

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA FILMOVÝCH STUDIÍ

Hana Rezková

Budoucí rodiny v minulém čase
Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních
filmech

Diplomová práce

Vypracovala: Hana Rezková
Vedoucí práce: PhDr. Petra Hanáková, Ph.D.
Rok a místo odevzdání: Praha 2012

Ráda bych poděkovala vedoucí práce PhDr. Petře Hanákové, PhD. za cenné rady, podporu a trpělivost nejen při vedení této práce. Dále bych chtěla poděkovat PhDr. Kateřině Svatoňové, PhD. za mnohaleté inspirující diskuse, které této práci předcházely. Dík patří také Mgr. Zdeňku Holému za jeho konstruktivní netrpělivost a inspirativní racionalitu a rodině za mnohaleté poučené mlčení. Práce by nevznikla bez ochoty autorů zkoumaných dokumentárních filmů – Pétera Forgácse, Jana Šikla a Marka Šulíka, kteří mi poskytovali informace a umožnili mi zhlédnout nesestříhaný zdrojový materiál k existujícím kompilačním filmům. Významnou pomocí mi byla i profesionalita a vstřícnost rešeršní mediátéky Open Society Archive a Středoevropské univerzity v Budapešti, díky níž jsem mohla zhlédnout jinde nedostupné filmy. Tuto práci věnuji Floře Peerboomové, jejíž obraz jako by říkal, že všechno dobře dopadne.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 15.8. 2012

Anotace

Cílem této diplomové práce je vymezit základní strategie, jimiž je uchopen a zpracován materiál rodinného filmu v kompilačních dokumentárních filmech Pétera Forgácse, Jana Šikla a Marka Šulíka, a zároveň nastínit způsob, jakým tyto strategie ovlivňují a usměrňují možnosti sledovaných filmů komunikovat sledované historické období. Zdrojový materiál rodinného filmu bude práce uchopovat nejdříve v jeho původním rodinném kontextu jako produkt specifické mediální paměťové praxe, která zároveň určuje jeho rétoriku a estetiku. V druhé části se práce zaměří na dvě základní strategie využití rodinného filmu ve sledovaných dokumentech. Na strategii, která prostřednictvím rodinného filmu tematizuje a problematizuje možnosti historické reprezentace, a na strategii, která využívá režimu autenticity a silného afektivního potenciálu rodinného filmu k blokování aktivního diváckého modu.

Synopsis

This thesis aims to define the basic strategies used to tackle and process home movie footage in compilation documentary films by Péter Forgács, Jan Šikl and Marek Šulík. It also aims to outline how these strategies influence and regulate the ways the historical period in question is communicated in these films. The source material of the home movie will first be discussed in its original family context as the product of a specific media memory practice that at the same time determines the rhetoric and aesthetics of this material. In the second part, the thesis will focus on two basic strategies for the use of home movie footage in these films. While the first strategy uses home movies to thematize and problematize the possibilities of historical representation, the second one exploits the mode of authenticity and strong affective potential of the home movie to block out active viewer engagement.

Úvod.....	- 7 -
1. Rodinný film a dokument: Kontext setkání	- 13 -
1.1. Vymezení zkoumaných filmů	- 13 -
1.1.1. Pojemkompilační dokumentární film	- 16 -
1.1.2. Zdrojový materiál – 8 mm a 9,5 mm filmový pás	- 13 -
1.2. Západní Evropa a USA: Kulturně-společenský kontext setkání	- 23 -
1.3. Střední Evropa a revize paměti.....	- 31 -
1.4. Inspirační osa: Maďarsko – Česko – Slovensko	- 40 -
1.4.1. Péter Forgács: Soukromé Maďarsko a historie Evropy	- 41 -
1.4.2. Jan Šíkl: Soukromé století	- 50 -
1.4.3. Marek Šulík: Konzervy času	- 55 -
1.4.4. Rodinný film jako symptom transformačního vaku	- 58 -
2. Rodinný film ve svém původním kontextu.....	- 60 -
2.1. Znaky, struktura a figury rodinného filmu	- 64 -
2.1.1. Absence ohraničení a fotografický řád	- 64 -
2.1.2. Prostorová neurčenost a lineární a diskontinuální temporalita.....	- 66 -
2.1.3. Rozdrobená narace.....	- 67 -
2.1.4. Typizované figury	- 69 -
2.2. Funkce rodinného filmu	- 71 -
2.2.1. Rodinný film jako paměťová praxe	- 71 -
2.2.2. Rodina jako mytický obraz a mediální konstrukt	- 74 -
2.2.3. Privilegovaná pozice kameramana a konsenzus společného čtení	- 81 -
2.2.4. Vyprázdňené brazý.....	- 84 -
2.2.5. Temporalita rodinného filmu	- 88 -
2.2.6. Narcistní sebepoznání	- 90 -

2.2.7. Rodinný film a jeho potenciál.....	- 92 -
3. Strategie využití rodinného filmu v dokumentu.....	- 99 -
3.1. Strategie první: Tematizace a problematizace historické reprezentace .	- 101 -
3.1.1. Rodinný film a očekávání katastrofy	- 102 -
3.1.2. Rodinný film a rozklad komunismu	- 108 -
3.1.3. Repersonalizace historie a nezobrazitelnost traumatu	- 113 -
3.2. Strategie druhá: Rodinný film a blokování aktivního diváka.....	- 120 -
3.2.1. Rodinný film jako objektivní záznam fikce.....	- 120 -
3.2.2. Rodinný film jako prostředek relativizace banalitou	- 128 -
Závěr	- 131 -
Seznam použité literatury.....	- 139 -
Seznam zmiňovaných filmů.....	- 147 -

Úvod

Cílem této diplomové práce je vymezit základní strategie, jimiž je uchopen a zpracován materiál rodinného filmu v kompilačních dokumentárních filmech Pétera Forgácase, Jana Šikla a Marka Šulíka, a zároveň nastínit způsob, jakým tyto strategie ovlivňují a usměrňují možnosti sledovaných filmů komunikovat sledované historické období a zároveň tematizovat nebo problematizovat možnosti historické reprezentace.

Zkoumané dokumenty do práce zahrnujeme na základě jejich zakotvení ve sdíleném společensko-historickém kontextu střední Evropy. Všechny byly dokončeny v rozmezí posledních dvaceti pěti let, tedy období, v němž se ve sledované oblasti oficiálně otevírají možnosti revize historie a paměti uplynulých desetiletí. Jejich materiál, pokrývající období od třicátých do sedmdesátých let dvacátého století, je zároveň poznamenán soubojem protichůdných geopolitických vlivů, řadou celospolečensky traumatických událostí i vystřídáním dvou ideologií, které za sebou ve všech třech zemích kromě jiného zanechaly hluboké řezy, bílá místa i vlastní výrazně strukturované otisky v kolektivní i soukromé paměti.

Dokumentární film zde nevnímáme jako nástroj objektivního zobrazení minulosti, ale jako konstrukt určitého typu obrazu, který je tvarován záměrem autora a způsobem narativizace minulých událostí nebo představ o nich. Zároveň je obrazem, do kterého jsou promítány fobie a touhy, které jsou s takovou minulostí spojeny. Podobně jako každý text, výpověď nebo jakékoli audiovizuální dílo, i dokumentární film slouží k určitému druhu revize, konstruování nebo vymazávání a potlačování určitých aspektů kolektivní paměti a s ní spojeného obrazu, který si o sobě vytváříme.

Samotná hybridní povaha kompilačních dokumentů zpracovávajících materiál rodinného filmu vyžaduje, abychom se v této práci zaměřili hned na dvě ohniska, která budou určovat strukturu textu i postupné zaměřování a přesouvání pozornosti.

Naším východiskem a vůbec základní podmínkou pro možné studium sledovaných dokumentů a jejich schopnosti uchopovat určitá historická témata, je přesné pochopení statusu rodinného filmu v jeho původním kontextu – v rámci rodinné instituce. V úvodu práce tedy bude nejprve nutné se od samotných dokumentárních filmů i historického kontextu střední Evropy dočasně odpoutat a sestoupit na základní úroveň zdrojového materiálu. Tato úroveň bude tvořit určitou základnu, na níž rodinný film vymezíme jako mediální paměťovou praxi se specifickými funkcemi a jím přizpůsobené formě a rétorice.

Teprve tento krok nám poskytne dostatečné nástroje k tomu, abychom se mohli vrátit a už na příkladu konkrétních dokumentů se pokusit nastínit, jaké strategie zpracování rodinného filmu jsou v nich uplatněny a především, jak tyto strategie ovlivňují způsob zobrazování historie, nebo jak těmto způsobům zobrazení historie samy aktivně slouží.

Geneze záměru

Úvodní fázi příprav této diplomové práce charakterizovala poměrně jednoduchá otázka: Jak vzniká nebo čím je aktivně vytvářeno napětí mezi obrazovou rovinou filmu a jejím historickým kontextem?

K této otázce mě přivedl v té době ještě neuzavřený vzorek dokumentů především Pétera Forgácase a dva filmy Jana Šikla, v nichž oba kladli důraz na velmi specifickou vizuální povahu použitého rodinného filmu a vytvářeli kontrast mezi historickými informacemi podávanými v komentáři nebo naznačovanými v titulcích a jejich naprostou absencí na rovině obrazu. Právě díky tomuto postupu, jímž byla tematizována samotná otázka možností historického zobrazování, se rodinný film jevil jako cizorodý materiál, který je nejprve nutné uchopit v jeho původním kontextu a teprve poté se vrátit k otázce, jak a jakými způsoby tento materiál přispívá k novému způsobu otevírání řady historických témat.

Tato otázka patrně i díky složení původního omezeného vzorku zároveň vycházela z určitého neartikulovaného předpokladu, že rodinný film, který se do

sledovaných filmů vynořoval z poměrně neprozkoumané oblasti zcela mimo hegemonické pole fikčního filmu nebo celé oblasti dokumentu, je právě pro kritickou práci se zobrazováním historie vhodným materiálem.

Hned v druhém kroku příprav se nicméně ukázaly hned dva směry, v kterých byla tato otázka zavádějící. V průběhu seznámení se s cca šedesáti pěti nezávislými kompilačními dokumenty a několika filmy z televizní produkce především ze západní Evropy a Severní Ameriky vyšlo najevo, že prostřednictvím rodinného materiálu dokumentaristé nepřezkoumávají pouze způsoby uchopování a zobrazování historie, ale i genderu, identity nebo jakýchkoli jiných tematických oblastí, které mohly vyžadovat určitý druh revize způsobů zobrazování.

Spolu s tím však vyšel najevo jiný, tentokrát i mnohem zajímavější důvod k přepracování původní otázky. V širším sledovaném vzorku už kromě dokumentů, v nichž materiál rodinného filmu primárně sloužil ke kritickému zkoumání možností obrazové reprezentace, lze najít i řadu filmů, které s rodinným filmem pracují i zcela jinak. Buď jako s běžným dokumentárním záznamem týdeníkového typu, jehož obraz je předkládán jako objektivní záznam reality, nebo jako s materiálem, u něž vynikne především jeho afektivní potenciál a který zároveň nebude na diváka klást žádné další požadavky.

Právě tento produktivní omyl mě tedy dovedl k formulaci nové otázky a spolu s ní i k zúžení a vymezení okruhu sledovaných kompilačních dokumentárních filmů. Cílem diplomové práce se tak stalo vymezení a popsání konkrétních strategií, kterými je uchopován rodinný film v dokumentech Pétera Forgácse, Jana Šikla a Marka Šulíka. Na základě těchto strategií se pokusím zjistit, jakými způsoby je prostřednictvím rodinného materiálu zpracovaného v dokumentárním filmu možné kriticky vstupovat do historického kontextu velké části dvacátého století, rozkrývat ideologickou moc původního rodinného obrazu i způsoby, jakými se ideologie v zobrazené době vpisuje do kulturně-spoločenského pole, a zároveň sledovat, jaké jsou hranice tohoto způsobu zobrazování. Na příkladu několika dokumentů zároveň nastíníme postupy, které jsou opět prostřednictvím specifické rétoriky rodinného

filmů naopak využívány k blokování aktivního diváckého přístupu, kritické práci s historickým kontextem a přesouvání čtení těchto filmů mimo dokumentární modus.

Zúžení zkoumaných filmů na skupinu dokumentů pocházejících ze tří zemí střední Evropy a pokrývajících období od třicátých do sedmdesátých let minulého století, tedy historickou plochu zatíženou několika společensko-politickými systémy a dvěma po sobě jdoucími ideologiemi, nám zároveň tyto strategie umožní číst v jejich specifickém společensko-historickém kontextu, jenž do značné míry určuje citlivost vůči určitým tématům nebo naopak tendenci k jejich potlačování.

Struktura práce a metodologie

V první kapitole nastíníme podmínky a širší společensko-kulturní kontext, v němž dochází k postupnému vystupování materiálu rodinného filmu z původního rodinného kontextu a jeho zařazování do registru obecně dostupného audiovizuálního materiálu. Tento proces bude vnímán jako vyústění vývoje na poli historiografie, kulturních studií nebo sociologie, ale zároveň jako výzva k ověřování jejich nových metod práce a výzkumu. Rodinný film bude nově sledován i jako možný materiál využitelný tzv. kompilačním dokumentárním filmem, který do té doby čerpal především z různých archivních dokumentárních zdrojů.

Celý proces vystupování rodinného filmu ze stínu marginalizované filmové praxe, jejíž produkty unikají jak historickému a teoretickému zkoumání, tak nárokům na archivaci a konzervaci, bude sledován ve dvou společensko-historických kontextech. Nejprve v oblasti západní Evropy a Severní Ameriky především v průběhu osmdesátých let, poté na území Čech, Slovenska a Maďarska počínaje pádem komunistických režimů. Součástí první kapitoly bude i základní přehledné inspiračních toků a vlivů, které je možné vysledovat jak mezi těmito dvěma oblastmi, tak následně i mezi samotnými autory sledovaných filmů. Jejich tvorba bude zároveň zasazena do kontextu konkrétního podmínek podpory dokumentární tvorby, produkčního zázemí vzniku jednotlivých filmů i jejich distribučního dosahu.

Druhá kapitola se zaměří na uchopení samotného rodinného filmu v jeho původním kontextu rodinné instituce. Jejím jádrem bude zpřehlednění základních teoretických východisek, které rodinný film uchopují v perspektivě samotného materiálu a jeho kinematografického statusu, ale především v rovině filmové paměťové praxe, pro jejíž pochopení je nutné otevřít i oblast teoretického zkoumání paměti, paměťových textů a s nimi spojených rituálů.

Vývoj rodinného filmu jako paměťové praxe bude zasazen do perspektivy tradice malířských rodinných portrétů a rodinné fotografie. V této linii bude se stejným zájmem pohlíženo na všechny její součásti, které zahrnují záznamové rituály (v případě rodinného filmu tedy rituály natáčení), samotný paměťový text (materiál rodinného filmu) a rituály recepce (tedy společné rodinné promítání).

V úvodu kapitoly zpřehledníme charakteristické znaky rodinného filmu zakotvené přímo v jeho obrazové rovině. Půjde právě o ty znaky, které jej činí obecně rozpoznatelným a které se zároveň později projeví v obrazové stopě sledovaných dokumentárních filmů. Tyto znaky pak budeme prostřednictvím jednotlivých teoretických přístupů nahlížet jako součásti funkce jednotlivých rodinných rituálů. Jednou z hlavních otázek této kapitoly tedy bude lokalizování těžiště této filmové praxe, v jejímž rámci je rodinný film podle mnoha přístupů pouze prostředkem k zajištění jejího správného fungování.

Tato kapitola se do značné míry opírá o výzkumy a texty Rogera Odina, který byl prvním a dlouhou dobu i jediným filmovým teoretikem, který se rodinnému filmu systematicky věnoval. Jeho sémio-pragmatická teorie, kterou vypracoval právě v reakci na úvodní obtíže s uchopením rodinného filmu z pozic sémiologie, nám bude sloužit především k základnímu přenastavení představy o pozici filmového textu vůči svému kontextu, v tomto případě instituci rodiny, a zároveň o způsobu, jakým je tomuto textu udělován význam. Odinova východiska i další zmíněné teoretické směry zde nebudou sjednocovány konkrétní teoretickou linií, ale spíše společnou tendencí problematizovat ontologickou povahu tohoto materiálu jako zdroje informací, obsahů a významů druhotně využitelných v dokumentárních filmech. Jejich průřez tedy spíše pomůže osvětlit ty aspekty rodinného filmu, které jsou pro něj zcela specifické a které budou při zpracování ve sledovaných dokumentech použity buď k zesílení jejich

významu a účinku, tematizaci určitých fenoménů, nebo naopak – které v nich budou z různých důvodů skryty a potlačeny. Tato kapitola tedy bude strukturována jako určitá základna poskytující oporu a nástroje k formulování otázek a hledání odpovědí v rámci třetí kapitoly.

V ní už přejdeme k samotným sledovaným dokumentům a vymezení dvou základních strategií, které jejich autoři k uchopení materiálu rodinného film využívají. Ačkoli by v rámci konkrétních strategií bylo možné vysledovat i zárodky dalších skupin a možné podrobnější systematizace, vyhneme se tendenci generalizovat a tím i nebezpečí oklešťovat specifika jednotlivých postupů určených vždy povahou konkrétního filmu. Zaměřením se na příklady jednotlivých dokumentů tak zároveň podpoříme myšlenku, že otázka kritického přístupu k zobrazovanému materiálu není nikdy předem zajištěna povahou tohoto materiálu, ani obecnou metodou jeho zpracování, ale vždy jen uplatněním konkrétní strategie, jejíž stopy je nutné hledat v každém filmu zvlášť.

Přístup k popisovaným dokumentárním filmům i filmům, které se sice díky vymezení sledovaného pole do této práce nakonec nedostaly, ale které mi poskytly řadu interpretačních i metodologických vodítek, jsem získala prostřednictvím archivu Institutu dokumentárního filmu, vstřícnosti týmu Amsterdamského mezinárodního festivalu dokumentárních filmů IDFA, Lipského mezinárodního festivalu dokumentárního a animovaného filmu DOK Leipzig a festivalu FIDMarseille. Valnou část jinak téměř nedostupných filmů Pétera Forgácse jsem měla možnost zhlédnout v rešeršní mediatéce OSA Archivum v Budapešti.

1. Rodinný film a dokument: Kontext setkání

1.1. Vymezení zkoumaných filmů

V této práci budeme zkoumat dokumentární filmy maďarského dokumentaristy a audiovizuálního umělce Pétera Forgácase, českého dokumentaristy Jana Šikla a slovenského dokumentaristy a střiháče Marka Šulíka. Z jejich jinak různorodé tvorby se zaměříme čistě na skupinu kompilačních dokumentárních filmů, jejichž zdrojový materiál tvoří výhradně nebo především rodinné filmy. Rodinným filmem zde rozumíme „film natočený příslušníkem rodiny, jenž zachycuje osoby, děje nebo objekty, které s touto rodinou přímo souvisejí. Tento film je určený pouze členům této rodiny.“¹

Filmy, jimž se ve třetí kapitole budeme věnovat nejpodrobněji, nepředstavují reprezentativní vzorek tvorby zmíněných autorů, ale spíš materiál, na němž je možné nejlépe rozebrat a popsat zkoumané strategie využití rodinného filmu v dokumentu. Tyto filmy obsahují materiál pocházející z období od třicátých do sedmdesátých let dvacátého století, čímž zároveň rámuje historické období, k němuž se budou vztahovat.

1.1.1. Zdrojový materiál – 8 mm a 9,5 mm filmový pás

Zdrojový materiál kompilačních dokumentárních filmů Pétera Forgácase, Jana Šikla i Marka Šulíka tvoří převážně rodinné filmy pocházející z osobních archivů zhruba 60 různých rodin. Materiál autoři získávali přímo od rodinných příslušníků na základě novinových výzev a inzerce různého druhu.

¹ Roger Odin, *Le Film de famille dans l'institution familiale*. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksieck Cie, 1995, s. 27.

Materiál rodinného filmu je ve sledovaných dokumentech v některých případech rozšířen a propojen s dobovými profesionálními nebo amatérskými dokumentárními záběry, v případě Pétera Forgácase i Jana Šikla jde nicméně z valné části o materiál pocházející ze stejných zdrojů jako rodinný film, tedy od příslušníků rodin, již kromě svého nejbližšího kruhu natáčeli také významnější společenské a historické události.

Z hlediska vymezení zdrojového materiálu je důležité, že všechny sledované filmy pracují pouze s rodinnými filmy natočenými na 8 mm nebo 9,5 mm filmový formát. Tento později klíčový amatérský záznamový materiál totiž v rámci instituce rodinného filmu v rozmezí dvacátých až sedmdesátých let zcela dominuje a na dlouhou dobu nejen ustavuje specifickou a snadno rozpoznatelnou estetiku rodinných filmů, ale do značné míry i tvaruje podobu rituálů jejich produkce a recepce. Klasický koncept nukleární rodiny, které 9,5 a 8 mm formát po dlouhá desetiletí sloužil a kterou stejnou dobu konstituoval, začíná být postupně zpochybňován zhruba o deset let dříve,² než nastoupí technologie videa. Pro tuto práci bude nicméně klíčové držet se právě časové osy dominance 9,5 mm a 8 mm filmu.

Instituce a praxe rodinného filmu je se svou technologií spojena dynamikou vzájemného ovlivňování. Pro správné nastavení marketingových strategií firem přicházejících na trh s technologickými inovacemi je zásadní porozumět struktuře volného času, rituálům a snům střední třídy,³ v jejímž jádru vzniká převážná část rodinných filmů.⁴ Na druhé straně je možné pozorovat, jak se zrnitost a roztřesenost

² Srov. Arlene Skolnick, *Embattled Paradise: The American Family in an Age of Uncertainty*. New York: Basic Books, 1991.

³ Viz Lauren Creton, *Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje*, *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 35 – 52 nebo Lauren Creton, *Le marché du caméscope: innovation et logique de développement*. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksieck Cie, 1995, s. 191 – 205.

⁴ Sociální status rodin, které se věnují praxi rodinného filmu, se samozřejmě liší podle zemí jejich původu. Ve Spojených státech studiu sociálního rámce amatérského a rodinného filmu položila základy Patricia R. Zimmermann (srov. Patricia R. Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington and Indianapolis: Indiana

obrazu 9,5 a 8 mm filmového záznamu prolíná s obrazností (nejen) rodinné paměti do té míry, že se v paměti obrazy minulosti vyvolávají právě v té podobě, kterou získaly jen díky konkrétní záznamové technice.

Ve srovnání s 8 mm a 9,5 mm formátem s sebou video technologie nastupující v osmdesátých letech přináší nově i zobrazování forem soužití, které do té doby nezapadaly do kánonu rodinného filmu. Video nově zobrazuje i domácnosti svobodných matek či otců, homosexuální partnerství apod., ale postupně umožňuje i změny rituálů natáčení a posuny v rolích autorit-autorů, kteří filmy tvoří. Spolu s nástupem video technologie se domácí paměťové praxe do větší míry individualizují a nově zahrnují i autobiografické konstrukce identity jedince - člena rodiny - a zobrazování jeho vlastního intimního prostředí.⁵ Ve srovnání s 8 a 9,5 mm filmem

University Press, 1995.), ve Francii se sociálnímu rozměru rodinného filmu věnuje především Lauren Creton (viz pozn. 19). Pro země sledované v této práci, tedy Maďarsko, Slovensko a Česko, je klíčové především období mezi světovými válkami a tehdejší sociální status obyvatel. Rodinné filmy shromážděné v archivech Pétera Forgácase, Jana Šikla a Marka Šulíka pak sociální stratifikaci této praxe jasně dokládají. Z území Čech, kde byla za první republiky ve srovnání s územím Slovenska a Maďarska silná střední třída, bylo dochováno poměrně velké množství filmů malých i středních živnostníků, lékařů, vědců i učitelů. Tuto produkci je možné sledovat i v lépe zdokumentované rovině aktivit amatérských filmařů (srov. Jiří Horníček, Rodinný film v rukou filmových amatérů. In: *Iluminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 85-97). V Maďarsku se celkově dochovalo méně filmů, menší množství jich navíc pochází z rodin střední třídy, víc jich naopak pochází z prostředí vyšších vrstev, čili dobře situovaných průmyslníků a buržoazie. V oblasti Slovenska se pak praxe rodinného filmu v období první republiky vyskytuje jen minimálně a díky tomu se ve srovnání s Českem a Maďarskem dochoval jen zlomek materiálu (srov. Korespondence s Markem Šulíkem).

⁵ José van Dijck v této souvislosti mluví o tom, že domácí video se vůči starému pojetí rodinného filmu (používajícího 8 a 9,5 mm materiál) a konceptu nukleární rodiny vymezilo vědomě jako subverzivní praxe, jako „nástroj vzpoury proti mainstreamu a společenským hodnotám“ (srov. José van Dijck, Capturing the Family: Home Video in the Age of Digital Reproduction. In: Patricia Pisters a Wim Staat (eds.), *Shooting the Family: Transnational Media and Intercultural Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, s. 28.

video technologie navíc přináší radikálně odlišnou estetiku a novou práci s časem a narací.⁶

Termín rodinný film tedy bude v této práci označovat výhradně materiál natočený na 8 nebo 9,5 mm film a filmy a záznamy točené na video budou od tohoto filmu vždy srozumitelně odlišeny.

1.1.2. Pojemkompilační dokumentární film

Termínem *kompilační dokumentární film* rozumíme film sestavený z obrazového materiálu, jenž byl původně natočen pro jiný účel a v jiném kontextu. Zdrojový materiál může zahrnovat týdeníky, původní historické dokumentární záběry, amatérské a rodinné filmy, televizní pořady různých žánrů, reklamy, ale i fotografie apod.

Jako modelový kompilační dokumentární film, jenž do značné míry vytýčil status tohoto žánru, bývá uváděn *Pád dynastie Romanovců* (Esfir Šubová, 1927). Praxi rekontextualizace existujícího obrazového materiálu je nicméně v různých formách možné sledovat už souběžně se vznikem prvního filmového materiálu. Jay Leyda, jenž ve své knize *Filmy plodí filmy. Studie o kompilačním filmu (Films Beget Films: A Study of Compilation Film)*⁷ z roku 1964 poskytuje první ucelenější přehled vývoje kompilačního filmu, přináší první příklady této praxe už z roku 1898.⁸

⁶ James M. Moran, *There is No Place Like Home Video*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2002.

⁷ Jay Leyda, *Films Beget Films: A Study of Compilation Film*. New York: Hill and Wang, 1964.

⁸ Jedním z prvních zaznamenaných příkladů úplné “rekontextualizace” existujících záběrů byl počín Lumierova agenta a kameramana Françoise Doubliera. Ten v době vrcholící Dreyfusovy aféry v roce 1898 přijel předvádět Lumierův kinematograf do Moskvy, kde se jej během představení na průběh a podrobnosti aféry ptala řada diváků. Doubliere v reakci na zájem sestříhal s sebou přivezený filmový materiál (záběry anonymního francouzského

Masivnější nárůst počtu kompilačních filmů Leyda spojuje s obdobím první světové války, v níž byl materiál filmových týdeníků využíván převážně k produkci portrétů významných vojenských a politických osobností. V poválečném období se materiál týdeníků začal využívat k produkci komplexnějších, ale stále ještě anonymních filmů rekonstruujících výrazné válečné události, jejich příčiny a důsledky, ale i předválečný život. *Pád dynastie Romanovců* (Esfir Šubová, 1927), ale i *Rusko Mikuláše II. a Lev Tolstý* (Esfir Šubová, 1939) už Leyda uvádí jako příklady posunu kompilačního filmu do oblasti autorské tvorby, která už vyžaduje uvádění jmen autorů a která především uznává konceptuální stříhovou skladbu jako hlavní autorský vklad.

S hospodářskou krizí, občanskou válkou ve Španělsku a blížící se druhou světovou válkou kompilační film vstupuje do „služeb historie“ a objevuje se v něm výrazně angažovaný tón. Tento posun není dán jen politickými okolnostmi, ale především nástupem zvuku a mluveného komentáře. Významy tvořené v předešlých filmech převážně na úrovni montáže zde na sebe přebírá mluvené slovo, jenž najednou dokáže předat mnohem jasnější poselství bez ohledu na to, zda to samé „říkají“ i obrazy.

Pokud v období před první světovou válkou kompilační film teprve získával angažovaný rozměr, během války a v krátkém poválečném období se už většina produkce zaměřila čistě na agitační nebo propagandistickou tvorbu (*Zieg im Westen*, 1941; *Feuertaufe*, 1940; *Target for Tonight*, 1941; *Za co bojujeme, Why We Fight*, Frank Capra, 1942-45; *Žlutá Caesar, Yellow Caesar*, Alberto Cavalcanti, 1941). Kromě těchto hlavních proudů si Leyda všímá i nových přístupů, které se opírají o

důstojníka vedoucího vojáky slavnostní přehlídkou, záběry z francouzského venkova, pařížských ulic a nebo pohledy na průčelí blíže neurčených paláců) a při následujícím představení už s barvitým komentářem ukazoval Dreyfuse se svými vojáky, Dreyfusovu rodnou vesnici i místo Dreyfusova věznění. Doublierův podvod odhalil až jeden z diváků, kterému došlo, že záběry Dreyfuse obklopeného vojáky by musely předcházet vzniku samotného lumierovského kinematografu (srov. Jay Leyda, *Films Beget Films: A Study of Compilation Film*. New York: Hill and Wang, 1964.).

mnohem starší materiál (z počátku dvacátého století), k němuž zaujímají ironický odstup a někdy až kritický tón (*Paris 1900*, Nicole Védres, 1948).

Leydova kniha, vydaná poprvé v roce 1964, díky době svého vzniku zachycuje v podstatě to nejhomogeničtější období vývoje kompilačního filmu, v němž převážná část tvorby vychází z materiálu filmových týdeníků a je tvořena pro velká plátna kin nebo prostředí, v nichž se promítaly osvětové a vzdělávací filmy. Zásadní změny na poli kompilačního filmu, zachycené v poslední Leydově kapitole, nicméně přináší vznikající a postupně se rozšiřující oblast televizního vysílání, na něž se od té doby postupně přesouvá velká část středního proudu kompilačního filmu. V následujících desetiletích se metoda kompilace začíná používat v naprosto odlišných prostředích a kontextech a generuje různorodou škálu různých strategií nakládání s původním obrazovým materiálem.

V samotné dokumentární linii kompilačního filmu lze od padesátých let z pohledu produkce sledovat dva hlavní proudy. Na jedné straně se rozrůstá vlastní tvorba televizních stanic, jež díky postupně se stabilizujícím programovým schémátům napomáhá kompilačnímu filmu k postupné vnitřní žánrové diverzifikaci (kromě obecně historického dokumentu se objevuje například historický portrét, cestopisné dokumenty sestavené ze zahraničních týdeníků nebo různé stabilní formáty vzdělávacích pořadů). V raných šedesátých letech se pak zcela mimo televizní kontext začínají rodit osobité přístupy ke kompilační metodě v podání Emile de Antonia, Michaila Romma nebo Santiaga Álvareze. De Antonio uvedl svůj první film *Point of Order* (1963)⁹ na plátna kin v době největšího rozmachu *direct cinema*, kdy používání archivních záběrů a obecně zaměření se na minulost šlo ostře proti proudu tehdejšího dokumentaristického kánonu.¹⁰ V této pozici pak poměrně

⁹ Film byl sestříhán výhradně z materiálu desítek hodin televizních přenosů mccarthyovských slyšení z roku 1954.

¹⁰ Paradoxem tohoto filmu je fakt, že ačkoli jej díky jeho ostře politickému tónu a radikální formě žádná z amerických televizí nikdy neodvysílala, z programu Newyorského filmového festivalu byl v roce 1963 vyřazen jako „televizní“ a ne „filmové“ dílo.

osamocen zůstal až do sedmdesátých let, kdy se autorská dokumentární tvorba postupně odklání od observační metody a „kdy se opět začíná klást důraz na historická témata a větší kontextualizaci, což s sebou opět přináší metodu kompilace a užití rozhovorů.“¹¹

Kromě rozšíření metody kompilace do televizní produkce se v padesátých letech vyděluje ještě jeden velmi zásadní směr práce s filmovým materiálem pocházejícím z jiného kontextu. Film Bruce Connera *A Film* (1958) tvoří milník metody *found footage*, jež se následně v šedesátých a sedmdesátých letech rozšiřuje jako jeden z nejužívanějších přístupů v oblasti experimentálního filmu. Na rozdíl od dokumentárních kompilačních filmů, které ještě v průběhu sedmdesátých let využívají výhradně¹² materiál profesionální produkce, rodinný a celkově amatérský film se v metodě *found footage* objevuje už během druhé filmové avantgardy a rozšiřuje se především pak u undergroundového filmu sedmdesátých let.

Termín *kompilační film* jako první použil Jay Leyda¹³ v roce 1964 ve snaze vyhnout se označením jako je *archivní film* nebo *střihový dokument*. Podle Leydy je cílem kompilačního filmu přednést divákovi známý filmový materiál a v nové podobě a v novém kontextu tak, aby si uvědomil širší významy původního archivního nebo nalezeného materiálu.¹⁴ *Found footage* coby souhrnný termín zahrnující metody koláže nebo asambláže v Leydově pojetí sice s kompilační metodou sdílí povahu zdrojového materiálu a v obecné rovině i způsob, kterým je výsledný film komponován, výraznější akcent ale klade na tvorbu nového významu, který má z rekontextualize a montáže nalezeného materiálu vzejít.

¹¹ Stella Bruzzi, *New Documentary*. New York: Routledge, 2006, s. 37.

¹² Mezi výjimky lze počítat například sovětský film *Obyčejný fašismus* Michaela Romma z roku 1965.

¹³ Jay Leyda, *Films Beget Films: A Study of Compilation Film*. New York: Hill and Wang, 1964.

¹⁴ J. Leyda, c. d., s.45.

Leydův pohled následně rozšiřuje William Wees,¹⁵ když v rámci široké skupiny filmů *found footage* staví metodu *kompilace* do opozice vůči *koláži* a *přisvojení*¹⁶ a to v následujících liniích:

Metoda	Signifikace	Příklad žánru	Estetická tendence
Kompilace	Realita	Dokumentární film	Realismus
Koláž	Obraz	Avantgardní film	Modernizmus
Přisvojení	Simulakrum	Videoklip	Postmodernizmus

Ačkoli sám Wees přichází s tvrzením, že montáž nalezeného nebo archivního materiálu „[...] automaticky nepřináší politicky orientované otázky o původu obrazů a způsobech, kterými byly použité v masových médiích [...]“¹⁷ a že „[...] vše závisí na metodologii a dalších souvislostech, které určují recepci díla [...],“¹⁸ přesto tyto určující metodologie a souvislosti váže na předem dané kategorie. Metodu kompilace tak odsuzuje pouze k odkazování k realitě a ne například k upozorňování na manipulativní povahu obrazů a slovního komentáře. Což je shodou okolností právě její funkce v kompilačním dokumentárním filmu *Atomic Café* (Jayne Loader, Kevin Rafferty a Pierce Rafferty, 1982), kterému se sám Wees ve svém textu podrobně věnuje.

Metodu *kompilace* Wees spojuje především s možností reinterpetace obrazů převzatých z filmových a televizních archivů, tato reinterpetace podle něj však nezpochybnuje reprezentační povahu obrazů samotných. Divák takový film čte bez toho, že by vnímal práci montáže nebo problematizoval vazbu obrazu a reálného

¹⁵ William Wees, Doména montáže: Kompilácia, koláž a prispôsobenie. *Kino Ikon* 9, 2005, č. 1 (17), s. 159-170.

¹⁶ Ve svém překladu do slovenštiny Martin Kaňuch používá termín *prispôsobenie*. Původní anglická verze textu ale pracuje s termínem *appropriation*, jenž budeme dále překládat jako *přisvojení*, které i více odpovídá vyznění textu.

¹⁷ W. Wees, c.d., s.160.

¹⁸ W. Wees, c.d., s.160.

světa. Oproti tomu *kolážový film*¹⁹ ve Weesově pojetí má tendenci na moc obrazů upozorňovat, stavit toto téma do samého centra filmu a v průběhu sledování tak divákovi umožňovat o filmu i jeho materiálu kriticky přemýšlet. Třetí metodu *přisvojení* staví Wees do kontrastu ke kritické koláži, jež podněcuje k hledání významů a vytváří kontrastní napětí mezi obrazy. Přisvojení naopak mezi obrazy vytváří vstřícné vztahy, obrazy se navzájem vyrovnávají a doplňují a nechávají vzniknout homogenní struktuře. Na rozdíl od způsobů, kterými *kolážové filmy* podrobují fragmenty mediální reality dekonstrukci, bránící nevědomému přijímání reprezentace jako reality, jsou metody *osvojování* materiálu *found footage* spíš oslavou existence těchto obrazů samotných a moci médií tyto obrazy produkovat.

Wees sice uvádí řadu filmů oscilujících mezi různými metodami, způsobem označování nebo žánrovým ukotvením, tyto příklady ale především fungují jako výjimky potvrzující obecnou tendenci.

Vzhledem ke svému zaměření se tato práce ale obrátí k novějšímu a zároveň i čistě technicistnímu pojetí termínu *kompilační film* Stelly Bruzzi, jež jej definuje jednoduše jako „film vystavěný zcela nebo téměř výhradně ze získaného archivního nebo nalezeného materiálu.“²⁰ Tato definice netvoří hierarchii mezi dokumentárním a experimentálním filmem a neimplikuje žádnou předem danou vazbu mezi metodou, způsobem označování nebo žánrovým ukotvením na jedné straně a reflexivností, kritičností nebo naopak maskováním kontextu a rétoriky zdrojového materiálu na straně druhé.

Ačkoli se termínem *kompilační film* primárně rozumí *kompilační dokumentární film*, v rámci této práce budeme používat rozšířenou variantu tohoto termínu nebo pouze krátkou verzi *dokumentární film*. Ne však proto, že by odkazovala na schopnost sledovaných filmů reprezentovat realitu, ale právě pro jasnější vymezení těchto filmů vůči ostatním filmům pracujících metodou *found footage*. Zkoumané

¹⁹ Wees ve svém textu jako příklad kolážových filmů uvádí právě tvorbu Bruce Connera.

²⁰ Stella Bruzzi, *New Documentary*. New York: Routledge, 2006, s. 26.

filmy označujeme jako dokumentární z části vzhledem k jejich modu produkce,²¹ především ale na základě obecného konsenzu určujícího jejich recepční rámeček.²²

²¹ Péter Forgács svou tvůrčí metodu nepovažuje primárně za dokumentární a tomuto označení se u dokončených filmů spíše vyhýbá, nicméně jeho filmy jsou ve své původní neupravené podobě distribuovány především jako filmy dokumentární.

²² Všechny sledované filmy jsou v rámci distribučních kanálů (festivaly, televizní vysílání nebo DVD distribuce) označovány jako dokumentární. Vybrané filmy Pétera Forgáče jsou v různě pozměněné formě uváděny i jako instalace v rámci galerií a muzeí, tyto varianty už ale nebudou předmětem této práce.

1.2. Západní Evropa a USA: Kulturně-společenský kontext setkání

Filmy plodí filmy. Titul Leydovy knihy,²³ která v šedesátých letech poprvé hlouběji otevřela otázku druhotného používání existujícího filmového nebo obrazového materiálu, jako by naznačoval určitou samozřejmost, s níž se natočený materiál odděluje od svého filmu a k divákům se vrací v nových variacích a nových kontextech. I výše zmíněná anekdota lumierovského agenta Doubliera ukazuje, že praxe alternativních užití původně jinde zakotveného filmového materiálu provází kinematografii po linii celého jejího vývoje. Metoda kompilace ve své nejširší podobě sahá od praxe sovětské střihačské školy, přes evropské i americké avantgardy po informační, vzdělávací nebo propagandistický film. Dokumentární film samotný je s kompilační metodou nebo jen částečným použitím nepůvodního materiálu spjat od svého počátku, a to na všech úrovních, počínaje klíčovými autorskými díly, konče velkým množstvím různorodé žánrové tvorby a produkce přizpůsobené specifickým televizním formátům. Pokud existovala představa kinematografie jako prostoru jedinečných, nedotknutelných a neopakovatelných děl, souběžně s tím existovala i velmi různorodá oblast audiovizuální tvorby, jejíž materiál se variuje, recykluje a vsazuje do nových kontextů. Zmiňovaná samozřejmost mechanismů, jimiž filmy plodí filmy, v sobě nicméně nese i slepé skvrny.

S výjimkou oblasti experimentálního filmu a přesněji druhé americké avantgardy a později undergroundového filmu totiž téměř neexistují příklady ukazující prolínání různých oblastí kinematografie nebo širší audiovizuální tvorby s rodinným filmem. Rodinný film, existující v poměrně stálé podobě od třicátých do sedmdesátých let minulého století,²⁴ zůstává do osmdesátých let nejen mimo pozornost filmových historiků a teoretiků, ale i dokumentaristů a televizních profesionálů.

Čím markantnější je absence rodinného filmu v koloběhu veřejně užívaného audiovizuálního materiálu do osmdesátých let, tím patrnější je rozsah a rychlost, se

²³ Jay Leyda, *Films Beget Films: A Study of Compilation Film*. New York: Hill and Wang, 1964.

²⁴ Toto období je dáno dominancí 8 mm a 9,5 mm záznamového materiálu.

kteřou je v oblasti nonfikční tvorby následně zpracováván jak pro televizní vysílání, tak prostřednictvím kompilačních dokumentárních filmů. Rodinný film autorům non-fikční tvorby nově umožňuje otevírat současné otázky a zároveň se ptát po možnostech jejich zobrazení. Tento zásadní zvrát ale vychází z širšího kulturně-spoločenského kontextu.

Osmdesátá léta poučená kulturním obratem²⁵ přicházejí s novou agendou a cíli nejen pro akademickou oblast, ale i pro kulturní a institucionální pole. Pod vlivem francouzské školy *Annales*, přinášející odklon od pozitivismu a nové funkční provázání historiografie s ostatními humanitními obory, se v druhé polovině dvacátého století postupně narušuje představa jednoznačné objektivity a empirických možností kauzální historiografie. Souběžně s kontinentálním vlivem školy *Annales* se v angloamerickém prostoru šedesátých let etabluje nová sociální historie mířící svůj zájem na každodenní praktiky obyčejných lidí v jejich konkrétním životním prostředí. Nastupující generace historiků dává vzniknout směrům, jako jsou nová kulturní historie, mikrohistorie nebo dějiny každodennosti. Poučení Foucaultovým konceptem archeologie,²⁶ historici se odklání od sledování kauzálních kontinuit velkých politických dějin a představ homogenních epoch definovaných jednotnými hodnotovými systémy. Především ale přetáčejí základní otázku - místo hledání a extrahování smyslu z historického vývoje a dějinného toku času v opačném úhlu začínají pátrat, jakým způsobem je vytvářen sám obsah a forma vědění. K tomu se potřebují vrátit k základním pramenům, objektům, souborům pravidel, textům nebo institucionálním praxím, na jejichž základě studují konkrétní synchronně kauzální sítě vztahů vypovídajícím o svém konkrétním místě a čase a pravidlech svého diskursu.

²⁵ Kulturním obratem zde rozumíme dynamický proces inspirovaný lingvistickým obratem, který od sedmdesátých let vede v rámci sociálních věd k přehodnocení pohledu na kulturu a formování kulturních diskursů. Do tohoto procesu vstupuje řada impulsů čteně poststrukturalismu, zdůrazňujícího kauzální a sociálně konstitutivní roli kulturních procesů a systémů signifikace. Kulturní obrat se váže ke konstituování kulturních studií (*cultural studies*) jako akademického oboru.

²⁶ Michel Foucault, *Archeologie vědění*. Praha: Hermann a synové, 2002.

Snaha přezkoumat v mikrohistorické rovině každodennost rozšiřuje vnímavost vůči do té doby nepodstatným kulturním jevům, hnutím nebo marginalizovaným skupinám. Proces revize se spolu s tím soustředí i na samotnou povahu existujících archivů – jejich metodologie, mezery a slepé skvrny. Archiv již není vnímán jako inertní statické úložiště s rostoucím obsahem a odolné vůči vnějším a vnitřním vlivům. Nově se jeví jako vyhledávací stroj, jenž svou činností sám produkuje význam, a působí tak jako pole pro vyjednávání důležitosti jednotlivých obsahů, jejich hierarchizaci a katalogizaci. Spolu s problematizací statusu oficiálních archivů se pozornost začíná zaměřovat i na soukromé nebo zcela marginální a jen velmi obtížně zmapovatelné archivy.

Přehodnocením váhy a významu zkoumaného materiálu a vůbec s postupným přehodnocováním metodologie práce v historiografii a jiných oborech se tak v osmdesátých letech přesouvá pozornost i k dříve neprozkoumaným oblastem rodinného filmu. Ty se do určité míry míjely s hlavním proudem zájmu historického a teoretického výzkumu a jejich povaha se zároveň vzpírala zažité výzkumné a archivářské metodologii. Rodinné filmy totiž neusilovaly o uměleckou hodnotu, nezapadaly do existujících žánrových kategorií, z historického pohledu se zcela míjely s hlavními vývojovými etapami kinematografie a jejich autor byl většinou neznámý. Díky nejasnému autorství, obtížně popsatelnému obsahu, sporné délce nebo nejasnému roku původu jsou archivy také nuceny přizpůsobit systém katalogizace, vyvinout systém studia tohoto materiálu zahrnující i studium kontextu a rozhovory s pamětníky²⁷ a zajistit technické zázemí a vybavení umožňující studium a konzervaci samotného materiálu.

Amatérský a rodinný film v osmdesátých letech stojí na průsečíku poměrně živých os. Pro novou historiografii, ale i celou řadu dalších humanitních oborů svou

²⁷ Tyto metodologické problémy práce s amatérským a rodinným filmem ve svém textu shrnuje John Homiak a Pamela Wintle (srov. John Homiak a Pamela Wintle, *The Human Studies Film Archives: Smithsonian Institution*. In: Karen L. Ishizuka a Patricia R. Zimmermann, (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008, s. 42.

heterogenitou a neukotveností, zasahující do oblasti filmu, soukromé, veřejné a politické sféry nebo sociálních, kulturních a paměťových praxí, je zdrojem právě takového materiálu, který vyhovuje jejich metodám a především odpovídá novému poli zájmu. A právě tento obrat, nový zájem a nové metody umožňují amatérskému a rodinnému filmu vyjít ze stínu marginalizované praxe a přehlíženého materiálu.

Změny v akademickém poli v osmdesátých letech zároveň vedou k zásadním změnám v praktické rovině archivace, konzervace a výzkumu rodinného filmu jak v Evropě, tak ve Spojených státech. Zásadním momentem, který spustil řetězec postupných změn, je rok 1984, kdy FIAF, Mezinárodní federace filmových archivů, poprvé zmiňuje tzv. „osobní film“²⁸ mezi kategoriemi hodnými sběru a archivace. Ačkoli tento rok neznamena počátek plošného sběru nebo archivace a konzervace amatérské a rodinné produkce, zakládá legitimitu pomalu se množících sbírek a výzkumných projektů a v praktické rovině i otevírá možnosti jejich financování.

Dalším zásadním obratem je pro rodinný film v evropském kontextu rok 1991, kdy je v Belgii založena Evropská asociace Inédits,²⁹ sdružení institucí i jednotlivců, filmových archivů, televizních stanic, režisérů, producentů i vědeckých pracovníků, jejímž cílem je podněcovat výzkum, konzervaci, zhodnocování, druhotné zpracování a distribuci amatérských filmů včetně filmů rodinných.³⁰

V kontextu Spojených států jsou pro rodinný film a jeho pozici v rámci archivní praxe klíčová léta 1988 a 1989, kdy eskaluje spor mezi hollywoodskými studií a

²⁸ Původní kategorie osobního filmu zahrnovala celou škálu dalších druhů filmu, mezi nimi ale poprvé i rodinný film.

²⁹ Association européenne inédits (The European Association Inédits) – název asociace je do cizích jazyků překládán pouze částečně, termín Inédits („Audiovizuální záznam jakéhokoli současného nebo historického aspektu života a práce ve společnosti, který není určen ke komerční distribuci nebo televiznímu vysílání. Srov. Présentation d'inédits. Dostupný na WWW: <http://www.inédits-europe.org/Presentation_d_INEDITS-682-0-0-0.html> [vyšlo 1991; cit. 28.6. 2012]) bývá užíván jako zkrácená verze názvu asociace.

³⁰ Association européenne inédits, Présentation d'inédits. Dostupný na WWW: <http://www.inédits-europe.org/Presentation_d_INEDITS-682-0-0-0.html> [vyšlo 1991; cit. 28.6. 2012]

veřejnými archivy o archivaci a konzervaci existujícího filmového materiálu a o nastavení pravidel pro nakládání s archivními filmy. Tento konflikt vede v následujícím roce k přijetí federálního zákona o ochraně a konzervaci archivních filmů. Následná debata o statusu marginální nehollywoodské produkce pak v roce 1996 vyústí v další federální zákon nově ustavující National Film Preservation Foundation (NFPF),³¹ jež do okruhu filmů hodných podpory, ochrany a konzervace zahrnuje i tzv. *orphan films*, čili veškeré filmy natočené mimo komerční oblast bez stanovených autorských práv.

Tyto kroky v Evropě i Spojených státech iniciují vznik odborných textů a periodik³² zaměřených na dříve marginalizované oblasti kinematografie a mediální praxe, podněcují nové výzkumné a archivní projekty³³ a v závěru zvyšují zájem o druhotné využití rodinného filmu nejen na poli dokumentárního filmu.

³¹ Karen L. Ishizuka a Patricia R. Zimmermann, (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008, s. 12.

³² Home Movies and Amateur Filmmaking, *The Journal of Film and Video* 38, 1986, č. 3-4.; *Inédits Mémo* (Association européenne inédits, 1992-1995);

³³ Mezi jinými lze v této souvislosti zmínit založení *Moving Image Archive of the National Museum* (projekt Roberta A. Nakamury zaštitěným neziskovým nevládním projektem Japanese American National Museum archivujícím rodinné filmy amerických Japonců mimo jiné z období druhé světové války); výzkum rodinných filmů natočených v holandské kolonii v Indonésii (projekt Nico de Klerka); výzkum dělnické třídy ve středozápadní Anglii (projekt Maryann Gomes v rámci rodinných filmů soustředěných v North West Film Archive). Mezi dalšími projekty lze zmínit „*Indigenous Rites and Dances in Northern Mexico*“ (srov. Iván Trujillo, La Filmoteca de la Universidad Nacional de México. In: Karen L. Ishizuka a Patricia R. Zimmermann, (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008, s. 57) nebo projekt „*New Zealand Labour History*“ (srov. Patricia R. Zimmermann, Introduction. In: Karen L. Ishizuka a Patricia R. Zimmermann, (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008, s. s.21).

Rodinný film ale do veřejné audiovizuální sféry nevstupuje jako inertní materiál. V Evropě i ve Spojených státech lze už od raných osmdesátých let sledovat, jak nezávislé dokumenty³⁴ pracující s rodinným filmem používají tento materiál jako nový nástroj k otevřené polemice s převládajícím společenským diskursem. „Jejich autoři poučení hnutím za občanská práva, protiválečnými protesty nebo feministickými perspektivami z šedesátých a sedmdesátých let upouštějí od epických dokumentárních svědectví. Začínají pracovat s exkavací ztracených výpovědí a kombinovat je s umělecky manipulovanými ztracenými obrazy. Jimi pak zkoumají zlomy a diskontinuity mezi archivní a osobní historií. [...] Tito umělci postavili rodinu a konstrukci identity na dějiště politiky a na pole vyjednávání s velkou historií.“³⁵

Většina nezávislé produkce tak s rodinným filmem pracuje buď jako s nástrojem k přezkoumávání osobní a společenské identity, genderu nebo otázek rasy a etnika,³⁶ nebo jeho materiál využívá k narušování zažitých narativů velké historie a opětovnému otevírání a problematizování témat kolonialismu nebo událostí psaných

³⁴ Nezávislým dokumentárním filmem je myšlen film iniciovaný režisérem nebo nezávislým producentem, tedy film, který nevzniká jako televizní zakázka.

³⁵ Karen L. Ishizuka a Patricia R. Zimmermann, (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008, s. 10.

³⁶ Jedná se např. o tyto filmy: *Covert Action*, Abigail Child, 1984; *From the Pole to the Equator*, Angela Ricci Lucchi a Yervant Gianikian, 1986; *Family Album*, Alan Berliner, 1986; *A Song of Air*, Merilee Bennett, 1987; *The Way to My Father's Village*, Richard Fung, 1988; *Nursing History*, Marian McMahon, 1989; *Sink or Swim*, Friedrich Su, 1990; *My Mother's Place*, Richard Funk, 1990; *Shifting Position*, Kathy High, 1990; *The House of Science: A Museum of False Facts*, Rea Tajiri, 1991; *Silent Movie*, Freda Guttman, 1994; *The Smell of Burning Ants*, Jay Rosenblatt, 1994 apod.

oficiálními vítězi.³⁷ Napříč oběma výše zmíněnými tematickými oblastmi tyto filmy akcentují traumata, ztráty, problematiku paměti, poruchy a fantasmata.³⁸

Jak je patrné z uvedených tematických os, rodinný film se ve spojení s dokumentem osmdesátých let často dotýká právě těch témat, která stojí v centru zájmu kulturní historie nebo nové historiografie. Nejen že rodinný film díky příznivě nastavenému myšlenkovému kontextu může poprvé vstoupit do veřejného prostoru, pro mnohé obory navíc i velmi bohatým materiálem, který dokáže účinně otevírat jejich vlastní aktuální témata.

Již v průběhu první poloviny osmdesátých let se ale zároveň projevuje druhá strana pronikání rodinného filmu do mediální sféry, a to ať na úrovni jednotlivých nezávislých dokumentárních filmů, tak i interní televizní produkce. Rodinný film má na rozdíl od archivovaných týdeníků a dobových dokumentárních snímků nesrovnatelně nižší pořizovací cenu a do značné míry i větší emocionální náboj. Souběžně s kritickým a reflexivním využitím rodinného filmu v dokumentární nebo i televizní tvorbě se hned v osmdesátých letech otevírá prostor pro „[...] rostoucí počet pořadů působících přímo na emoce a podílejících se na všeobecné tendenci ke zveřejňování soukromého prostoru a privatizace prostoru veřejného. Tyto pořady přemísťují do veřejného prostoru (na úroveň společnosti) ideologickou funkci, jakou mají rodinné filmy v soukromém prostoru: zakrýt konflikty lepem nostalgie po

³⁷ Mezi tyto filmy patří: (*Human Remains*, Jay Rosenblatt, 1998; *Mein Krieg*, Harriet Edder and Thomas Kufus, 1991; *Something Strong Within*, Karen L. Ishizuka, 1995; *Toyo Myiatake: Infinite Shades of Gray*, Robert A. Nakamura, 2001 apod.)

³⁸ Mimo jiné: *Remains to be Seen*, Phil Solomon, 1989; *Everything is for You*, Abraham Ravett, 1989; *The Exquisite Hour*, Phil Solomon, 1989; *A Letter Without Words*, Lisa Lewens, 1997; *Destroying Angel*, Philip Hoffmann a Wayne Salazar, 1998; *Zyklon Portrait*, Schogt Elida, 1999; *Sea in the Blood*, Robert Fung, 2000 apod.

minulém, rozpuštěním v obecné blbosti nebo určitým typem záměrně ambivalentního vztahu.³⁹

Rodinný film do veřejného koloběhu obrazů přichází ze zcela privátní sféry. Jeho funkce je určena přesnými požadavky pocházejícími ze zcela specifického sociálního prostředí a jeho estetika i rétorika je ve svém původním významu funkční a čitelná pouze v tomto původním kontextu. Jak ale ukazují osmdesátá léta v Evropě i ve Spojených státech, jeho přesunem do nového prostředí a cílenou rekontextualizací lze dosáhnout velmi různorodých účinků. Materiál rodinného filmu si s sebou do nového kontextu sice přináší určité charakteristické znaky,⁴⁰ kterými oživuje výrazovou škálu různých filmových druhů a žánrů, významy a rétoriku mu ale uděluje už jeho nové prostředí. Mimo kontext rodinného kruhu je tedy pouze materiálem otevřeným k jakémukoli využití. Je projekčním plátnem, které může být použito kriticky a sebereflexivně, mnohé jeho charakteristické znaky mohou naopak pomáhat jakékoli ideologii zakrývat. Jednou z problematických vlastností rodinného filmu je, že vyvolává pocit důvěrné známosti, kterou je často nepříjemné zpochybňovat, rozkrývat a tematizovat. A to platí nejen pro diváky, ale i pro dokumentaristy, kteří s rodinným filmem pracují.

³⁹ Roger Odin, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 27.

⁴⁰ Rodinný film je běžně využíván i zneužíván k evokaci intimity, k vyvolání nostalgie i k nastolení pocitu autenticity.

1.3. Střední Evropa a revize paměti

Ve srovnání se západní Evropou a Severní Amerikou má v zemích střední Evropy pozornost směřovaná k rodinnému filmu zcela odlišný charakter i dynamiku. Československo i Maďarsko se v sedmdesátých a osmdesátých letech nejdříve s myšlenkovými, společensko-politickými a akademickými proudy do velké míry minuly, v průběhu devadesátých let se pak obě, resp. všechny tři země ocitly na prahu dalšího zcela zásadního zlomu, jenž si žádal revizi mnohem hlubší povahy.

Před všemi třemi zeměmi se v devadesátých letech rýsoval rozsáhlý projekt obratu k minulosti, jenž měl ve srovnání se západní Evropou mnohem radikálnější rámec. Jeho součástí mělo být rozkrývání mechanismů a strategií, jimiž se hned dvě po sobě jdoucí ideologie vpisovaly do kolektivní paměti a skrze něž generovaly a uplatňovaly svou moc. Všechny tři země však zároveň narážely na rozklad dosavadních institucí a společenských pozic a zároveň na nutnost hledání a přebírání nových teoretických přístupů a koncepcí.

Na rozdíl od západní Evropy a Severní Ameriky, kde bylo v průběhu osmdesátých a devadesátých let možné sledovat stopy komplexnějšího společenského pohybu, v němž se rodinný film stával objektem zájmu humanitních věd i nástrojem reflexe jejich témat a kde se záhy vytvořila síť integrující akademiky i filmaře, které se rodinnému filmu věnovali, Česko, Slovensko i Maďarsko se k rodinnému filmu dostaly ve zcela odlišné dynamice a pouze prostřednictvím aktivit několika poměrně izolovaných jednotlivců. Období devadesátých let zde také na rozdíl od západní Evropy neprovází nárůst využití rodinného filmu televizními stanicemi. Na rozdíl od Severní Ameriky se zde rodinný film v tu dobu také nestává aktivistickým nástrojem k nahlížení společensko-politických témat.

Všichni tři filmaři, jejichž tvorbě se v této práci věnujeme, k rodinnému filmu naopak přistoupili jako k prostředku, jímž je možné nahlédnout problematickou rovinu historie a paměti svých zemí. Právě země střední Evropy, prostor vrstvicích se kulturních, náboženských a geopolitických sfér vlivu, poznamenaný hlubokou

diskontinuitou kulturní paměti a kolektivních identit i střídáním protichůdných společensko-politických systémů, je dodnes, co se týče identity, poměrně vratkým prostorem. V konfrontaci s vlastní historií posledních sta let se tyto tři země obklopují protichůdnými představami, fobiemi a touhami, prostřednictvím kterých stále konstruují svůj historický obraz. A i zde může být rodinný film k vyjednávání identity a konstruování historického obrazu využit i zneužit.

A právě tato Odinem zmiňovaná dvousečnost rodinného filmu se projevuje i ve způsobu, jakým na něj nahlízejí Jan Šikl, Marek Šulík a Péter Forgács. Na jedné straně jako by rodinný film sám vybízel k uchopení svého materiálu archeologickou metodou, jež se v osmdesátých i devadesátých letech sama o sobě zdá být opozicí k ideologiemi prosáklému psaní historie, na druhou stranu je čten jako alternativní prostor zcela nekontaminovaný převládající ideologií veřejné sféry. Tato druhá představa je dobře čitelná v úvodních prezentačních textech českého *Archivu soukromé filmové historie*,⁴¹ znějž vychází cyklus Jana Šikla *Soukromé století*, i slovenských *Rodinných archivů*,⁴² tedy projektu zastřešujícího Šulíkův cyklus *Konzervy času*.

V úvodním textu *Archivu soukromé filmové historie* Jana Šikla „[s]vědectví o minulé době prostřednictvím soukromých filmových archivů přináší jiný pohled než oficiální historie státních archivů. Rozhodně nejde o prvořadé politické či kulturní události, ve kterých se to hemží významnými osobnostmi. Tato oficiální historie je plná propagandy, informací, ideologie. Nejde o ucelený pohled na určité období, o jednoznačně cílený tok informací. Soukromé filmy byly zbaveny těchto ambiciózních hledisek. Jejich cíle byly mnohem skromnější: zastavit čas.“⁴³

⁴¹ Soukromé století / *O projektu*. Dostupný na WWW:

<<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/soukromestoleti/archivace-prepisy.php>> [cit. 20.5. 2012].

⁴² Rodinné archivy. Dostupný na WWW:

<http://www.rodinnearchivy.sk/rodinne_archivy/RODINNE_ARCHIVY.html> [cit. 21.5. 2012].

⁴³ Soukromé století / *O projektu*. c.d.

V úvodním textu Marka Šulíka pak „[a]matérske záznamy obsahujú častokrát informácie, ktoré sú zaujímavé nielen pre členov rodiny, ale i pre filmárov, sociológov, historikov. Zaznamenávajú totiž život v našej spoločnosti z osobného uhlu pohľadu, zbaveného nánosov ideológie a propagandy.“⁴⁴

V obou popisech projektů se rodinný film jeví jako útočiště před ideologií veřejné sféry. V Šiklově podání je dichotomie veřejných a rodinných archivů postavená na protikladu velikého, významného, prvořadého, uceleného a jednoznačného (propaganda, informace, ideologie) a velmi skromného (zastavení času). V celkově kratším úvodním textu k projektu *Rodinné archivy* Marka Šulíka se díky osobnímu úhlu jeví jako čisté, propagandou nekontaminované místo. Oba pohledy představují rodinný film jako paralelní prostor soukromé paměti, hermeticky uzavřený vůči všemu, co definuje a tvaruje veřejnou sféru. Individuální paměť jako by v tomto pojetí mohla existovat zcela odděleně od paměti kulturní nebo kolektivní.

Tato představa jde ale zcela proti pojetí provázanosti kolektivní a soukromé paměti. Už první koncept kolektivní paměti,⁴⁵ jímž francouzský sociolog a filosof Maurice Halbwachs otevírá pole pro budoucí studie kulturní paměti, ale mezi individuální a kolektivní paměťovou rovinou nachází jasné dynamické a dialektické vazby. V Halbwachsově pojetí se „[...] lidská paměť potřebuje neustále napájet z kolektivních zdrojů, stejně jako kolektivní paměť a vzpomínky jsou vždy udržovány sociálními a morálními normami.“⁴⁶ Kontinuitu kolektivně sdíleného vědomí podle Halbwachse podmiňuje kultura. Paměť není pevně zafixovaná, přetváří se procesem vzpomínání, který se váže na přítomnost. Procesy znovuvyvolávání nebo potlačování vzpomínek jsou regulované a podněcované prostřednictvím sociálních rámců, které jsou vázané na společnost, v níž člověk žije. Právě referenční rámce dávají paměti její dynamicky vytvářený obsah, bez nich by se paměť neměla jak přenášet na další

⁴⁴ Rodinné archivy, c.d.

⁴⁵ Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

⁴⁶ M. Halbwachs, c.d., s. 34.

generace. Minulost tedy nemůže být neměně uchovaná ani v individuální ani v kolektivní paměti, rodí se znova každým procesem vzpomínání.⁴⁷

Na Halbwachsovo pojetí kolektivní paměti navazuje David Gross a přenáší jej na pole historiografie. Souhlasí, že paměť je komplikovaný proces kódování a že vzpomínky jsou uchovávány prostřednictvím složitých schémat a tvarovány proměnlivými pravidly a společenskými okolnostmi. Ve snaze porozumět své vlastní existenci na pozadí historických událostí, lidé v konfrontaci s veřejně dostupnými verzemi minulosti své vlastní zapamatované zkušenosti i výpovědi ostatních průběžně zpřesňují a upravují.⁴⁸

V počátku devadesátých let koncepty individuální a kolektivní paměti z čistě sociálně-vědního nebo historického pole posouvají na pole kulturní sféry. Jan Assmann⁴⁹ kolektivní paměť dělí na komunikativní a kulturní. Tyto formy kolektivní paměti vytvářejí určitý orientační rámec, z něhož vychází paměť individuální. Kulturní paměť je charakteristická pro vzpomínky na události, které se odehrály před tzv. *floating gap*,⁵⁰ ve vzdálené minulosti, nebo v prazáčátku dějin. Ta se vyznačuje se vysokou mírou institucionalizace (vypravěči, šamani, trubadúři, kazatelé, vědci apod.) a materiálním zakotvením (památníky, hrobky, chrámy, knihy apod.). Oproti tomu komunikativní paměť odkazuje k nedávným událostem, sahá do 3. až 4. generace, je živá – tkví v promluvách, pomluvách, pověrách, předsudcích, jejími

⁴⁷ M. Halbwachs, c.d.

⁴⁸ David Gross, *Lost Time: On Remembering and Forgetting in Late Modern Culture*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2000.

⁴⁹ Jan Assmann, *Kultura a paměť: Písmo, vzpomínky a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*, Praha: Prostor, 2001.

⁵⁰ Termín *floating gap* etnologa Jana Vansiny označuje koncept mezery (*plynoucí mezery*) mezi bohatou a bezprostřední zkušeností posledních 3 - 4 generací, která zaniká se svými nositeli, a pamětí starší osmdesáti – sta let, ukotvenou do dat školních učebnic, mýtů, oficiálních historických tradic a monumentů (srov. Jan Assmann, *Kultura a paměť: Písmo, vzpomínky a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*, Praha: Prostor, 2001. str. 46-49).

nositeli jsou úplně všichni členové společnosti. Mezi komunikativní a kulturní paměti tak vzniká komplexní síť vztahů a procesů, které z individuální paměti tvoří velmi dynamickou strukturu zohledňující jak individuální, tak kulturní i kolektivní aspekty společnosti.

Aleida Assmann pohled na kulturní paměť rozšiřuje a umísťuje ji do komplexní struktury, jež zahrnuje také individuální, společenskou a politickou paměť. Tato struktura zasahuje od čistě soukromých rovin do institucionalizovaných a ritualizovaných úrovní pamatování si.⁵¹ Přejechy a transformace mezi individuální a kulturní paměti probíhají souvislým a nepřetržitým způsobem, v důsledku toho není možné paměť vnímat jako fixní rezervoár, ale jako vztahový vektor propojující sebe sama a druhé, soukromé a veřejné, individuální a kolektivní. Pro studium rodinných filmů je důležité, že Aleida Assmann na rozdíl od jiných historiků klade velký důraz na paměťové objekty materiální povahy (texty, obrazy apod.). Souhrn těchto objektů nezaměňuje za kolektivní paměť, vidí je spíše jako unikátní kotvy paměťových procesů dostupné jednotlivcům i společenstvím. Jejich prostřednictvím se tak roviny individuální, kolektivní, kulturní a politické mohou propojovat a prolínat.

Další zpřesnění pohledu na paměťové objekty a individuální a kolektivní paměť přichází z oblasti výzkumu médií.⁵² Ačkoli teoretické koncepty paměti roli médií často reflektovaly, média a paměť byly vnímány jako oddělené, často i protichůdné oblasti. V současné době se kulturní historie a kulturní a mediální studia posouvají ke konceptu *mediace paměti*, tedy jejího zprostředkování prostřednictvím médií. Paměť a média se v tomto pojetí spájejí natolik, že už je není možné od sebe oddělit. Místo pojmů jako jsou *vlastnění, ukládání, uchování* (do média) nebo *ztráta* paměti (smazání z média) lze hovořit spíše o jejím mediálním *vytváření*.

⁵¹ Aleida Assmann, Four Formats of Memory: From Individual to Collective Construction of the Past. In: Christian Emden a David R. Midgley (eds.), *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500: Papers from the Conference "The Fragile Tradition"*, Cambridge: Lang, 2002, s. 19-36.

⁵² Vzhledem k zaměření této práce nás bude rozšíření paměťových teorií o výzkum médií zajímat z pohledu média v technologickém smyslu (film) spíše než mediálního kanálu (televize, internet apod.).

Spolu se počátkem uvažování o mediálních aspektech paměťové práce se začíná projevat i nutnost porozumět rétorice jednotlivých paměťových objektů/textů. Annete Kuhn v souvislosti s rodinnou fotografií uvádí, že „[...] tyto obrazy rozhodně nemohou být vnímány jako transparentní reprezentace dříve existující reality, naopak pomáhají tyto mnohé reality konstruovat.“⁵³ Fotografie, tyto paměťové kotvy mediální povahy, nikdy nereprezentují fixní moment, spíše slouží k fixaci temporálních představ a názorů na vztah minulosti a budoucnosti.⁵⁴

Tento z pohledu mediálních teorií zpřesněný pohled na práci paměti jako na určitý druh kulturního textu zároveň vyžaduje změnit pohled na samotné paměťové objekty a začít přemýšlet o jejich vnitřně kódované textové povaze, která je navíc specifická pro každé konkrétní médium. Paměťový text, ať už je to fotografie nebo film, totiž samotnou svou povahou přímo určuje formu a povahu paměti, kterou tvoří. Abychom byli tuto paměť schopni přečíst, musíme mít nejdříve nástroje na čtení tohoto paměťového textu, a to nástroje specifické pro to konkrétní médium. „Například v rámci *čtení* vizuálního média bude nutné použít jiné metodiky a postupy, než při interpretaci slovního vzpomínání. V každém případě přístup badatele ke svému *objektu* bude muset zůstat otevřený a neintrusivní.“⁵⁵

Ačkoli by si to autoři úvodních textů k archivním projektům mohli přát, rodinné filmy⁵⁶ obsažené ve sledovaných archivech tedy v této optice nemohou nabízet alternativu ke zpochybněné nebo „ztracené“ kolektivní paměti. I když se rodinný film může na první pohled jevit jako dobře izolovaný materiál, který do veřejné sféry

⁵³ Anette Kuhn, A Journey Through Memory. In: Susannah Radstone (eds.), *Memory and Methodology*. Oxford: Berg, 2000, s. 183.

⁵⁴ A. Kuhn, c.d.

⁵⁵ Annette Kuhn, Photography and Cultural Memory: A Methodological Exploration. *Visual Studies* 22, č. 3, 2007, s. 284.

⁵⁶ Zde je třeba důsledně rozlišovat rodinný film od širšího termínu amatérský film. Každý rodinný film je amatérský vzhledem k neprofesionální povaze své produkce, ale pouze film vznikající v rámci instituce rodiny a určený pro recepci uvnitř rodinného kruhu je rodinným filmem.

proniká z hermeticky uzavřeného rodinného prostředí, opak je pravdou. Jeho produkce je součástí paměťové praxe, která je s kolektivní/společenskou nebo i kulturní a politickou pamětí i jejími zlomy a přepsanými kapitolami spojená hustou sítí obousměrných vztahů. Rodinný film je tak jen jednou z úrovní audiovizuální sféry, do které se ideologie promítá stejně, jako do jejích ostatních obsahů.

Do značné míry opačná představa o povaze rodinného filmu je čitelná z textů a rozhovorů s Péterem Forgácsem. Rodinný film je zde hodný pozornosti právě díky své provázanosti se svým historickým kontextem a hlavně pro své historické „spolupachatelství“.⁵⁷

Když Péter Forgács v Maďarsku v roce 1983 založil *Archiv soukromých fotografií a filmů*,⁵⁸ o více než dvě desetiletí tím předešel podobné iniciativy v České republice i na Slovensku. „Hlavním smyslem bylo hledání ztracených svědectví, tehdy existoval i jiný život. Co to je, to ztracené „*Mittleuropäische*“? Řekl bych, že střední Evropu definuje ztráta paměti. V orwellovském smyslu přepsaná minulost mě zneklidňuje už řadu let. Maďarsko leží uprostřed enormních lží. Archiv obsahuje asi pět set hodin soukromé historie s mnoha rozhovory. Je to mé soukromé archeologické naleziště.“⁵⁹ Ještě radikálněji se k povaze rodinného filmu Forgács vyjadřuje v dalším rozhovoru: „Udělat krok dál pro mě znamená pohyb ve foucaultovském duchu, směrem ke zdrojovému materiálu [...] Žiji v zemi, kde byla zabitá minulost. (Rodinný film) pro mě není jen hračkou, kterou změním zpomaleným pohybem a pověším na zeď. Čím jsou spontánní zapisované deníčky v zemi, která potlačila svoji minulost? Významy jsou skryté a hledání významů znamená otvírat traumata.

⁵⁷ Scott MacDonald, Péter Forgács: An Interview. In: Bill Nichols a Michael Renou (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011.

⁵⁸ Celý archiv v roce 1990 přešel v nové formě nadace pod správu Open Society Archive Středoevropské univerzity, kde je k dispozici dodnes.

⁵⁹ Sven Spieker, *At the Center of Mitteleuropa: A Conversation with Peter Forgács*. Dostupný na WWW: <<http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/354-at-the-center-of-mittleuropa-a-conversation-with-peter-forgacs>>[vyšlo 20. května 2002; cit. 20.5. 2012]

...Traumata ve smyslu kafkovského otce nebo oidipovského komplexu. Všechno to obrovské banální štěstí, které z těch obrazů proudí, ta nuda propojená s minulostí, toto objevování ztracených momentů pro mne znamená víc, než jen že bych je měl někde vystavit. Tyto obrazy jsou veselé a pěkné – a prázdné. A právě tuto prázdnotu chci ve svých filmech rekonstruovat, protože je místem činu.⁶⁰

Srovnáním textů, v nichž Péter Forgács, Jan Šikl a Marek Šulík popisují povahu rodinného filmu, je možné nastínit, do jaké míry se mohou tyto do značné míry intuitivní pohledy na tuto mediální praxi lišit. Rodinný film v nich funguje jako projekční plátno často protichůdných představ o tom, jak může tento materiál při druhotném použití vypovídat. Při podrobnějším studiu samotných kompilačních dokumentárních filmů je ale patrné, že se tato představa do konkrétních filmů nakonec promítá jen částečně. V cyklech, v nichž je rodinný film uváděn jako útočiště před ideologií a propagandou, je možné najít scény nebo celé epizody, jež naopak na prosakování propagandy a ideologie upozorňují, a naopak. Tyto texty tedy slouží spíš jako příklad poměrně obvyklého způsobu nahlížení na rodinný film, než že by poskytovaly vodítko k analýze strategií rekontextualizace rodinného filmu v jednotlivých dokumentech.

V každém případě při snaze znovuotevřít, zkoumat a revidovat paměť a historii posledních osmdesáti let je rodinný film i jeho uchopení dokumentárním filmem značně dvousečnou zbraní.

V historickém kontextu Česka, Slovenska i Maďarska může být cenným a zatím poměrně neprobádaným materiálem k výzkumu strategií, jimiž jednotlivci i celé rodiny vytvářeli svá paměťová pole a identity vyjednáváním se svým sociálním rámcem. Zároveň může říci mnohé o tom, do jaké míry jsou tyto konstrukce výsledkem práce samotné mediální praxe rodinného filmu. Rodinný film ale už ze své

⁶⁰ André Habib, *It's Just a Waste of Time to Walk and Play Tennis: Interview with Péter Forgács*. Rouge 12, Hors Champ and Rouge 2008. Dostupný na WWW: <<http://www.rouge.com.au/12/forgacs.html>> [vyšlo 2008; cit. 28.6. 2012].

podstaty není v komunikaci s historií nevinným hráčem. Bez pochopení jeho funkce v původní instituci rodiny a jí podřízené estetiky a rétoriky se naopak může v jakémkoli výzkumu stát závojem maskujícím nejen svá tabu.

Stejně tak se dá pohlížet i na kompilační dokumentární filmy. Ačkoli už samy tyto formy metatextové koláže do určité míry hrají roli projektů revidující historickou obraznost, a to jakoby odspoda, z pohledu mikrohistorické perspektivy, jejich autoři jsou stejně jako potenciální historici, zkoumající původní rodinné filmy, vystaveni jejich svodům.

1.4. Inspirační osa: Maďarsko – Česko – Slovensko

Na rozdíl od oblastí západní Evropy, kde se na poli televizní i nezávislé dokumentární tvorby kromě jiné i vlivem aktivit asociace Inédits v průběhu posledních třiceti let objevila velmi různorodá škála projektů, filmů i cyklů zpracovávajících rodinný film, všechny tři sledované dokumentární cykly vznikaly v kontextu svých zemí zcela osamoceně.

Krátce po roce 1988, kdy byl dokončen první film Forgácsova cyklu *Soukromé Maďarsko (Bartosova rodina)*, vstupují všechny tři země do dlouholetého období transformace centralizovaného modelu kinematografie i jednotlivých státních televizí. Dokumentární tvorba v těchto letech nebyla utlumena jen nedostatečným financováním, ale do značné míry i dlouhodobou absencí jakékoli nové koncepce přerozdělení kompetencí, zodpovědnosti a finančních toků na všech úrovních filmového průmyslu. Nestabilitu celého systému v devadesátých letech provází také téměř neexistující komunikace mezi jednotlivými dokumentaristickými komunitami, institucemi a televizemi, a to nejen na mezinárodní úrovni, ale i uvnitř jednotlivých zemí.⁶¹

Období chaotických transformačních procesů na druhou stranu v mnoha případech umožnilo využít tuto přechodnou dobu k iniciování projektů, jež by se v rámci strukturovanějších systémů například pozdějších televizí veřejné služby mohly jen obtížně prosadit.⁶² V každém případě v období od konce osmdesátých do konce devadesátých let je možné vznik výraznějších projektů nebo jasnějších

⁶¹ Tato situace se během nultých let tohoto století mění především v důsledku vzniku a rozvoje řady dokumentárních festivalů a dalších iniciativ.

⁶² V roce 1992 například Maďarská televize (MTV) se Studiem Bély Balázse vstoupila do koprodukce Forgácsova projektu *Wittgensteinův traktatus*, tedy jednoho z Forgácsových divácky nejobtížnějších filmů. V zápětí se ale Maďarská televize dostává pod silné politické tlaky, které na další léta téměř zcela zablokují koprodukce s nezávislými producenty a filmaři, a v dalších letech se zaměří pouze na vlastní, snáze kontrolovatelnou tvorbu. Tato situace v Maďarsku do značné míry přetrvává dodnes.

inspiračních toků mezi jednotlivými dokumentaristy vysledovat převážně na úrovni jednotlivců a spíš jako výjimky z pravidla.

Jedním z příkladů takovýchto ojedinělých kroků je i vznik všech tří sledovaných cyklů v Maďarsku, Česku a na Slovensku. Inspirační osa vedoucí od Pétera Forgácse k Janu Šiklovi a od něj pak k Markovi Šulíkovi je sice poměrně přímá, jednotlivé cykly ale zároveň provázejí zhruba desetileté rozestupy, poměrně zanedbatelná komunikace mezi všemi třemi autory a v závěru i velmi omezená vzájemná znalost tvorby.⁶³

1.4.1. Péter Forgács: Soukromé Maďarsko a historie Evropy

Jako jediný ze sledované trojice filmařů nemá Péter Forgács filmové vzdělání. Po absolvování výtvarného gymnázia nastoupil na obor sochařství na Vysoké škole výtvarných umění, odkud byl jako aktivní člen radikálního uměleckého hnutí Orfeo v roce 1973 z politických důvodů vyloučen. Poté už ze stejných důvodů nebyl přijat na žádnou další vysokou školu v Maďarsku a svoje vzdělání si v následujících letech doplňoval na bytových seminářích a přednáškách. Spolu se všemi ostatními členy

⁶³ Díky osobnímu kontaktu zná Jan Šikl Forgáčsovu tvorbu z přelomu osmdesátých a devadesátých let (*Bartosova rodina – Soukromé Maďarsko 1.*, 1988; *Bud' anebo - Soukromé Maďarsko 3.*, 1989; *Deník pana N. - Soukromé Maďarsko 4.*, 1990) a film *Zatímco někde... 1940 - 1943*, na jehož rešerších se podílel. Z pozdějších filmů pak *Dunajský exodus* (1998) a *El Perro Negro – Příběhy ze španělské občanské války* (2005), jež byly v roce 2005 uvedeny v rámci Forgáčsovy retrospektivy na festivalu Jeden svět. S Markem Šulíkem se Jan Šikl setkal několikrát osobně v době počátku projektu *Rodinné archivy*. Jejich komunikace se ale týkala především systému sběru rodinných filmů, způsobu archivace a technologie přepisů. Samotné výsledky Šulíkovy práce nicméně Jan Šikl nezná. Marek Šulík zná z Forgáčsovy tvorby dva filmy (*Zatímco někde... 1940 - 1943* a *Miss Universe*) z Šiklovy cyklu *Soukromé století* pak filmy *Tatiček* a *Lili Marlén* a *Král Velichovek*. Péter Forgács žádné z filmů Jana Šikla ani Marka Šulíka neviděl (srov. korespondence s autory).

skupiny Orfeo zamířil ze studia rovnou do tehdy velmi živého uměleckého undergroundu. Pod povrchem tzv. „růžového“⁶⁴ kádárovského režimu se od šedesátých let formovala výrazně politicky orientovaná, komplexní a mnohožánrová avantgarda zahrnující happeningy, performance, minimalistickou hudbu, experimentální divadlo a film a konceptuální umění.

V roce 1974 Forgács nastoupil na částečný úvazek jako rešeršér do Výzkumného ústavu pro osvětu, což mu na mnoho let zajistilo sice minimální, ale stabilní příjem a poskytlo možnost věnovat se ve zbylém čase vlastním projektům. Díky podpoře ředitele Ivána Vitányiho mohl později pod střechou ústavu neoficiálně pracovat také na sběru materiálu pro svůj archiv.⁶⁵ Kromě této práce vystřídal řadu zakázkové činnosti (knižní ilustrace, fotografie) a několik let učil výtvarnou výchovu na experimentální základní škole.

V roce 1978 začal vystupovat jako recitátor na minimalistických performancích s experimentální hudební skupinou Group 180, kde se setkal se svým pozdějším nejbližším spolupracovníkem a do velké míry spoluautorem svých filmů, videí a instalací, minimalistickým skladatelem Tiborem Szemző.

⁶⁴ Tento termín ve svých rozhovorech Péter Forgács uvádí při popisu období vlády Jánoše Kadára (generální tajemník Maďarské socialistické dělnické strany v letech 1956-1988), tedy režimu, který byl ve srovnání s okolními zeměmi komunistického bloku charakterizován poněkud liberálnějším režimem. Forgács jej ve svých rozhovorech označuje jako „[...] temné, zajímavé, depresivní a směšné období maďarské historie, kdy umění mohlo přežívat, ale pouze v ghettu mimo zraky obyvatel, a kdy většina společnosti dělala kompromisy, když před ním a dalšími tabu zavírala oči. To vše aby mohla přežívat v pseudo-konzumní společnosti financované západními bankami.“ Srov. André Habib, *It's Just a Waste of Time to Walk and Play Tennis: Interview with Péter Forgács*. Rouge 12, Hors Champ and Rouge 2008. Dostupný na WWW: <<http://www.rouge.com.au/12/forgacs.html>> [vyšlo 2008; cit. 28.6. 2012].

⁶⁵ Vitányi Pétera Forgácsce zaměstnával formou tříměsíčních smluv, které mu umožňovaly vést pracovní poměr pod kolonkou „práce na projektu“. Tento krátkodobý typ úvazku dovoľoval neuvádět ve smlouvě název a povahu rešeršního projektu, čímž v případě zájmu tajné policie poskytoval krytí jak Forgácsovi, tak Výzkumnému ústavu pro osvětu.

Od poloviny sedmdesátých let Forgács spolupracoval se Studiem Bély Balázse (BBS), ve své době jediným státem financovaným, ale po tvůrčí stránce nezávislým filmovým studiem v komunistickém bloku. V rámci BBS se setkal s dalšími dvěma postavami, jež výrazně ovlivnily jeho tvorbu. Inspirací pro vznik budoucího archivu rodinného filmu mu byl projekt Horus Archivum, sbírka několika tisíc *nekvalitních* fotografií shromážděných maďarským kameramanem Sándorem Kardosem a malým týmem jeho asistentů. Tyto fotografie pocházely jak z rodinných sbírek, tak z jakýchkoli jiných zdrojů a jediným společným kritériem pro jejich zařazení do sbírky byla jakákoli subjektivně rozpoznatelná chyba.⁶⁶ Na rozdíl od Forgácsa Sándor Kardos fotografie nezpracovával do formy filmů, jeho kolekce na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let fungovala jako samostatný umělecko-archeologický projekt a zároveň jako zdroj materiálu pro celou komunitu maďarského hnutí Fluxus a umělců soustředěných okolo BBS. V roce 1982 Forgács založil vlastní *Archiv soukromé fotografie a filmu* a původně bez ambice jakkoli filmy druhotně zpracovávat začal shromažďovat „důkazy o likvidaci maďarské historie“.⁶⁷

Pro další Forgáčsovu tvorbu je zásadní postava Gábora Bódyho, experimentálního filmaře a konceptuálního umělce, jenž kolem sebe v BBS shromáždil avantgardní umělce a minimalistické hudebníky. Z velmi rozsáhlé a značně různorodé Bódyho tvorby pak je pro Forgácsa určující hlavně cyklus analyzující filmovou řeč (*Třetí*, 1971; *Lov na malou lišku*, 1972; *Čtyři bagately*, 1975 a *Studie pohybu*, 1982) a krátký experimentální film *Soukromá historie* z roku 1978 využívající výhradně materiál rodinných a amatérských filmů.⁶⁸

⁶⁶ Rozostření, zmáčknutí spouště ve špatný okamžik, špatné rámování apod. (srov. korespondence s Péterem Forgáčsem).

⁶⁷ Scott MacDonald, Péter Forgács: An Interview. In: Bill Nichols a Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011, s.15.

⁶⁸ André Habib, *It's Just a Waste of Time to Walk and Play Tennis: Interview with Péter Forgács*. Rouge 12, Hors Champ and Rouge 2008. Dostupný na WWW: <<http://www.rouge.com.au/12/forgacs.html>> [vyšlo 2008; cit. 28.6. 2012].

Ovlivnění performancemi hnutí Fluxus, Forgács s Tiborem Szemző od roku 1984 začali propojovat své do té doby oddělené oblasti zájmu – materiál rodinných filmů a performance minimalistické hudby. Ještě několik let před vznikem prvního filmu cyklu *Soukromé Maďarsko* tak Forgács a Szemző cestovali po celé zemi i východní Evropě s performancemi pracujícími s živou minimalistickou hudební improvizací, recitací ze slovníků a jiných náhodně vybraných textů a naživo promítanými rodinnými filmy. Toto období experimentování s možnostmi propojení obrazového materiálu a minimalistické hudby bylo zásadní i pro pozdější Forgáčsovu práci s filmovým střihem.

První kroky k institucionalizaci *Archivu soukromé fotografie a filmu* a impulz k práci na cyklu *Soukromé Maďarsko* přišel v roce 1988, kdy Forgács se při náhodném setkání jeho známý, v té době zaměstnaný ve filmovém a cenzorském oddělení Ministerstva kultury, vyzval, aby požádal o grant na zpracování sebraného materiálu. „V roce 1988 se už sovětský řád začínal rozpadat. Byl to přesně ten rok, kdy se začaly dít věci. Bylo to cítit ve vzduchu, už to nemohlo trvat dlouho...“⁶⁹ V témže roce Forgács obdržel 1,5 milionu forintů, za něž v letech 1988 – 89 dokončil první čtyři díly cyklu *Soukromé Maďarsko* (*Bartosova rodina – Soukromé Maďarsko 1.*, 1988; *Dusi a Jenő – Soukromé Maďarsko 2.*, 1988; *Bud', anebo – Soukromé Maďarsko 3.*, 1989; a *Deník pana N. – Soukromé Maďarsko 4.*, 1990).

Ačkoli oficiálně prvním filmem cyklu *Soukromé Maďarsko* a milníkem v metodě zpracovávání materiálu rodinného filmu je právě *Bartosova rodina* z roku 1988, tomuto období předchází nejen dlouholetá performativní tvorba pracující s improvizovanými projekcemi, ale i několik krátkých filmů a videí spadající jak do experimentálního období v rámci Studia Bély Balázse (*Vidím, že se koukám*, 1978; *Doba železná*, 1979; *Zlaté časy*, 1979; *Spinoza Rücwerz*, 1985) a experimentálně dokumentární portréty vycházející z Forgáčsova dlouholetého zájmu o psychologii a psychoanalýzu (*Portrét Leopolda Szondiho*, 1986; *Epizody ze života profesora F.M.*, 1987).

⁶⁹ A. Habib, c.d.

Samotný cyklus *Soukromé Maďarsko* v současnosti zahrnuje patnáct filmů v délce v rozmezí od 45 do 60 minut (s výjimkou filmu *Jsem von Höfler – Wertherovské variace I. - II.*, 2008, který je uváděn ve dvou po sobě jdoucích 80 minutových dílech). Všechny části série spojuje společný základ kompilační metody využívající pouze materiál rodinného filmu. Odlišnou metodu Forgács používá opět ve filmu *Jsem von Höfler* (2008), jenž převažující archivní materiál kombinuje s dotočeným materiálem ze současnosti.

Vedle mnohaletého a konzistentního zájmu o archeologii maďarské historie Forgács v několika filmech zpracoval rodinné a amatérské filmy z ostatních evropských zemí a jednom případě i Spojených států (*Maelstrom – Rodinná kronika*, 1997; *Dunajský exodus*, 1998; *Angelosův film*, 1999; *El Perro Negro – Příběhy ze španělské občanské války*, 2005; *Miss Universe 1929 - Lisl Goldarbeiter – vídeňská královna*, 2006; *Hunky Blues – Americký sen*, 2009).

Většina výše uvedených filmů pracuje s rodinnými archivy pocházejícími z jednoho, výjimečně několika blízkých zdrojů. To jim umožňuje zaměřit se na konkrétní rodinu, člověka nebo skupinu lidí ve specifickém prostředí a dobovém kontextu. V několika filmech se ale Forgács zaměřil na širší okruh zdrojových filmů a vytvořil komplexní a méně personalizovaný obraz jedné historické etapy (*Kadárův polibek - Soukromé Maďarsko 12.*, 1997; *El Perro Negro – Příběhy ze španělské občanské války*, 2005). K těmto filmům se řadí také *Zatímco někde...1940 - 1943* (1994), zakázkový film spadající pod evropskou televizní sérii *Neznámá válka* (*The Unknown War*, 1994) natočený v koprodukcí společnosti La Camera Stylo (Německo), kanálu RTBF (Belgie), Hanse Bosschera (Nizozemí) a Studia Bély Balázse.⁷⁰

⁷⁰ Tato série vznikla na základě iniciativy několika producentů a televizních stanic sdružených v evropské asociaci Inédits, jejímž členem se Péter Forgács stal už v prvním roce oficiální existence (1991). Jako jediný člen z oblasti bývalého komunistického bloku dostal za úkol pokrýt ve své hodinové epizodě oblast východní Evropy a Balkánu (srov. Scott MacDonald, Péter Forgács: An Interview. In: Bill Nichols a Michael Renov [eds.], *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011, s. 29.)

Další skupinou dokumentů čerpajících z geograficky i časově neohraničené skupiny rodinných filmů jsou experimentální eseje, které už mimo konkrétní historický kontext analyzují a dekonstruuji fenomény jazyka, obrazů nebo společnosti (*Wittgensteinův traktatus – Sedm video etud*, 1992; *Buržoazní slovník – Soukromé Maďarsko 7.*, 1992). Tato esejistická konceptuální linie tvorby je svou podstatou zasazená do obou kontextů, v nichž se Péter Forgács aktivně pohybuje a tvoří. V rámci dokumentárních festivalů, periodik nebo televizních schémat jsou tyto filmy uváděny jako experimentální dokumenty, v prostoru galerií často v mírně pozměněné podobě fungují jako instalace.⁷¹

Konkrétní metoda rekontextualizace archivního materiálu se rodila u každého filmu zvlášť. První fází je vždy identifikace materiálu a jeho seřazení do chronologické linie. Rozhodnutí, zda bude materiál sestříhán do podoby rodinné kroniky nebo experimentálního eseje, závisí jak na povaze materiálu, tak na produkčním kontextu. U filmů vznikajících v koprodukcii s televizí⁷² Forgács dodržuje zadanou televizní délku (většinou 52 minut) a často formát „příběhu“ jedné rodiny.⁷³ Podle toho, zda byl materiál uchován v chronologickém uspořádání, a podle náročnosti zvoleného konceptu trvá stříh od několika týdnů (tři týdny v případě *Dusi a Jenő*, 1988) nebo několika měsíců (4,5 měsíce v případě např. *Bartosovy rodiny*, 1988).⁷⁴ U většiny filmů Forgács vystupuje jako autor námětu, režisér a střihač

⁷¹ Od roku 1979 Péter Forgács paralelně pracuje také na více než čtyřiceti instalacích, které kombinují práci v prostoru a z valné části nově natočený materiál videa. Ve srovnání s většinou archeologicky a historicky zaměřených filmů tyto instalace směřují ke zkoumání moci obrazů v domácím prostředí a v prostoru institucí.

⁷² Např. *Bartosova rodina* (MTV, Maďarsko), *Angelosův film* (IKON, Nizozemí), *Maelstrom – rodinná kronika* (VPRO, Nizozemí), *Zatímco někde...* (RTBF, Belgie).

⁷³ Výjimku tvoří například zmiňovaný *Wittgensteinův traktatus*, který Maďarská televize (MTV) koprodukovala v počátku svého transformačního procesu a který délkou, formou ani tématem neodpovídá její pozdější běžné produkci.

⁷⁴ Materiál Zoltána Bartose byl už v roce 1978 využit k vytvoření *Soukromé historie* Gábora Bódyho. Bódyho asistent, shodou okolností bratr Pétera Forgácase András, při ukládání materiálu zcela ignoroval chronologii filmů a logiku popsaných krabic, takže při

v jedné osobě. U filmů koprodukovaných televizními stanicemi se v několika případech na střihu podíleli i televizní střihači. Tak tomu bylo už v případě prvního filmu cyklu *Soukromé Maďarsko, Bartosovy rodiny*, na nějž byla Forgácsovi díky koprodukcii s Maďarskou televizí (MTV) přidělena zkušená televizní střihačka. S ní se musel naučit pracovat v kontextu televizní střížny, kde režisér neexperimentuje za pochodu, jak tomu bylo ve střížnách BBS, ale dává střihači už poměrně jasné pokyny ke konkrétním krokům.

Velmi důležitým faktorem ovlivňujícím strukturu Forgácsových filmů je hudba Tibora Szemzóa. Spolupráce na jednotlivých filmech se v určitých ohledech lišila, ve většině případů se ale držela několika základních pracovních fází.⁷⁵ V úvodu Forgács vždy prochází materiál během poslouchání minimalistické repetitivní hudby a hledá základní *uzlové body*,⁷⁶ okolo nichž následně staví základní strukturu. Z této první fáze vzniká první kostra – hrubý střih. Na něj pak Tibor Szemzó složí konkrétní hudební doprovod nebo podle něj upraví svou původně načrtnutou skladbu. S touto hudbou následně Forgács pracuje na finálním střihu.⁷⁷ Tato metoda platí jak pro filmy pracující s chronologickou strukturou, tak pro konceptuální eseje. Úvodní skladba není nutně skladbou, která film ve výsledku provází, a jednotlivé fáze této kompoziční stříhové *orchestrace*⁷⁸ se v mnoha případech překrývají nebo probíhají téměř souběžně.

přípravě struktury *Bartosovy rodiny* Forgácsovi trvalo ještě před vstupem do střížny několik měsíců původní chronologii materiálu zrekonstruovat.

⁷⁵ Srov. korespondence s autorem.

⁷⁶ János Palotai, Archeologie Soukromého Maďarska: Rozhovor s Péterem Forgácsem. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 181.

⁷⁷ Výjimkou je například film *Dusi a Jenő* (1988), u nějž hudba vznikala až na finální střih (srov. Scott MacDonald, Péter Forgács: An Interview. In: Bill Nichols a Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011, s.16).

⁷⁸ André Habib, *It's Just a Waste of Time to Walk and Play Tennis: Interview with Péter Forgács*. Rouge 12, Hors Champ and Rouge 2008. Dostupný na WWW: <<http://www.rouge.com.au/12/forgacs.html>> [vyšlo 2008; cit. 28.6. 2012]

V průběhu posledních dvaceti pěti let je Forgácsova tvorba definovaná také velmi odlišnými způsoby financování. Experimentální filmy a performance z období před rokem 1988 byly zajištěny čistě z technických kapacit Studia Bély Balázse a drobných přebytků financí oficiálních projektů studia. Podobně i úvodní roky existence Archivu soukromé fotografie a filmu byly díky neoficiální záštitě Výzkumného ústavu osvěty kryty z jeho provozního rozpočtu a z materiální podpory BBS. První filmový grant Ministerstva kultury ve výši 1,5 milionu forintů v roce 1988 umožnil natočení prvních čtyř dílů cyklu *Soukromé Maďarsko*, další čtyři díly vznikly buď čistě v interní produkci BBS, nebo na základě podpory dalších jednotlivých grantů a podpory MTV. V roce 1994 nicméně Forgács podporu studia ztrácí a další filmy si začíná produkovat sám.⁷⁹

Částečně díky své pozdější aktivitě v rámci asociace Inédits, hlavní ceně pro Bartosovu rodinu na World Wide Video Festival v Haagu a zároveň i díky kontaktům na holandské televizní dramaturgy se v roce 1990 jeho tvorba začíná více otevírat i evropskému publiku. Všechny pozdější filmy jsou financovány z velmi různorodých zdrojů počínaje zahraničními televizními stanicemi,⁸⁰ přes národní filmové fondy, kulturní a historické nadace,⁸¹ konče nezávislymi producenty.⁸² V roce 1997, tedy době rostoucího mezinárodního zájmu o jeho tvorbu a množícími se oceněními na

⁷⁹ Podobně jako v Česku a na Slovensku, i v Maďarsku devadesátých let ještě téměř neexistuje status nezávislého producenta, který by navíc měl zkušenosti s financováním dokumentárních filmů. Většina dokumentaristů tak v tomto období produkuje své nezávislé dokumenty pod vlastní hlavičkou.

⁸⁰ ORF, Rakousko; ARTE France, Francie; YLE, Finsko; VPRO, IKON, Nizozemí; RTBF, Belgie; NDR, MDR a ZDF, Německo; SVT, Švédsko.

⁸¹ Sorosova nadace, Maďarsko; Holandský filmový fond, Nizozemí; Vídeňský filmový fond, Rakousko; CoBo Fund, Nizozemí; Maďarská nadace historických filmů; Maďarská kulturní nadace; Balassi Institute, Maďarsko; Fulbrightova nadace, USA; Centrum pro média, kulturu a historii Newyorské university; The Getty Museum/Getty Research Institute, USA; apod.

⁸² Ralph Wieser, Mischief Films, Rakousko a Cesar Messemaker, Lumen Film, Nizozemí.

mezinárodních festivalech, ale Forgács zároveň na deset let ztrácí možnost čerpat finance z hlavního domácího zdroje, Veřejné nadace maďarské kinematografie.⁸³

V kontextu maďarské kinematografie a především oblasti dokumentárního filmu je dodnes Péter Forgács jediným tvůrcem, jehož tvorba pronikla do vysílání většiny evropských televizních stanic, na prestižní světové festivaly a zároveň do prostor galerií, muzeí a na akademickou půdu. Kvůli vratké domácí podpoře a nutnosti spoléhat se pouze na zahraniční zdroje,⁸⁴ se ale již více než patnáct let pohybuje v oblasti, která ve srovnání s ranou tvorbou ve Studiu Bély Balázse kromě větších finančních možností přináší i nesrovnatelně větší tlak na výslednou podobu filmu ze strany všech koproducentů.

Status *Archivu soukromé fotografie a filmu*, fungujícího v provizorních podmínkách od roku 1982, se v roce 1990 mění na nadaci (Nadace soukromé fotografie a filmu) a přechází pod správu Open Society Archive (OSA) v rámci Středoevropské univerzity (Central European University – CEU).⁸⁵ Filmy jsou v něm dodnes shromažďovány na základě inzerátů zveřejněných v denním tisku. Ve většině případů je materiál doplněn zvukovými výpověďmi rodinných příslušníků, kteří identifikují jednotlivé členy rodiny a popisují rodinné příběhy. Při přijímání materiálu Péter Forgács s majiteli nebo autory filmů podepisuje smlouvu, která je činí zodpovědné za případné následky zveřejnění materiálu prostřednictvím druhotně

⁸³ V roce 1997 byla jeho žádost o grant oficiálně odmítnuta s tím, že jeho tvorba neodpovídá žánru dokumentárního filmu. Tato klasifikace pak ovlivnila rozhodování komise na dalších deset let (srov. János Palotai, *Archeologie Soukromého Maďarska: Rozhovor s Péterem Forgácsem. Iluminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 190).

⁸⁴ Například v případě filmu *El Perro Negro – příběhy ze španělské občanské války* (2005) se Forgácsovi podařilo zajistit rozpočet, který téměř třicetkrát převyšoval rozpočty prvních děl *Soukromého Maďarska*. Aby bylo možné pokrýt závratné ceny práv na filmový materiál pocházející z oficiálních západoevropských archivů, do produkce muselo vstoupit sedm koproducentů s právem vyjádřit se k výsledné podobě filmu. Jen díky tomu, že Forgács do této koprodukce vstoupil jako uznávaný a oceňovaný filmař, koproducenti přistoupili na jeho zásadní podmínku, že bude mít právo finálního střihu.

⁸⁵ Srov. korespondence s autorem.

zpracovaných dokumentů. Získané filmy jsou při přijetí přepsány na video a originální cívky jsou v případě zájmu spolu s kopiemi ve formátu videa vráceny majitelům. Archiv v současnosti obsahuje zhruba 580 hodin rodinných filmů přepsaných na formát Beta SP. Sbírka je přístupná výzkumníkům a badatelům částečně v Maďarském osvětovém institutu a částečně přímo v Open Society Archive. Materiál je potenciálně k dispozici i jakýmkoli dalším filmařům, kteří by měli o další zpracování filmů zájem.⁸⁶

Ačkoli zdrojový materiál Forgácsových filmů je veřejně propagován jako možný zdroj materiálu pro další filmová zpracování, samotnou Forgácsovu tvorbu v současné době provází zvláštní paradox. Retrospektivy jeho filmů, instalace a výstavy jsou k vidění na všech kontinentech, samotné dokumenty jsou však mimo rámec těchto časově ohraničených akcí běžnému divákovi téměř nedostupné. Kromě *Wittgensteinova traktátu* (1992), jenž je v současné době bez svolení autora k dispozici ke zhlédnutí na YouTube, Forgács zásadně odmítá volnou distribuci svých filmů na DVD. Ze starší tvorby mezi lidmi koluje především několik nekvalitních VHS kazet a z pozdějšího období pak kopie náhledových DVD nosičů, jež v minulosti unikly z rukou festivalových dramaturgů. Jediným místem, kde je možné alespoň část Forgácsovy tvorby studovat oficiálně, je rešeršní centrum OSA Archivum v Budapešti.⁸⁷ Informace o této možnosti nicméně nejsou zveřejněné ani na jinak velmi bohatých a spolehlivých webových stránkách Pétera Forgáce (<http://www.forgacspeter.hu>).

1.4.2. Jan Šikl: Soukromé století

Počátek zájmu Jana Šikla o rodinný film přímo souvisí s tvorbou Pétera Forgáce. Ten jej v době rešerší pro film *Zatímco někde...1940-1943* (1994) oslovil s prosbou o pomoc při hledání československých rodinných filmů z období válečných

⁸⁶ Do roku 2012 takový zájem zatím nikdo neprojevil.

⁸⁷ Ve videotéce jsou k prezenčnímu shlédnutí k dispozici filmy z tohoto seznamu: <http://osaarchivum.org/db/fa/320-1-4-1.htm>.

let. Kromě této konkrétní spolupráce Jan Šikl ale Pétera Forgácase uvádí i jako přímého iniciátora samotné myšlenky soustavného sběru rodinného filmu v Česku. „Vyhecovoval mě tak k tomu, abych rodinné filmy začal sbírat sám. Já, aniž bych tomu skutečně věřil, spíše z jakési kolegiality, jsem tedy začal tyto materiály velmi laxně dávat dohromady.“⁸⁸

Jan Šikl vystudoval dokumentární film na FAMU (FAMU, Katedra dokumentární tvorby, 1978 – 1983) a do roku 1989 pracoval v Krátkém filmu Praha, kde kromě zakázkových prací natočil i pět dokumentárních filmů.⁸⁹ V roce 1991 založil vlastní produkční společnost Pragafilm, pod jejíž hlavičkou točil dokumentární filmy a vzdělávací cykly především pro Českou televizi (ČT). Na konci osmdesátých let píše jedenáct scénářů seriálu *Dějiny kriminalistiky (1989)*.

Ve své dokumentární tvorbě se v tomto období zaměřoval především na současnou sociální tematiku.⁹⁰ V roce 1997 natočil v česko-francouzské koprodukcii svůj první kompilační dokument o poválečné historii ČSR, *Československo 1957 – aneb návrat Ježíška do Československa (1997)*. Kromě samostatných dokumentů je režisérem také deseti dílů *Deseti století architektury (1997)* nebo dvou vzdělávacích cyklů *Amare Roma (ČT, 2001, 2002)*.

K práci s rodinným filmem se tedy Šikl dostává po zcela odlišné trajektorii než Péter Forgács. „Důvod, proč jsem projektu (*sběru rodinného filmu, pozn. H.R.*) nevěřil, spočíval v tom, že dokument chápu jako převážně sociální záležitost, aktuální, která reaguje na věci dneška, a proto mi připadalo, že rodinné filmy jsou stranou mého hlavního zájmu.“⁹¹ Se sběrem materiálu Šikl začíná už v roce 1988, ale tento ambivalentní postoj ke sbíranému materiálu u něj trvá až do poloviny devadesátých let. V roce 2004 zaslal do České televize (ČT) seznam námětů ke

⁸⁸ Jiří Horníček a Petr Szczepanik, Příběhy a emoce rodinných filmů: Rozhovor s Janem Šiklem. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 199.

⁸⁹ Např. *Daň za světlo (KF, 1989)*.

⁹⁰ V této linii vzniká hlavní část jeho tvorby: *Kufry do neznáma (ČT, 1994)*, *Na cestě (ČT, 1996)*, *Stále na cestě (ČT, 1998)*, *Jan – zpověď dítěte (ČT, 1999)*, *Jiná možnost (ČT, 2000)*, *Na cestě 1 – 3 (ČT, 2002)*, *Všichni jsme feťáci (ČT, 2002)* a další.

⁹¹ J. Horníček a P. Szczepanik, c.d., s. 199.

zpracování a v následujícím roce jej šéfdramaturgyně Centra publicistiky, dokumentaristiky a vzdělávání Alena Müllerová vyzvala k rozvedení tématu v rozsahu několika dílů. Hned v roce 2005 byl projekt schválen⁹² a jeho dramaturgem se stal Jan Gogola ml. Kromě finančního zajištění a dramaturgického vedení zároveň ČT zajistila celoplošné odvysílání informace o sběru materiálu rodinného filmu.

Po dokončení prvních třech dílů byla odsouhlasena další tři pokračování, k nim byly v roce 2007 připojeny závěrečné dva díly a cyklus byl pojmenován *Soukromé století*.⁹³ Celý cyklus osmi filmů vznikl během let 2005 – 2008 ve stejném složení štábu: Jan Šikl (námět, režie, střih), Jan Daňhel (střih), Jan Gogola ml. (dramaturgie).

Metoda zpracování materiálu se rodila až v počátku procesu střihu. „Dali jsme si hrubý materiál na střihací stůl a jediné, co jsme věděli, bylo, že nesmíme postupovat stejně jako Forgács, protože to by vzniknul plagiát.“⁹⁴ Jan Šikl se v této době vědomě rozhoduje nepodívat se znova na Forgáčsovy filmy, které viděl na přelomu osmdesátých a devadesátých let (první díly cyklu *Soukromé Maďarsko*) a pozdější *Zatímco někde... 1940 - 1943* (1994), pro nějž původně sháněl materiál. Díky intervencím Jana Gogoly ml. ČT Janu Šiklovi umožnila cyklus stříhat ve vlastní střižně, tedy mimo televizní zázemí. Doba střihu tak nebyla omezená obvyklými termíny vycházející ze směrnic ČT⁹⁵ a jediným limitem tak zůstala doba dodání cyklu ke schvalovacímu řízení.

Kromě zajištění poměrně velkorysého časového produkčního plánu je roli Jana Gogoly ml. třeba zmínit také v dramaturgické rovině. „Jan Gogola byl zastáncem větší střídmosti v rozsahu hudby a i komentáře. Pamatuji se, že jsem se tichých pasáží obával. On je doporučoval.“⁹⁶ Do pozdějších dílů, především pak do filmu *Nízký let*

⁹² Bez předběžné specifikace, zda má jít o cyklus nebo o samostatné filmy.

⁹³ Inspirován Forgáčsovým *Soukromým Maďarskem*.

⁹⁴ J. Horníček a P. Szczepanik, c.d., s. 200.

⁹⁵ Pro běžný hodinový dokument je v rámci televizních střížen dán limit 8-16 pracovních dní. Tyto limity platí i pro stříhové pořady a dokumenty.

⁹⁶ Srov. korespondence s autorem.

(2007) zároveň přinesl i částečnou reflexi povahy rodinného filmu, především pak jeho tendence zcela potlačovat negativní stránky života zobrazovaných rodin.

Jednotlivé epizody *Soukromého století* mají status samostatných hodinových filmů, které nevyžadují znalost předchozích dílů. Ve dvou případech nicméně Šikl využívá materiálu natáčeného v rámci jedné rodiny po více generací a mezi jednotlivými filmy vytváří volnou linku. V této generační rovině na sebe navazují příběhy filmů *Král Velichovek* (2005) a *Tatíček a Lili Marlen* (2005) a pozdější dvojice filmů *Ruské obláčky kouře* (2007) a *Nízký let* (2007). Ve filmech *Král Velichovek* a *Tatíček a Lili Marlen* je návaznost patrná nejen na překryvu rodinných příběhů, ale i v částečném prolínání už dříve použitého archivního materiálu. Na rozdíl od Forgácsových filmů, v nichž jednotlivé obrazy a celé scény často migrují napříč různými filmy a instalacemi, Šikl se ke stejným obrazům vrací, jen když v dalších dílech navazuje na příběh původní rodiny.⁹⁷

Česká televize jako koproducent má na vysílání cyklu neomezené výhradní právo, do jiných televizí ale cyklus nebyl zakoupen, takže jeho vysílání a jakékoli další reprízy se omezují pouze na území České republiky. Zahraniční diváci se s jednotlivými díly cyklu měli možnost seznámit na mezinárodních dokumentárních festivalech, v přihlašování filmů na festivaly ale ČT nevyvinula téměř žádnou aktivitu⁹⁸ a veškerou festivalovou distribuci zajišťoval Jan Šikl s pozdější pomocí trhu East Silver Institutu dokumentárního filmu.

Od roku 1988 dodnes se Jan Šikl při sběru zdrojového materiálu do značné míry drží systému Pétera Forgácse. Filmy shání prostřednictvím novinových inzerátů (s výjimkou zmiňované výzvy odvysílané v ČT), filmy přepisuje na formát Beta nebo DV a původní cívky vrací majitelům. V letech 1988 – 1995 probíhalo přepisování automaticky, od chvíle, kdy vykryštovala představa metody budoucích filmů, pak

⁹⁷ V následujícím díle je tak možné vidět některé už použité obrazy, které pomáhají zrekapitulovat život předchozí generace.

⁹⁸ Ačkoli v rámci České televize funguje oddělení telexportu zodpovědné za propagaci a distribuci vlastní tvorby doma a v zahraničí, jednotlivé díly cyklu byly přihlášeny pouze na českou soutěž Trilobit Beroun.

Šikl začal přepisovat pouze takový materiál, u kterého cítil potenciál k dalšímu zpracování. Materiál musel „obsahovat různorodé situace, být technicky na výši a mít základní minimální délku tři čtyři hodiny“.⁹⁹ V případě, že majitelé o původní cívky nemají zájem, jsou odevzdány k archivaci do Státního oblastního archivu v Praze.

Do poloviny devadesátých let Jan Šikl vůbec nezaznamenával výpovědi rodinných příslušníků. Část výpovědi se mu podařilo získat zpětně, v mnoha případech už ale poslední pamětníky schopné identifikovat osoby na rodinných filmech nezastihl naživu. Zhruba od roku 1998 tak u filmů, u nichž vidí potenciál k budoucímu zpracování, výpovědi pamětníků nahrává souběžně s přepisem materiálu a archivuje je spolu s obrazovým záznamem.

V současné době archiv obsahuje cca 500 hodin rodinných filmů od více než 180 dárců. Většinou jde o 8 mm, Super 8 mm a 9,5 mm filmový pás, zhruba 27 hodin materiálu je na 16 mm pásu a několik metrů je ve formátu 35 mm. V roce 2011 Jan Šikl začal postupně přecházet na nový systém a technologii ukládání a zálohování materiálu. Filmy jsou z pásek Beta a DV převáděny na digitální disková pole a LTO mechaniku. Veškerý materiál bude zároveň v průběhu podzimu 2012 informačně zpracován a katalogizován programem CatDV s možností výstupu na web.

Po úvodním období poměrně nahodilého sběru Jan Šikl v roce 1992 založil kulturní nadaci *Archiv soukromé filmové historie* a v roce 1998 ji přeregistroval na občanské sdružení, čímž sběr, zpracování, archivaci a případné získávání finančních prostředků zaštitil vlastní právní subjektivitou. Ačkoli na činnost archivu od Odboru audiovizu Ministerstva kultury v minulosti získal dva granty, valnou část činnosti archivu od jeho počátku financuje z vlastních zdrojů.

Cyklus je veřejnosti k dispozici k prezenčnímu zhlédnutí v archivu trhu East Silver v Institutu dokumentárního filmu v Praze. Na rozdíl od filmů Pétera Forgáče byl vydán i na DVD (v edici Respekt) a je k dispozici ve volném prodeji.

⁹⁹ Kamila Boháčková, Rozhovor s dokumentaristou Janem Šiklem. A2, č. 20, 2007, s. 14-15.

1.4.3. Marek Šulík: Konzervy času

Sběr materiálu k poslednímu sledovanému cyklu *Konzervy času* zahajuje Marek Šulík na Slovensku na přelomu roku 2004 a 2005. Na rozdíl od Pétera Forgácase a Jana Šikla, již v prvních letech shromažďovali rodinné filmy bez přesné představy o jejich budoucím využití, Šulík už od počátku primárně hledá materiál pro budoucí film.

Jako hlavní podnět Šulík uvádí zhlédnutí prvních dílů *Soukromého století*, v menší míře ho ovlivnily filmy Pétera Forgácase, které v té době znal jen velmi okrajově. Šiklovu tvorbu ale Šulík nechce následovat v metodologii sběru výpovědí, ani v zaměření se na „silné příběhy konkrétních rodin“. Tato volba je dána poměrně praktickými důvody. Ve srovnání s Českem a Maďarskem totiž oblast Slovenska nabízí jen poměrně omezené množství rodinných filmů,¹⁰⁰ jen minimum jich pak spadá do období první republiky. Ani při rozsáhlém a důkladném sběru by tedy nebylo možné spoléhat na nalezení tak bohatého a kompletního materiálu, který by vystačil na celistvý portrét jedné rodiny nebo jedné její generace, jak tomu bylo u filmů *Soukromého století*. Marek Šulík se tedy po zhlédnutí prvního sebraného materiálu rozhodl budoucí cyklus *Konzervy času* naopak strukturovat v kapitolách podle jednotlivých nejčastějších tematických os rodinných filmů, jako jsou dovolená u moře, rodinné vztahy nebo domácí i veřejné komunistické rituály.¹⁰¹ Tomuto rozhodnutí také druhotně podřizuje sběr a k archivaci vybírá filmy, které tomuto dramaturgickému pojetí mohou odpovídat. Podobně jako tomu bylo v pozdějších letech existence Šiklova *Archivu soukromé filmové historie*, povaha samotného

¹⁰⁰ Praxe rodinného filmu se vždy vázala především na dobře zajištěnou střední třídu, která byla ze všech tří sledovaných zemí v meziválečném období nejsilnější na území Čech a nejslabší naopak na Slovensku.

¹⁰¹ Už zde je patrný rozpor mezi úvodním textem projektu Rodinné archivy a samotnou zvolenou metodou budoucího cyklu, která z prolínání komunistické ideologie se soukromou sférou dělá jedno z hlavních témat.

archivovaného materiálu i v případě Šulíkovy sbírky je daná představou o podobě budoucích dokumentárních filmů.

Od Šiklovy metody se nakonec Šulík odklonil i v práci s pamětníky. Většina zpovídaných lidí podle něj svou minulost i historický kontext „relativizovala, [...] a uhýbala všem nepříjemným otázkám.“¹⁰² V dílu *Takto sa vtedy žilo* (2011), který je postavený na čistě historické perspektivě, nakonec výpovědi pamětníků nepoužil vůbec. V dílu *Ostávam s láskou* (2011), naopak zasazeném do zcela soukromé a intimní roviny, pak Šulík obrazy z různých zdrojů zkombinoval s výpověďmi lidí, kteří na tyto konkrétní rodinné filmy neměli žádnou vazbu.

Finální podobu cyklu ale nakonec zásadně ovlivnily především vnější vlivy. Činnost samotného projektu Rodinné archivy, tedy sběr a přepis materiálu, byl dvakrát podpořen Ministerstvem kultury (v roce 2005 částkou 350 000 Sk a v roce 2006 částkou 300 000 Sk). Tyto částky pokryly nákup základní techniky na přepis a zázemí pro archivaci přepsaného materiálu, v žádosti o grant nicméně nebyly zahrnuty osobní odměny za vykonanou činnost na projektu. Podobně jako u předchozích projektů Jana Šikla a Pétera Forgácse je i v případě Rodinných archivů chod projektu dotován autorem. Na rozdíl od Forgácsovy sbírky a Šiklova archivu se ale Rodinné archivy liší v nakládání se získaným materiálem. Dotační smlouvy MKSR obsahovaly podmínku, že všechen získaný celuloidový materiál bude po přepisu uložen a od té doby veden pod správou archivu Slovenského filmového ústavu (SFÚ). Tato podmínka na jednu stranu činnosti projektu ulehčila (prostory projektu Rodinné archivy nebyly pro správnou archivaci celuloidového materiálu uzpůsobeny), na druhou stranu na práci s 8 mm filmem není v současnosti vybaven ani SFÚ. Nové výzvy k odevzdávání filmového materiálu Marek Šulík v současné době nezveřejňuje a sbírá pouze ty filmy, které mu lidé přinesou sami z vlastní iniciativy.

Druhá rovina financování celého projektu se už týká samotného cyklu *Konzervy času*, který byl od počátku hlavním cílem sběru rodinných filmů. Původní koncept celovečerního dokumentu nebo cyklu byl na jedné straně podpořen grantem na vývoj

¹⁰² Srov. korespondence s autorem.

námětu od Audiovizuálního fondu, kvůli nedostatku financí¹⁰³ byl ale od roku 2004 pravidelně odmítán Slovenskou televizí. Tato patová situace na mnoho let přípravu projektu prakticky zastavila. Změnu přinesl až podpis tzv. *zmluvy so štátom*¹⁰⁴ v roce 2010, díky níž televizi vznikla povinnost každoročně vyprodukovat kromě jiného filmy nebo cykly v kolonce historie. STV ale díky mnohaleté politice odmítání koprodukcí s nezávislými producenty a nezájmu o autorskou tvorbu neměla v zásobě žádná rozpracovaná témata a během prvního roku po podepsání smlouvy tak musela vyprodukovat povinný obsah ve velmi krátkém čase. Po mnohaleté stagnaci se tak v roce 2010 situace a vyhlídky na dokončení projektu *Konzervy času* radikálně změnila a Marek Šulík byl postaven před úkol cyklus dokončit do jednoho roku. Vzhledem k závazkům vůči v té době už rozpracovanému dokumentu *Zvonky štastia* (2012) musel původně vlastní autorský projekt rozdělit mezi několik dalších autorů a do značné míry i změnit celkovou podobu cyklu. Výsledkem je osm epizod, z nichž se nakonec pouze dvě (*Takto sa vtedy žilo*, Marek Šulík, 2011; *Ostávam s láskou*, Marek Šulík, 2011) drží původního konceptu a materiál rodinného filmu nedoplňují dotočeným materiálem ze současnosti.¹⁰⁵ Všechny epizody byly dokončeny v délce zhruba 25 minut, čili v čistě televizním časovém formátu, který je jen velmi obtížně uplatnitelný v jakémkoli jiném než televizním distribučním kanálu (na festivalech nebo v kinodistribuci). Cyklus byl koprodukován pouze Slovenskou televizí a jeho vysílací práva zatím žádná zahraniční televize nezakoupila. K dispozici veřejnosti je tak v současné době pouze v archivu trhu East Silver v Institutu dokumentárního filmu v Praze.

¹⁰³ Oficiální zdůvodnění opakovaného zamítnutí projektu.

¹⁰⁴ Právní předpis, který upravuje programový závazek STV jako televize veřejné služby na léta 2010 – 2014 (srov. *ZMLUVA č. MK - 77/09/M o obsahoch, cieľoch a zabezpečení služieb verejnosti v oblasti televízneho vysielania na roky 2010 – 2014 uzavretá v zmysle § 21a zákona č. 16/2004 Z. z. o Slovenskej televízii v znení neskorších predpisov.*).

¹⁰⁵ Epizody *Citlivé témy* (Marek Šulík, 2011), *Osmičkáři* (Miro Remo, 2011), *Štefánik sa vracia* (Alexandra Gojdičová, 2011), *Vítězstvo* (Šimon Ondruš ml., 2011) a *Dom* (Jakub Julény, 2011) proto nebudeme zahrnovat mezi filmy sledované touto prací.

1.4.4. Rodinný film jako symptom transformačního vakua

Využití rodinného filmu v dokumentární produkci se ve všech třech zemích nese v duchu překonávání překážek i využívání dočasných systémových iregularit. Transformace kinematografie a televizí veřejné služby provázená na jednu stranu nedostatkem financí a na druhou stranu divokou privatizací klíčových institucí a jiných opor mizejících státních filmových struktur tak může ukazovat na ještě jeden aspekt počátku zpracovávání rodinného filmu v dokumentární tvorbě.

Podle slov Jana Šikla může sběr rodinných filmů představovat určitou dobrodružnou sběratelskou činnost s nejasným výsledkem, tedy s puncem nezištné osamocené resistence vůči nastupujícímu tržnímu prostředí a transformačních nejistot. „Práce na archivu bylo takové moje útočiště přede vším, co se dělo venku. Od privatizace Krátkého filmu po vratkost systému České televizi.“¹⁰⁶ Rodinný film, který i ve svém původním kontextu vytváří určitou eskapistickou konstrukcí štěstí a krásna, tak podobnou roli může sehrávat i v tomto přelomovém období.

Společenská transformace je tedy pro vystoupení rodinného filmu z instituce rodiny symptomatické i v tomto ohledu. Kromě již zmiňovaných představ a projekcí, které z rodinného filmu mohou dělat „ideologií nezatíženou“ paměťovou stopu obsahující esenci vlastní historie, totiž rodinný film začíná být v dokumentu využíván jako zdrojový materiál v době, kdy přetržená politická a kulturní kontinuita ještě mnoho let po pádech režimů blokuje možnosti kritického pohledu nejen na minulost, ale do značné míry i na současnost. Neschopnost reflektovat vlastní roli v předešlém období (ne tak radikální, ale ne nepodobná dvaceti letům tzv. *Papas Kino* v poválečném Německu) do dokumentu devadesátých let vnáší částečnou tematickou paralýzu, patrnou až do počátku nultých let. Jak příznačně říká Jan Šikl, „sběr [rodinného filmu] běžel jakýmsi prapodivným samospádem někdy od roku 1987 nebo 1988 až do poloviny devadesátých let [...] Teprve pak jsem si skutečně uvědomil, co mám vlastně v rukou, co s tím můžu dělat a co se přede mnou otevírá. Pochopil jsem, jak je ten materiál cenný v době, kdy je v dokumentaristice tak těžké najít silné téma,

¹⁰⁶ Srov. korespondence s autorem.

které by u diváků v širší míře rezonovalo, že jde o cosi, co má skutečně velký přesah, a to v mnoha rovinách.¹⁰⁷

Zde se opět otevírá představa hodná pozornosti. Polovina devadesátých let zde vystupuje jako období s nedostatkem velkých témat, naopak rodinný film, tedy materiál, který je ze své podstaty určen k zastírání rodinných konfliktů a obecně jakkoli problematických témat, zahlazování negativní paměti a vytváření šťastné fikce, je vnímán jako materiál, jenž této době může ze své podstaty témata nabízet. Podobně jako u představy rodinného filmu coby studnice nekontaminované paměti se při studiu konkrétních filmů ukáže, že ani tato projekce se do výsledných dokumentárních filmů neobtěskne docela a že i v některých filmech Jana Šikla bude rodinný film reflektován jako ze své podstaty prázdný a ahistorický.

Konkrétní strategie, jimiž je rodinný film využit v dokumentárních filmech Pétera Forgácese, Jana Šikla i Marka Šulíka, tedy bude nutné sledovat na zcela konkrétních příkladech bez ohledu na to, s jakou představou do nich vstupují jejich autoři. V každém případě právě tyto vnější otisky rodinného filmu v představivosti jednotlivých autorů mohou vypovídat mnohé jak o povaze rodinného filmu, tak i o době, ve které se začíná tento druh filmu dostávat do koloběhu veřejných obrazů.

¹⁰⁷ Jiří Horníček a Petr Szczepanik, Příběhy a emoce rodinných filmů: Rozhovor s Janem Šiklem. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 200.

2. Rodinný film ve svém původním kontextu

Než přistoupíme k analýze použití rodinného filmu v dokumentární produkci, bude třeba vrátit se o krok zpět a uchopit rodinný film v jeho vlastním prostředí, tedy v rámci instituce rodiny, která určuje jeho estetiku, rétoriku i funkci.

Až do roku 1979, kdy Roger Odin vydal v té době ještě v sémiologii zakotvený text „Rétorika rodinného filmu,¹⁰⁸“ stál rodinný film jako marginální záležitost zcela mimo zájem filmových historiků a teoretiků. Vedle referenčního hraného filmu se rodinný film jeví pouze jako „špatně natočený“ a veškeré více či méně výrazné odlišnosti od hlavního proudu kinematografie mohou být vysvětleny právě touto nízkou kvalitou domácí produkce. Neumětelství „režisérů“, špatná technika nebo nepochopení základních principů filmové řeči tak v pohledu na rodinný film zakrývají nedorozumění, které jej provází do doby, kdy se ve dvacátých a třicátých letech postupně rozšiřoval mezi movitější střední třídu jako kulturní praxe s vlastní záznamovou technikou i upevňujícími se rituály. Jeho z pohledu filmové historie téměř neexistující status je do značné míry dán i jeho vlastním zakotvením. V době Odina prvního textu nemůže s pozicí fikčního filmu na poli teoretického a historického zájmu sice soupeřit žádný jiný druh filmu, produkty filmové praxe s okrajovým statusem jsou v té době ale přinejmenším rozpoznány a zkoumány díky síle své vlastní instituce. Podle Odina je školní film uznán pro svou vzdělávací roli, experimentální film pro své umělecké ambice a průmyslový film a reklama pro svou ekonomickou funkci.¹⁰⁹ Naopak na rodinný film je pohlíženo mimo jeho rodinnou instituci, tedy jako na produkt jednotlivců, kteří se pokoušejí pouze neúspěšně napodobit existující filmovou produkci.

Z tohoto pohledu je příznačné, že vůbec první zahrnutí rodinného filmu do akademického diskursu neprobíhá na poli filmové vědy, ale sociologie. Ve své knize

¹⁰⁸ Roger Odin, *Rhétorique du film de famille*. In: *Rhétoriques, Sémiotiques, Revue d'Esthétique*, nos. 1-2 U.G.É., 10/18 (1979): 340 – 373.

¹⁰⁹ R. Odin, c.d., s. 341.

*Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*¹¹⁰ Pierre Bourdieu upozorňuje na shodné vlastnosti a spoločenské funkcie rodinného filmu a rodinnej fotografie. Cieľom oboch je podľa Bourdieua zachytiť iba to, čo zachytené byť má, čiže rodinné rituálne ceremonie (svatby, narodenie, rodinné stolovanie), každodenné scény (dieťa v rukách matky, dieťa vyhazované do vzduchu otcem), alebo rovnaké zábery z rodinných cest (hry na pláži, cesta lesem, pózovanie pred pamätihodnosťami a známymi miestami). Spoločenská funkcia týchto obrazov sa neprejavuje iba pri spoločnom prezeraní fotografií a sledovaní filmov, je zakotvená už v rituáloch ich vzniku. Nejsú výsledkom náhleho hnutia mysli otca-režiséra, ale výsledkom vonjšieho tlaku rodinnej ideológie,¹¹¹ jej úlohou je „oslavovať a zväčšovať veľké momenty života rodiny, zhrubovať a integrovať rodinnú skupinu a potvrdzovať pocit, ktorý táto skupina cíti voči sebe a svojej jednotke“.¹¹²

Praxa zobrazovania rodiny vedúca k budovaniu rodinnej identity je rovnako možné sledovať v línii podstatne dlhšej tradície. Ako si už v rámci maliárskej línie všimá Susan Aasman,¹¹³ rodinné portréty počínajúc XVII. storočím začínajú rodinu zobrazovať ako „miesto lásky a vzájomnej náklonnosti“, teda do tej doby nielen neznámy typ obrazu, ale i neznámy koncept rodiny ako takej.¹¹⁴ Podobný vzorec, teda rodinu

¹¹⁰ Pierre Bourdieu (ed.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1965.

¹¹¹ P. Bourdieu, c.d., s. 53.

¹¹² P. Bourdieu, c.d. s. 39.

¹¹³ Susan Aasman, *Le film de famille comme document historique*. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksieck Cie, 1995, s. 102.

¹¹⁴ Susan Aasman zde vychází z historické práce Philippa Ariése, který sleduje změny konceptu rodinné soudržnosti v línii změn organizace domácího prostoru. Ten v průběhu XVII. a XVIII. století prochází restruktúrací vnitřního členění. Vymezuje se nově jako prostor rodinné intimity, tedy ne už jako více méně veřejné místo poskytující přístřešek. Rodinný prostor nově rozlišuje status „vetřelce“ přicházejícího zvenčí a status samotných rodinných příslušníků. Díky měnící se vnitřní organizaci (společenská místnost, jídelna, ložnice) zároveň umožňuje odstupňovat intimitu jednotlivých prostorů. Druhým důležitým elementem

coby „společenství založené na citových vztazích pocházejících z instinktů a vášní“ i coby „duchovní společenství založené na společných morálních hodnotách“¹¹⁵ v malířské tradici nachází i Julia Hirsch. Ve své knize „*Family Photographs: Content, Meaning and Effects*“¹¹⁶ pak popisuje, jak ustálená pravidla a stereotypy zobrazování rodiny přecházejí z malířské tradice do tradice fotografické, kde jsou sice do značné míry ovlivněna specifiky nového média,¹¹⁷ ale udržují si svou poměrně stereotypní podobu.

Přes tuto návaznost na ikonografické rovině ale přechod od malířství k fotografii a později filmu přináší zcela zásadní změnu – rodinní příslušníci se s příchodem jednodušších aparátů začínají zobrazovat sami. Zlom v rozdělení rolí tak do praxe rodinného zobrazování přináší zcela nová pravidla a rituály, které v podobě popisované Pierrem Bourdieuem pak až do přechodu na technologii videa v osmdesátých letech pro rodinnou fotografii i rodinný film zůstávají víceméně stejná. Na Bourdieovu sociologickou linii uvažování o funkci rodinného filmu později v angloamerickém prostředí navazují kulturní studia a kulturní historie, z jejichž řad se etablují nejvýraznější osobnosti pozdějšího výzkumu této praxe na severoamerickém kontinentě.¹¹⁸ Pro výzkum rodinného filmu je ovšem zásadní i druhá, paralelní linie, jež nejprve prostřednictvím výzkumů Rogera Odina a později dalších teoretiků z oblasti filmových a mediálních studií uchopuje rodinný film i

nového konceptu rodiny je podle Philippa Arièse nový pohled na dítě, které je díky tlaku církevních moralistů nově potřeba více ochraňovat a více integrovat do rodinného kruhu (srov. Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Plon, 1960.).

¹¹⁵ Julia Hirsch, *Family Photographs: Content, Meaning and Effects*. London: Oxford University Press, 1981.

¹¹⁶ J. Hirsch, c.d., s. 42.

¹¹⁷ Například aranžmá prostředí portrétu, které dříve mohl do značné míry ovlivnit a upravit malíř, je ve fotografické tradici nutné zajistit v rámci rituálu příprav na fotografování (Julia Hirsch, *Family Photographs: Content, Meaning and Effects*. London: Oxford University Press, 1981.).

¹¹⁸ Richard Chalfen nebo Patricia Zimmermann.

perspektivou jeho formy a rétoriky. V následující kapitole tak bude rodinný film vymezen z obou těchto úhlů.

2.1. Znak, struktura a figury rodinného filmu

„Jednomu rodinnému filmu se nic nepodobá víc než jiný rodinný film.“¹¹⁹ Tato glosa velmi trefně ukazuje na velmi stabilní škálu vlastností, které rodinný film charakterizují po celé sledované období (zhruba od roku 1920 do konce sedmdesátých let) a které jej činí automaticky rozpoznatelným kýmkoli, kdo ani nemusí mít s touto praxí žádnou aktivní zkušenost. Na následujících stránkách tedy uvádíme základní přehled nejdůležitějších znaků a figur, které se pojí s rodinným filmem a se kterými budou zároveň výrazně pracovat i později sledované dokumentární filmy.

2.1.1. Absence ohraničení a fotografický řád

Rodinné filmy nemají začátek ani konec.¹²⁰ Materiál rodinného filmu je *měřitelný* na hodiny, na počet cívek, ale při jeho samotném sledování nelze spoléhat na jeho vlastní ohraničenost v rovině dějů a zobrazených situací. Ty jsou zde zachyceny často ve svém průběhu, divák do nich vstupuje a vystupuje z nich uprostřed prudkých pohybů nebo naopak po mnoha minutách (výjimečně), kdy kamera zůstala spuštěna omylem. Na této charakteristice je možné dobře pozorovat vývoj, kterým prošlo uvažování Rogera Odina o této charakteristice rodinného filmu. V jeho prvních textech je rodinný film „vždy ve svém základě nekompletní“.¹²¹ Není

¹¹⁹ Roger Odin, Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach. In: Karen L. Ishizuka a Patricia R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008, s. 261.

¹²⁰ Tato charakteristika je svým způsobem protimluv už proto, že téměř není možné vymezit, co je jeden rodinný film. Jako přesnější označení se tak nabízí *materiál rodinného filmu*, které nenaznačuje jakékoli počitatelné množství.

¹²¹ Roger Odin, Rhétorique du film de famille. In: Rhétoriques, Sémiotiques, *Revue d'Esthétique*, nos. 1-2 U.G.É., 10/18 (1979), s. 348.

samotným textem, je „navždy fragmentem textu“.¹²² Tato představa nekompletnosti, která jako by odkazovala na existenci nějakého velkého kompletního rodinného filmu, patrně pramení z výchozího bodu Odina zkoumání, v němž se definice a charakteristika rodinného filmu rodí jako přímé srovnání a vymezení se vůči filmu fikčnímu. Až v roce 2002 se Odin od své původní představy odpoutává a přibližuje pojetí rodinného filmu Pierra Bourdieua. „Pokud považuji rodinný film za *špatně natočený*, [...], pak se zcela mýlím se svým kontextem (hodnotím jeho kvalitu ve vztahu k normám profesionálního a uměleckého filmu), protože předpokládám, že rodinný film, který funguje *správně*, musí být také *správně* natočený. A tím se pletu v základním paradigmatu. Rodinný film totiž svojí *správnou funkčnost* nemůže projevit v paradigmatu kinematografie, ale pouze v paradigmatu fotografie.

V takové perspektivě se totiž už otázka *špatného* nebo *správného* zhotovení nepokládá ani v uvozovkách.“¹²³

Přechodem k fotografickému paradigmatu se tak vyjasňuje i představa *celku* rodinného filmu. „Struktura rodinného filmu přesně kopíruje strukturu fotografického alba. Jak v nestrukturovaném rozvržení (nenarativních) obrazů, tak v heterogenitě, ale především v kolektivním konstruování neustále a nekonečně *nedořečeného* smyslu (během společného prohlížení fotografického alba stejně tak jako při sledování rodinného filmu se hodně mluví) a střídavému se navracení k vlastnímu prožitku.“¹²⁴

Zde se mimo jiné projevuje i důvod, proč je rodinný film obtížně uchopitelný existujícími katalogizačními systémy, nebo proč pro běžného diváka, který nepatří do rodinného kruhu, může být obtížné sledovat cizí rodinný materiál. Převládající

¹²² Roger Odin, Le Film de famille dans l'institution familiale. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksieck Cie, 1995, s. 28.

¹²³ Roger Odin, Esthétique et film de famille, In: Laurence Allard – Roger Odin (eds.), *Esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel, rapport de recherche rédigé dans le cadre du contrat de recherche " Ethnologie de la relation esthétique "*, Mission du Patrimoine Ethnologique. s. 25. Dostupný na WWW: <http://www.culture.gouv.fr/mpe/recherche/pdf/R_418.pdf> [vyšlo 2002; cit. 20. 6. 2012]

¹²⁴ R. Odin, c.d., s. 25.

představa o jakémkoli filmu totiž diváka i dnes neustále směřuje k hledání kontur sledovaného materiálu, tedy určitého rámce, v němž je možné najít jakkoli ideologicky zatíženou, nicméně srozumitelnou naraci. Setkání s rodinným filmem, který naopak funguje spíše ve fotografickém řádu a jehož strukturu lze pochopit spíše na modelu fotografického alba, tak pro diváky mimo rodinnou instituci nebo pro pracovníky filmových archivů bude vždy představovat určitou výzvu.

2.1.2. Prostorová neurčenost a lineární a diskontinuální temporalita

Rodinný film k prostoru zaujímá paradoxní postoj. Nevypráví příběhy, jednotlivé prostory tedy nejsou propojeny prostorovou logikou, která by toto vyprávění umožňovala. Pokud je na jednom záběru člověk zachycen, jak opouští určitou místnost, v následujícím záběru se může objevit v téže místnosti, aniž by tím jakkoli porušoval logiku rodinného filmu. Prostory spojené s venkovními rituálními aktivitami jsou zobrazovány ve své nejobecnější podobě. Pláž, na níž si hrají děti, je zaměnitelná s jakoukoli jinou pláží, na které si tyto děti v minulosti hrály, nebo v budoucnu budou hrát. Naopak při návštěvě známých míst a pamětihodností je prostor s členy rodiny zachycen tak, aby co nejvíce odpovídal existujícímu typizovanému zobrazení tohoto místa.

Existují ale i případy, kdy je v rodinném filmu možné nalézt pouze obrazy tabulí označující názvy měst¹²⁵ nebo jiných míst, které rodina navštívila, kde už ale nenatočila žádný další materiál. Samotné tyto tabule pak fungují jako spouštěče práce paměti a vyvolávají společné vzpomínky na konkrétní místo.

Z pohledu časové následnosti je rodinný film lineární ve velmi netradičním ohledu. Nezná flashbaky, flashforwardy, ani paralelní děje. Pořadí obrazů a scén zachycených na filmovém pásu zcela odpovídá chronologickému pořadí jejich

¹²⁵ Tento příklad filmu uvádí Roger Odin bez udání bližších specifik, o jaký film se jedná (srov. R. Odin, c.d., s. 25.).

natočení. Ačkoli v praxi, využívající 9,5 a 8 mm materiál, existuje mnoho příkladů, kdy rodinní příslušníci natáčejí i *hrané scénky*,¹²⁶ téměř nejsou známé příklady, kdy by byl film zpětně sestřihán a promítán v odlišné chronologii.

S výjimkou filmů obsahujících vložená okénka s psaným textem, jednotlivé scény a výjevy nejsou nijak časově zakotveny. Na jednom filmovém pásu tedy za sebou mohou následovat obrazy a scény natočené v rozmezí dvou minut i několika let. Divák mimo rodinný okruh se tak sice může spolehnout, že se situace v rodině odehrávaly v tomto pořadí, většinou ale existuje jen málo klíčů k určení délky mezer, které je na časové ose dělí.

Samotná rituální podstata mnohých obrazů-situací nahrává potlačování toku času. Rodinní příslušníci na nich každoročně vstupují do obdobných rolí, kopírují choreografie vlastních skupinových pohybů posledních let, napodobují prostorové rozvržení vracejících se předmětů (stromček, kočárek), často na nich nosívají stejné slavnostní šaty. Rodinný film je důkazem neměnnosti rodiny.

2.1.3. Rozdrobená narace

Pohled na naraci v rodinném filmu se radikálně mění podle úhlu, kterým se na ni pohlíží. Bez pochopení způsobů jeho fungování v rámci rodinné instituce vzniká automatická tendence v jeho materiálu stopy narace hledat a tím také nacházet. Ještě ve své úvodní stati *Rétorika rodinného filmu* z roku 1979 Odin uvádí několik příkladů, kterými se rodinný film vymyká klasické lineární naraci. Ačkoli se v rodinném filmu objevují stále stejné postavy, nevytvářejí se mezi nimi funkční vztahy, které by naznačovaly jakýkoli vývoj. Jednotlivé výjevy jsou extrémně krátké

¹²⁶ Ve smyslu inscenovaných výjevů, v nichž rodinní příslušníci nehrají sami sebe, ale jiné postavy.

(v průměru max. 4 s)¹²⁷ a z pohledu obsahu jen náznakovitě a nekompletní. „Rodinný film nepřináší příběh, ani skutečné sekvence složené z jednotlivých scén, rodinný film je fragment textu složený z fragmentů děje.“¹²⁸ Spolu s posunem v uvažování o struktuře rodinného filmu směrem k fotografickému řádu se Odin ve svých pozdějších textech už vyhýbá všem termínům naznačujícím, že by materiál rodinného filmu obsahoval části nějakého hypotetického celistvého děje. „Rodinný film nevypráví příběh, ale trusí úryvky akcí. A ani dlouhé záběry, přicházející v současnosti s technologií videa, na tomto pravidle nic nemění. To, že nějaký záběr trvá dlouho, neznamená, že je jakkoli narativní.“¹²⁹

Zde je na místě připomenout, že v této kapitole na rodinný film pohlížíme v jeho původním kontextu. Existuje mnoho příkladů druhotného použití rodinného filmu v televizních pořadech nebo dokumentárních filmech, kde je určitým scénám

¹²⁷ Délku záběrů rodinného filmu natočeného na 8 nebo 9,5 mm materiál Odin vysvětluje dvěma faktory. Rodinný film původně vychází z fotografické tradice, do značné míry jsou tedy jeho záběry jen natočenými „fotografiemi“. Druhým důvodem je cena materiálu a vědomí, že pro evokaci určitého paměťového obrazu stačí poměrně krátký výsek určité scény. Jednotlivé scény rodinného filmu se začínají prodlužovat až s příchodem videa, kdy se množství natočeného materiálu neprojevuje tak výrazně v jeho ceně [Historický vývoj délky záběru rodinného filmu jde tedy zcela opačným směrem, než je tomu u filmu fikčního. S příchodem technologie videa a později digitálních kamer se záběry rodinného filmu naopak výrazně prodlužuje] (srov. Esthétique et film de famille, In: Laurence Allard – Roger Odin (eds.), *Esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel, rapport de recherche rédigé dans le cadre du contrat de recherche " Ethnologie de la relation esthétique "*, Mission du Patrimoine Ethnologique. s. 25. Dostupný na WWW: <http://www.culture.gouv.fr/mpe/recherche/pdf/R_418.pdf> [vyšlo 2002; cit. 20. 6. 2012] a Roger Odin, Le Film de famille dans l'institution familiale. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksieck Cie, 1995, s. 30.).

¹²⁸ Roger Odin, Rhétorique du film de famille. In: Rhétoriques, Sémiotiques, *Revue d'Esthétique*, nos. 1-2 U.G.É., 10/18 (1979), s. 351.

¹²⁹ Roger Odin, Le Film de famille dans l'institution familiale. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksieck Cie, 1995, s. 29.

z materiálu rodinného filmu připsána narativní funkce, ta ale v původním kontextu neexistuje.

2.1.4. Typizované figury

S absencí koherentní narace a indiferentním vztahem k prostoru souvisí i specifický vztah k mizanscéně. Rodinný film se neřídí pravidly osy, 180° a nedrží se pravidla pohledu a protipohledu. Naopak jednotlivé scény a záběry za sebou velmi často nezáměrně následují bez změny pozice kamery a při sledování celého pásu filmu pak vytvářejí vnitrozáběrové skoky a mélièsovské mizení postav. Kromě těchto charakteristik jsou rodinné záznamy velmi snadno rozpoznatelné díky svým *chybám*. V experimentálním filmu záměrně využívané stylistické figury nezaostřené, roztřeseného obrazu, nezáměrného snímání nebo naopak omylem ukončeného záběru jsou v rodinném filmu jen běžným průvodním znakem této filmové praxe.

Jedním z nejvýznamnějších rysů rodinného filmu, který asi nejvýrazněji ruší jakoukoli možnost jeho fikčního čtení, jsou neustálé pohledy do kamery a verbální oslovování toho, kdo za ní stojí. Ani zde však nejde o hru s rušením fikčního modu. Praxe rodinného filmu si totiž nikdy nekladla za cíl jakýkoli fikční svět konstruovat, není třeba tedy ani cokoli rušit. Pohledem do kamery člen rodiny nastavuje přímou komunikaci s dalším členem rodiny-kameramanem, zároveň ale i s budoucími verzemi sebe sama.

Rodinný film zároveň zachycuje pouze krásné a šťastné okamžiky.¹³⁰ Ukazuje přechodové rituály (svatby, křtiny, narozeniny, promoce), fáze dětského vývoje (narození, první kroky, první sfouknutí svíčky, první den ve škole) nebo dětské hry, společné výlety, nebo rodičovskou erotickou intimitu. V materiálu rodinného filmu je štěstí těchto rituálů a momentů navíc potvrzováno úsměvy do kamery, ukazováním na

¹³⁰ Zde je opět nutné připomenout, že se stále držíme v rozmezí rodinného filmu zachyceného na 9,5 a 8 mm materiál. S nástupem videa postupně dochází k míšení modů produkce a původně jasná pravidla o nutně šťastné povaze rodinných obrazů se narušují.

ty nejšťastnější osoby nebo pózováním. Obrazy štěstí se samy o sobě prezentují jako věčné okamžiky bez vývoje a směřování. Jak si všímá Eric de Kuyper, štěstí nelze temporalizovat a tím ani začlenit do narace.¹³¹ Podobně jako taneční čísla v muzikálech nemohou být součástí příběhu, rodinný film složený pouze z okamžiků štěstí se vzpírá tomu, aby vytvářel příběhy a zobrazoval časový vývoj.

¹³¹ Eric de Kuyper, Aux origin du cinéma: Le Film de famille. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksieck Cie, 1995, s. 15.

2.2. Funkce rodinného filmu

Charakteristika rodinného filmu založená pouze na analýze materiálu sama o sobě ale nebude stačit. Snahy o analýzu jeho filmové řeči mají tendenci sklouzávat k porovnávání s fikčním filmem, jednotlivé figury užívané v rodinném filmu navíc nalezneme v mnoha dalších filmových druzích. Například v reklamě je běžný komunikační model využívající pohled do kamery, experimentální film od rodinného filmu přejal řadu stylistických figur, dokumentární film těží z efektu autenticity zrnitého černobílého obrazu. K přesnějšímu pochopení jeho formy, struktury a rétoriky je nutné opustit imanentní model zaměřený čistě na filmový text a uchopit rodinný film prostřednictvím jeho funkce a v jeho vlastním kontextu.

2.2.1. Rodinný film jako paměťová praxe

V úvodu této kapitoly se rodinnému filmu pokusíme porozumět v perspektivě jeho funkcí na úrovni paměti, tedy jako specifické paměťové mediální praxi. Tuto praxi vnímáme jako komplexní komunikační strukturu zahrnující instituci rodiny, širší kulturní a společenské prostředí, rituály a aktivity spojené s jeho natáčením a recepcí, mediální i materiální povahu samotného filmu jako paměťového spouštěče i kulturního textu a členy rodiny, kteří se na této praxi podílejí v aktivní roli.

V předešlé kapitole jsme nastínili model paměti jako dynamické struktury, v níž transformace mezi individuální a kulturní pamětí probíhají souvislým a nepřetržitým způsobem. Paměť tedy není možné vnímat jako fixní rezervoár, ale jako vztahový vektor propojující sebe sama a druhé, soukromé a veřejné, individuální a kolektivní. Paměť je zprostředkovávaná a spoluvytvářena médii a v materiální rovině je vyvolávána a znovu vytvářena prostřednictvím paměťových objektů (předmětů, prostředí, ale i textů, fotografií nebo filmů), jež fungují jako spouštěče paměťových procesů a zároveň jako jejich regulátory. Mediální paměťové objekty mohou mít svou vlastní textovou strukturu, které je potřeba rozumět na její specifické rovině.

Pro uchopení rodinného filmu jako mediální paměťové praxe bude nicméně vhodné otočit perspektivu a místo paměti se zaměřit na samotné paměťové objekty, jejich mediovanou povahu a činnosti a rituály, které jsou s nimi spojené. Tento obrat nabízí José van Dijck ve svém konceptu mediovaných vzpomínek. „Mediované vzpomínky jsou aktivity a objekty, které provádíme, produkujeme a přisvojujeme si prostřednictvím mediálních technologií. Jejich prostřednictvím vytváříme smysl minulého, současného a budoucího sebe sama, a to vždy v dynamickém vztahu k druhým.“¹³² Tento koncept totiž kromě přijetí fúze paměti a médií také přichází s novým pohledem na paměťové činnosti a rituály. V předešlých konceptech paměti byly paměťové objekty a praktiky vnímány odděleně, ve své vlastní funkci vůči práci paměti. Mediované vzpomínky José van Dijck už ale oddělení praktik a objektů neumožňuje, jejich funkce je zajištěna jejich souhrou. Akty, aktivity nebo praktiky dávají podobu jednotlivým objektům, ty zároveň transformují podobu těchto aktivit. Na rozdíl od konceptů propletených vzpomínek Marity Sturken¹³³ nebo prostetické paměti Alison Landsberg,¹³⁴ jež obě do centra zájmu umisťují paměťové objekty mediální povahy, van Dijck vychází ze soukromé sféry a sleduje objekty a činnosti, které sice obě fungují jako plochy pro vyjednávání soukromé a kolektivní identity a paměti, samy jsou ale relevantní pouze ve svém soukromém prostředí a v širší kulturní veřejné sféře nehrají žádnou roli. Vzhledem k dynamickému pojetí paměti nejsou ani mediované vzpomínky statické. Jejich význam nebo obsah se pro člověka mění s vždy s jejich dalším použitím nebo zhlédnutím. „Fotografie, videa a další artefakty nenahrazují, nezkreslují ani nepotvrzují vzpomínky. Jsme tím, kým jsme, protože jsme svou zkušenost a vzpomínky zkonstruovali prostřednictvím médií a v médiích. [...] Nefotíme, abychom si lépe zapamatovali svou minulost (nebo viděno

¹³² José van Dijck, *Mediated Memories in Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

¹³³ Marita Sturken, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkley: University of California Press, 1997.

¹³⁴ Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.

z jiného úhlu, abychom zabránili vlastnímu zapomínání). Fotíme a používáme fotografie proto, abychom tuto minulost vytvořili. [...] Každá fotografie je jedno okénko z filmu o tom, jak vytváříme současnost.¹³⁵

Mediované vzpomínky také nelze jednoduše lokalizovat. Nenacházejí se čistě v mozku, kam je umisťují neurovědci, ani čistě vně v materiální kultuře. Existují „současně v obou jako manifestace komplexních interakcí mezi mozkem, materiálními objekty a kulturním matrixem, z něhož vycházejí.“¹³⁶ Jejich materiální povaha jim dává zdánlivou stabilitu, díky procesu materiální degradace jim ale zároveň umožňuje i významově mutovat. „Lidé vždy používali materiální objekty k ukotvování a vyvolávání vzpomínek, zároveň ale také k jejich nahrazování, anihilaci nebo přepsání jejich významu. Mediované paměťové objekty nikdy nezůstávají navždy stejné, naopak, stávají se agenty průběžného procesu paměťové (re)konstrukce motivované touhou. [...] Tyto mediované objekty mohou být (re)konstruovány a manipulovány tak, aby zajistily a doložily (nové) verze prožité zkušenosti.“¹³⁷

Mediované vzpomínky určeny neoddělitelným komplexem zahrnujícím mozek, mysl, technologii i materialitu záznamu. Nelze je však oddělit také od sociokulturních praktik, jejichž prostřednictvím vznikají nebo kterými se projevují. Rodinný výlet k pamětihodnosti doprovázený pózováním a záběry na známou, v obecné obraznosti pevně zakotvenou krajinu má v pojetí José van Dijck trojí funkci. Natáčení výletu umožní vytvoření budoucí vzpomínky v té podobě, kterou mu rodina dá při samotném natáčení. Tento obraz nebude jen vzpomínkou na výlet, ale i budoucím důkazem o soudržnosti šťastné rodiny. A právě toho si jsou členové rodiny vědomi a podle toho i sehrávají svou performanci. Obrazy z výletu jsou v rodinné

¹³⁵ José van Dijck, *Mediated Memories: A Snapshot of Remembered Experience*. In: Jaap Kooijman - Patricia Pisters - Wanda Streuven (eds.), *Mind the Screen: Media Concepts According to Thomas Elsaesser*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008, s. 79.

¹³⁶ José van Dijck, *Mediated Memories in Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2007, s. 28.

¹³⁷ J. van Dijck, c.d. 38.

představivosti jedním ze základních stavebních kamenů budoucích paměťových registrů, samotné rozhodnutí chodit na výlet je tedy do značné míry důsledkem rodinné touhy existovat také v tomto svém budoucím soudržném a šťastném obrazu. „Kamera konstruuje rodinný život ve stejnou chvíli a stejnými prostředky, jakými konstruuje budoucí vzpomínky na ni.“¹³⁸ Tyto rodinné filmy budou zároveň kdykoli v budoucnu otevřeny vyjednávání o svém významu. Ten bude upravován v závislosti na okolnostech jejich promítání, a to prostřednictvím shody všech rodinných příslušníků, ale i na zcela individuální rovině.

2.2.2. Rodina jako mytický obraz a mediální konstrukt

Rituály a kontext vzniku rodinného filmu se do centra zájmu dostávají i v textech Rogera Odina. Ten se rodinnému filmu začíná věnovat už koncem sedmdesátých let, tehdy ještě z původních sémiologických pozic. Vzhledem ke zcela specifickým funkcím rodinného filmu i zásadní roli jeho kontextu ale Odin už na přelomu osmdesátých let začíná vypracovávat nový sémio-pragmatický přístup. Už v závěru svého prvního textu o problematice rodinného filmu¹³⁹ potvrzuje správnost své hypotézy nadnesené na sémiologickém kolokviu v roce 1977,¹⁴⁰ tedy že „kinematografie jako homogenní a jedinečná instituce neexistuje.“¹⁴¹ Práce s rodinným filmem tedy iniciovala vznik komplexní sémio-pragmatické teorie, kterou Odin rozvíjel v průběhu celých osmdesátých let.

Praxe rodinného filmu je úhlem sémio-pragmatiky nahlížena jako komunikační situace, jež má svého odesílatele a příjemce, v tomto případě jde v obou případech o

¹³⁸ J. van Dijck, c.d. 124.

¹³⁹ Roger Odin, Rhétorique du film de famille. In: Rhétoriques, Sémiotiques, *Revue d'Esthétique*, nos. 1-2 U.G.É., 10/18 (1979), s. 368.

¹⁴⁰ „Sémiologie / Sémiologies“ organizované Univerzitou v Saint-Etienne.

¹⁴¹ R. Odin, c.d., s. 368.

rodinné příslušníky, kteří v určitou chvíli participují na natáčení filmu a později tento film konzumují jako diváci-účastníci projekce. Tradiční komunikační schéma postavené na provázání odesílatele, sdělení a příjemce, tedy jednosměrný řetězec, v němž text nese smysl, nicméně Odin popírá. Zdroj významu v jeho pojetí není situován uvnitř filmového textu, ale mimo něj. Smysl filmu sice uděluje emitor a příjemce, ale vždy na základě pokynů a pravidel jeho vlastní instituce (tedy jeho společenského rámce). Instituce rodiny zajišťuje, aby mezi odesílatelem a příjemcem vznikla souhra v udělování smyslu, tedy aby na obou stranách měl film stejný význam. Instituce zároveň reguluje prostředí a kontext, v němž emitor a příjemce komunikují. Dává mantinely tzv. privátnímu modu produkce, čili modu, který zajistí, aby film dosáhl těch účinků a mohl být přečten takovým způsobem, který jeho instituce určí. Sémio-pragmatický přístup tak oproti sémiologii umožňuje oboje – uchopit rodinný film v kontextu jeho vlastní instituce a pochopit tak jeho funkci, díky sémiotické tradici ale na rozdíl od teoretiků paměti nebo médií také dokáže přečíst, jak se tato funkce vписuje do filmové řeči.

Výše popsané figury a struktura rodinného filmu tedy v Odinově pojetí budou mít v rámci rodinné instituce své místo a svou funkci. Hlavním cílem privátního modu je evokace vlastní zkušenosti. V této optice je najednou pochopitelné, že rodinný film nemusí vytvářet narativní struktury ani jakékoli jiné koherentní struktury. V Odinově pojetí totiž materiál rodinného filmu především spouští obrazy a otevírá světy, které už „předem existují v paměti účastníků. Vše, co tedy požadujeme od filmu, je oživit vzpomínku.“¹⁴² Nejde nicméně pouze o její vyvolání, velmi důležitou funkcí filmu a rituálů jeho společné recepce je u Odina také proces (re)modelace společně prožité minulosti, tedy proces, který probíhá při společném

¹⁴² Roger Odin, *Le Film de famille dans l'institution familiale*. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksieck Cie, 1995, s. 31.

sledování filmu, při jeho přerušování a debatách, které ho běžně provázejí.¹⁴³ Při pohledu na útržkovité obrazy jim rodinní příslušníci dávají kontinuitu, vysvětlují kauzální vztahy, zařazují je do kontextu. V rodinném filmu totiž lze nalézt téměř cokoli, co je třeba minulosti připsat. „Projekce rodinných filmů tak často slouží jako zpětná pomsta realitě.“¹⁴⁴

Odin se zde zároveň vrací k typickým figurám rodinného filmu. Všechny skoky v záběrech, příliš rychlé pohyby kamery zamezující orientaci a rozostření, tedy *figury agrese*,¹⁴⁵ při recepci filmu zabraňují členům rodiny, aby se dostali do pasivní divácké role, a tím znemožňují fikční čtení filmu. Stimulují tak divákův přesun z role diváka do role účastníka, od něhož se očekává aktivní přístup, tedy průběžné komentování filmu a spoluvytváření společné „rodinné fikce“.¹⁴⁶

Materiál rodinného filmu je složen z útržků dějů a scén zachycených v realitě, rodinný příslušník nicméně obrazy sleduje, dotváří a rekonstruuje ve své imaginaci. Odin zde mluví o „mytickém znovuvytváření prožité minulosti“,¹⁴⁷ tedy budování rodinné fikce prostřednictvím záběrů, které samy o sobě nemají fikční status. „Vábídko rodinného filmu je tedy velmi účinné, protože se chrání alibi reálného prožitku.“¹⁴⁸ Právě vytváření této fikční konstrukce, která je ukotvená vně sledovaných obrazů, tedy v paměti a imaginaci diváka, se při každém promítání vždy oživované a zvěčňované, Odin považuje za hlavní funkci rodinného filmu, jenž je garantem přetrvání instituce rodiny a zároveň jejím produktem.

V této souvislosti upozorňuje na běžný omyl související s převládajícím pohledem na rodinnou produkci optikou fikčního filmu. V této optice platí, že absence diegeze, rozklad nebo absence narace, pohledy do kamery anebo jakékoli

¹⁴³ Zde je opět nutné připomenout, že mluvíme o materiálu 9,5 a 8 mm filmu. Jeho promítání byl sám o sobě poměrně pevně daný rituál zahrnující zatemnění a instalaci promítačky. Tento rituál je také pevně spojen se zvukem promítacího přístroje.

¹⁴⁴ R. Odin, c.d., s.32.

¹⁴⁵ R. Odin, c.d., s.36.

¹⁴⁶ R. Odin, c.d., s.36.

¹⁴⁷ R. Odin, c.d., s.32.

¹⁴⁸ R. Odin, c.d., s.32.

figury upozorňující na samotný proces natáčení automaticky ruší fikční efekt a mobilizují aktivní kritické čtení filmového textu. V tomto případě totiž divák nemá dostatek vodítek, které by z předkládaných obrazů vytvořily koherentní celek, tedy diegetický svět, do něž by mohl vstoupit.

Rodinný film ale neusiluje o vytvoření diegetického světa z vlastních předložených obrazů. Jeho forma naopak diváka nutí se od těchto odrazů odpojit a fikci rodiny a jejího šťastného příběhu vytvořit na úrovni paměti. Roztříštěné obrazy sledované na plátně tedy diváka nutí k aktivitě usměrňované dalšími rodinnými příslušníky a především vlivem tzv. familialistickou ideologií.¹⁴⁹ Ta iniciuje a usměrňuje činnost (nejen)těchto recepčních rituálů a zároveň zajišťuje, aby fikce rodiny a její šťastný příběh, zakotvený v individuálních obrazech jednotlivců, vznikaly na základě shody celé rodiny.

Samotná forma rodinného filmu, tedy radikální roztříštěnost jednotlivých obrazů, tzv. *figury agrese* a efekt *špatně udělaného* filmu, absence narace, časová a prostorová neukotvenost i celková nekoherentnost materiálu je tedy podle Odina¹⁵⁰ jednou z hlavních podmínek, aby film v rámci rodinného kruhů vůbec mohl fungovat. Čím je forma roztříštěnější a obsah nejasnější, tím může rituál recepce proběhnout úspěšněji. Čím méně vypracovanou strukturu totiž film nabízí, tím je menší nebezpečí, že se dostane do konfliktu s paměťovým příběhem jednotlivce, tedy s jakoukoli podobou již vytvořených paměťových obrazů. Tyto obrazy jsou v dynamickém pojetí paměti sice stále otevřené k neustálému přepracování, procesy re-konstrukce paměti ale nejlépe fungují, pokud jsou jim jako spouštěče a regulátory poskytnuty jen náznaky, a ne koherentní a uzavřené konstrukce. Rodinný film tedy nesmí „ničivým způsobem ostatním vnucovat pro ně traumatizující pohled na sebe samé. Dobrý rodinný film tedy musí směřovat k podobné struktuře, jakou má

¹⁴⁹ Familialistickou ideologii v souvislosti s rodinnou fotografií poprvé zmiňuje Pierre Bourdieu (srov. Pierre Bourdieu (ed.), *Un art moye. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1965.).

¹⁵⁰ Roger Odin, *Le Film de famille dans l'institution familiale*. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksieck Cie, 1995, s. 35.

rodinné album: k děravé struktuře, která by každému umožňovala rekonstruovat vyprávění svého života na základě *indicií*, jimiž jsou obrazy.“¹⁵¹

Nekoherentnost a vyprázděnost materiálu rodinného filmu je podle Odina zásadní ještě z jednoho důvodu. Během recepčních rituálů totiž vyvolává společnou potřebu tuto koherenci zpětně vytvářet. Ne už na rovině filmu, ale na rovině společné paměti. Rodinní příslušníci se tak při společné recepci filmů odrážejí od roztříštěných obrazů a v debatách a prohlášeních jim dávají obsah a kauzalitu, čili v rámci společného vyjednávání je umisťují do sítě vztahů formujících rodinnou identitu. Tento proces je postaven na potřebě dojít ke společnému a *šťastnému* konsenzu.

Pokud by naopak rodinné filmy byly natočeny *správně* a vytvářely by koherentní příběhy zakotvené do konkrétního času a prostoru, vybízely by k obvyklé filmové recepci, místo aby spouštěly paměťové procesy. Jejich diváci by tak sledovali film, místo aby konstruovali a rekonstruovali svou paměť a rodinnou a vlastní identitu. Takové filmy by ale zároveň dávaly tušit existenci jejich autora, tedy autora ve smyslu instance udělující filmu smysl. Takový film by pak byl pro rodinné příslušníky už jen materiálem dokládajícím jednu verzi rodinné minulosti, a to úhlem pohledu (většinou) otce. Takový materiál by už nevyzýval ke společnému rekonstruování rodinné identity, byl by jeho uzavřeným a jednostranným obrazem. Konstrukce rodinné identity samozřejmě není nijak demokratickým procesem, při němž by každý člen rodiny stejný vliv. Vliv familialistické ideologie během rituálů recepce účinně reguluje různou úroveň vyjednávacích pozic. Pokud by ale film sám o sobě už existoval jako autorský text, posouval by se tím směrem k amatérské produkci a zabraňoval by tomu, co Odin popisuje jako modus privátního čtení.

Až ve svých pozdějších textech se Odin začíná více soustředit také na funkce rituálů natáčení. Díky svým výzkumům totiž zjišťuje, že ne každý rodinný film je pravidelně promítán, naopak si všímá, že „[...]rodinný film nakonec zůstává

¹⁵¹ Roger Odin, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 10.

nejčastěji ve skříní.¹⁵² I zde ovšem může dál plnit svou funkci. Sama jeho existence a dosažitelnost garantuje hypotetickou existenci mytického obrazu rodiny. Po mnoha letech skladování a v mnoha konkrétních případech ale promítání filmu může naopak upozornit na rozpor s prožitou realitou. Rodinný film je pak uchováván radši jako talisman, tedy především jako materiální paměťový objekt. Na základě velmi podrobného a více než dvacetiletého výzkumu si Odin navíc všímá i dalšího podstatného rozměru této praxe. Rodinní příslušníci totiž materiál často ani nevyvolají. „Filmování v rodinném kruhu je *kolektivní hrou* a jediným ospravedlněním je často jen samotný okamžik natáčení.“¹⁵³

Alexandra Schneider ve své koncepci rodinného filmu jde ještě dál a těžiště pozornosti přesouvá výhradně na tuto posledně zmiňovanou fázi, tedy na rituály natáčení, jimž připisuje centrální význam. Shodně s Odinem tvrdí, že rodinný film nezobrazuje rodinu takovou, jaká je, tedy nevytváří její obrazovou reprezentaci. Na rozdíl od Odina ale otáčí perspektivu směrem od filmového textu a od samotného hledání funkce rodinného filmu a zaměřuje se čistě na performativní ráz natáčení. V něm podle Schneider leží těžiště praxe rodinného filmu, protože jeho prostřednictvím rodina 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.“¹⁵⁴

Specifikum rodinného filmu je podle Schneider dáno tím, že se v něm prolíná produkční společenství, předmět filmu (tedy opět sama rodina) i publikum. Všechny

¹⁵² Roger Odin, Roger Odin, *Esthétique et film de famille*, In: Laurence Allard – Roger Odin (eds.), *Esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel, rapport de recherche rédigé dans le cadre du contrat de recherche " Ethnologie de la relation esthétique "*, Mission du Patrimoine Ethnologique. s. 28. Dostupný na WWW: <http://www.culture.gouv.fr/mpe/recherche/pdf/R_418.pdf> [vyšlo 2002; cit. 20. 6. 2012]

¹⁵³ Roger Odin, *Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení*. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 7.

¹⁵⁴ Alexandra Schneider, *Performance v rodinném filmu: Několik poznámek o domácích snímcích jako mediální praxi*. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 70.

tyto tři jinde oddělené okruhy jsou v teorii performance spojené sdílenou „představou“,¹⁵⁵ tedy modelem komunikace, ideálem chování nebo určitou formou scénáře. Každá performance tedy zahrnuje „[...]dvojí vědomí, přes něž je jednání mentálně porovnáváno s potenciálním modelem tohoto jednání.“¹⁵⁶ Tato funkce je tím, co umožňuje vzájemnou interpretaci chování v jakékoli společenské interakci. Osoby tak podávají svou prezentací obraz sebe sama, tím se vystavují čtení svými protějšky, jejichž performanci sami průběžně sledují a posuzují. V případě natáčení rodinného filmu ale podle Alexandry Schneider dochází ke kondenzaci a překryvu pozic a rolí těch, kteří se účastní performance a těch, kteří porovnávají.

Rodinný film je vždy natáčen a konzumován v jednotné struktuře relací. Při jeho vzniku se tedy podle Schneider zdvojuje několik rovin, které jinak v mezilidských interakcích zůstávají oddělené. V prvním případě dochází k zdvojení díky mediálnímu rámování. Rodinní příslušníci nejen hrají své role pro sebe navzájem v daný okamžik, díky vědomí natáčení filmu zároveň vytvářejí budoucí obraz těchto rolí, které budou později při sledování filmu v pozici diváka porovnávat ostatní příslušníci rodiny. Kromě toho je ale přítomné další zdvojení, každý rodinný příslušník si je vědom, že v pozici diváka bude později také on sám a tedy i on bude v budoucnu porovnávat a hodnotit svou vlastní performanci. Další zdvojení je spojeno s rolí rodinného příslušníka-kameramana. S ním dochází k interakci a hraní rolí na úrovni rodinných vazeb, zároveň je součástí performance i jeho pozice kameramana vyžadující hraní pro kameru. „Všední den v rodinném filmu je proto zároveň předfilmovou situací, tedy všedním dnem, ale také prezentací všedního dne a konečně rovněž – aspoň částečně – scénou pro čistou hru, *film*.“¹⁵⁷

¹⁵⁵ Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*. London: Routledge, 1996.

¹⁵⁶ A. Schneider, c.d., s. 73.

¹⁵⁷ A. Schneider, c.d., s. 73.

2.2.3. Privilegovaná pozice kameramana a konsenzus společného čtení

Jednou z klíčových otázek při studiu rodinného filmu je role člověka držícího kameru. V době, kdy je převládajícím záznamovým materiálem 9,5 a 8 mm film, není znám případ rodiny, v níž by za kamerou stála žena. V mnoha případech se kamera dědí po mužské linii z generace na generaci, případně se předává do rukou přiženěného manžela. Žena jako kameramanka se představuje až s nástupem technologie videa, kdy se v rámci natáčení rodinných filmů zároveň rozvolňují role, ale i obsah a forma samotných filmů.

Kameraman-filmař má v rodinném filmu specifickou roli a pohledy na ni se u jednotlivých teoretiků různí. V každém případě je člověk za kamerou přesycen rolí. Tvoří pohyblivé centrum celé produkční situace, je svorníkem sociálních vztahů ve skupině. Jeho role kameramana a režiséra je ale zároveň zdvojnásobena s jeho rolí v rámci rodiny.

Velmi ambivalentní pozice kameramana v rámci rodinného kruhu si všímá Roger Odin, když uvádí možné traumatizující dopady na psychiku především natáčeného dítěte. To je bez možnosti reagovat vystaveno hře oidipovských vztahů, k nimž starší členové rodiny už mohou v rámci procesu natáčení zaujmout vlastní postoj. Buď se ho přestat účastnit,¹⁵⁸ nebo se vůči němu vymezovat řadou obranných taktik.¹⁵⁹ Tyto „rozmanité taktiky, jaké filmování jedinci používají na svou ochranu (grimasy, hraní rolí, prosté odmítnutí nechat se filmovat...) ostatně svědčí o tom, že si toto riziko více či méně uvědomují.“¹⁶⁰

¹⁵⁸ Péter Forgács ve svém rozhovoru se Scottem MacDonalodem uvádí vlastní zkušenost s řadou filmů, z nichž v určitém věku mizí postavy teenagerů, aby se později vrátili v nové roli, nebo se nevrátili vůbec (srov. Scott MacDonald, Péter Forgács: An Interview. In: Bill Nichols a Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011, s.19).

¹⁵⁹ Zde Odin termín taktika uvádí ve smyslu, který mu dává Michel de Certeau (srov. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien: Ars de faire*. Paris: Éditions Gallimard, 1990).

¹⁶⁰ Roger Odin, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 9.

Vědomě participující členové rodiny si podle Odina naopak funkci natáčení i jeho silně ideologickou funkci uvědomovat musí. Toto vědomí jim umožňuje správně fungovat ve své roli a umožnit tak celému rituálu proběhnout podle pravidel daných institucí. Součástí hry je tak nejen přijetí role natáčeného, ale i role natáčejiho, tedy přijetí „[...]pozice moci, agrese, ale také svádění...“.¹⁶¹ Intence začít točit tedy pochází spíš z instituce, než z autorských ambic nebo mocenských popudů režiséra-kameramana. V různých obměnách často vyslovovaná věta „musí nám přece zůstat nějaká vzpomínka“¹⁶² je podle Odina příkladem pocitu tlaku zmiňované familialistické ideologie, která k těmto praktikám dává impuls a která reguluje jejich chod.

Zde je možná více než jinde nutné rozlišovat mezi filmovým textem a rituály, jež provázejí jeho vznik a recepci. Jak uvádí Roger Odin i Alexandra Schneider, vztahové struktury hrající důležitou roli v záznamových a recepčních rituálech se totiž v samotném filmu málokdy výrazně projeví. Filmový text totiž často hraje jen roli záminky pro performance rodinných vztahů během natáčení, nebo následně pro re-konstrukci rodinného obrazu při společném sledování filmu.

Těžiště významu se zde tedy přesouvá zcela mimo zachycený film, tedy do rituálu natáčení a recepce. Tyto dvě činnosti na základě fungování celé instituce rodiny zajišťují, aby byl filmu udělován smysl. Role otce-kameramana tedy bývá více patrná právě v těchto rituálech. Kameraman-otec se zde projevuje jako iniciátor a úběžník procesu natáčení, následně pak hraje důležitou roli při debatách a usměrňování paměťových procesů při procesu recepce. Samy natočené obrazy jsou zde opět jen prostředníky a iniciátory paměťové práce, a právě proto by se v nich ztahové a rizikové roviny této praxe neměly výrazně projevit. Pokud by totiž role otce byla v materiálu příliš patrná, film by už nebyl vnímán jako společně přijatelný spuštěč paměťových procesů.

¹⁶¹ R. Odin, c.d., s. 9.

¹⁶² R. Odin, c.d., s. 9.

Roger Odin v této souvislosti uvádí příklad kompilačního dokumentárního filmu *Song of Air* (Austrálie, Marilee Bennett, 1987), který zpracovává materiál rodinného filmu natočeného otcem autorky, metodistickým duchovním Arnoldem Lucasem Bennetem. Otec v něm „[...] jako všemohoucí Bůh, umístěný vždy v centru obrazu, hněte a ovládá svoji rodinu.“¹⁶³ Marilee Bennett tento materiál následně rozkládá a analyzuje a sama pak přepracovává do formy dopisu otci, v němž nově vyjednává svou vlastní pozici v rodinné struktuře. Původní reverendův film je podle Odina příkladem filmového textu, v němž dochází k přesycení autorskou instancí, ta pak znemožňuje, aby materiál *správně* fungoval při jakémkoli rodinném recepčním rituálu. Tedy aby vůbec fungoval *správně* jako rodinný film.

Postava režiséra-kamaramana je tak v rodinném filmu sice klíčová vzhledem k rituálům jeho vzniku a recepce, v samotném filmovém textu má ale tendenci ustupovat do pozadí. Rodinný filmař má „k aktu filmování vždy už předem odevzdaný přístup“.¹⁶⁴ Materiál zpětně nesestřihává, maximálně do něj vkládá předělové titulky. Neodstraňuje nepovedené části a v té podobě, jak byl zachycen, jej také promítá rodině.

Pokud se tedy k rodinnému filmu přistoupí zvnějšku rodinného kruhu, pozice rodinného filmaře je v samotném filmovém textu, tedy mimo kontext rodinných rituálů, většinou jen velmi málo patrná. Úkolem rodinného filmaře je dodržovat pravidla *správné* rodinné performance, zajistit pozdější přijatelnost rodinného filmu pro rituál recepce a v závěru pak opět vyjednávat novou konstrukci rodiny a její paměti a identity. Podmínka přijatelnosti filmu pro rituály recepce ale zároveň vede k tomu, že rodinný filmař sám sebe jako autora v samotném filmovém textu spíš potlačuje.

¹⁶³ Roger Odin, Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach. In: Karen L. Ishizuka a Patricia R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008, s. 257.

¹⁶⁴ Alain Bergala, L'Acte cinématographique. In: Rhétoriques du cinema, *Vertigo*, 1991, č. 6/7, s. 37.

2.2.4. Vyprázdňené brazy

Divák nacházející se mimo instituci rodiny při sledování materiálu rodinných filmů nevyhnutelně zažívá pocit, že sleduje naprosto banální materiál postrádající obsah. Kromě obvyklých rituálů, jakými jsou svatby, narozeniny, Vánoce a první kroky dítěte, do rejstříku obrazů rodinných filmů patří i neustále se opakující skoky do vody¹⁶⁵ nebo dítě vyhazované do vzduchu mužským příslušníkem rodiny.¹⁶⁶ Tato repetitivnost je tím patrnější, čím větší množství materiálu divák sleduje. Jednotlivé obrazy tak ve svém obrovském množství kondenzují do určitých obrazových modelů. „Tyto *obrazy-stereotypy*, výrazně zastoupené ve veřejné obraznosti, také ukazují obrovskou moc rodinných filmů. Každý takový obraz krystalizuje prostřednictvím tisíců dalších identických obrazů a jako vzorek z celého obrazového registru rodinné filmy operují neobyčejnou silou.“¹⁶⁷ Jejich jednoduše rozpoznatelný emocionální náboj je využíván celou audiovizuální produkcí k evokaci nostalgie a navození pocitu, že sledovaný materiál je autentický, nemanipulovaný a lze mu důvěřovat. Aniž by tedy tyto obrazy měly pro své konzumenty mimo rodinný okruh jakoukoli jasnou informační hodnotu, jejich váha (ve smyslu tíhy dané vrstvením) i funkce je ve veřejné sféře značná.

Toto obsahové a významové zředení ale přesunem do instituce rodiny nemizí, ve skutečnosti také zde plní důležitou funkci. Stejně jako absentující narace nebo samotné figury agrese zde tyto vyprázdňené obrazy pouze zvou diváka k tomu, aby

¹⁶⁵ Péter Forgács v emailovém rozhovoru ze dne 11. 7. 2012 uvádí, že v materiálu, z něž sestavil cyklus *Soukromé Maďarsko*, našel 741 různých skoků do vody (srov. korespondence s autorem).

¹⁶⁶ Srov. korespondence s Janem Šiklem.

¹⁶⁷ Roger Odin, *Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach*. In: Karen L. Ishizuka a Patricia R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008, s. 261.

začal s evokací minulosti a spolu s rodinou se začal podílet na jejím tvarování. Jak uvádí Odin, „lze říci, že divák (rodinný příslušník) nevidí obrazy rodinného filmu tak, jak jsou ve výsledku promítané na plátno (roztřesené, špatně rámované, nečitelné...), ale takové, jak jsou otištěné v paměti a jak se v ní transformují.“¹⁶⁸ Proto je také běžnou praxí rodinné filmy promítat pravidelně nebo je v průběhu projekce zastavovat a k vybraným scénám nebo obrazům se opakovaně vracet. Cílem není v samotných obrazech najít něco, co při dřívějších projekcích mohlo uniknout, cílem je naopak zhustit význam obrazů, které jsou vytvářeny na úrovni paměti. Čím více je pak obsah obrazů na plátně nečitelný, zředěný nebo *o ničem nevyprávějící*, tím je pro tuto praxi vhodnější a tím více prostoru poskytuje práci paměti.

Cílem obrazů rodinného filmu tedy není reprezentovat realitu ani vytvářet fikční světy prostřednictvím ikonických reprezentací a poutat tak pozornost k sobě, ke svému obsahu a formě a vlastním konstruovaným světům. Naopak, řídký obsah těchto obrazů a jejich rušivá forma odkazuje vně do paměťové *diegeze*, kterou si každý divák aktivně vytváří z vlastního obrazového materiálu, a které je pak vně filmu ve shodě s rodinou institucí přidělován smysl. Do určité míry je tak samotná existence obrazů promítaných na plátno důležitější než jejich vlastní obsah nebo forma. Jsou určitými orientačními body, ukazateli, paměťovými indiciemi, tedy „téměř prázdnými znaky“.¹⁶⁹

Zde si Odin všimá, že kromě své sociální funkce obrazy rodinného filmu fungují ještě na čistě individuální úrovni. Během rodinných projekcí sice dochází ke společnému vyjednávání o obsahu společné paměti, tok vyprázdněných obrazů ale zároveň divákovi umožňuje opustit zcela rodinný kontext a začít si v imaginaci vyvolávat obrazy ze zcela jiné oblasti. Odin v mnoha svých textech uvádí příklad scény z Resnaisova filmu *Muriel*, v níž si Bernard během projekce svého osobního vzpomínkového filmu z alžírské války (evidentně natočeného na 8 mm materiál, tedy svou texturou a obrazovou ne-kvalitou výrazně vybočující ze zbytku filmu) vybaví

¹⁶⁸ Roger Odin, Rhétorique du film de famille. In: Rhétoriques, Sémiotiques, *Revue d'Esthétique*, nos. 1-2 U.G.É., 10/18 (1979), s. 357.

¹⁶⁹ R. Odin, c.d., s. 357.

scénu, v níž dochází k mučení Muriel. Jeho monotónní a nesouvislé útržky popisu děsivého aktu se odvíjejí simultánně s ubíhajícím filmem, tedy na pozadí zcela banálních a nicneříkajících obrazů. Tato scéna kromě tendence vyprázdněných obrazů evokovat paměťové stopy ale zároveň ukazuje ještě jednu jejich vlastnost - schopnost stát se spouštěčem mentálního pseudo-paměťového procesu i pro vnějšího diváka. Tento proces pak vede ke konstrukci určitých *falešných* paměťových obrazů, které mohou v jeho obrazovém registru nabírat podobu vzpomínky.

Jak ukazuje poněkud atypický příklad rodinného filmu, jehož součástí je statická scéna zabírající tabuli s názvem města (ta zde funguje jako paměťová kotva odkazující na rodinný výlet, který už z jakéhokoli důvodu není zachycen prostřednictvím konkrétních *živých* scén), proces označování má v rodinném filmu výrazně indexikální charakter. Stejnou vzpomínku ale může v jiném případě spustit i špatně rozeznatelný záběr silnice, který si z jakéhokoli důvodu rodinní příslušníci budou spojovat s tímto výletem. Silnice zde nebude reprezentovat sebe samu, ale bude odkazovat na výlet, který se v paměti členů rodiny bude rekonstruovat už ve zcela odlišných obrazech. Společnou logiku tohoto odkazování bude ale sdílet a chápat jen úzký okruh rodiny.

V rámci rodiny také panuje shoda na tom, jak strukturovat indexikální charakter obrazů už v rituálech natáčení. Karl Sierek¹⁷⁰ v této souvislosti upozorňuje na velmi častá deiktická znaménka, v tomto případě *deiktická gesta*,¹⁷¹ tedy různé formy ukazování a odkazování, jimiž rodinní příslušníci přímo před kamerou usměřují jak pozornost ostatních účastníků performance a člověka stojícího za kamerou, tak i jejich a svou vlastní pozornost při budoucím sledování filmu. Sierek ve svém textu polemizuje s představou, že rodinný film (vedle své neoddiskutovatelné sociální funkce v rámci rodinných rituálů) především zachycuje podobu takové rodiny, kterou

¹⁷⁰ Karl Sierek, C'est beau, ici: Se regarder voir dans le film de famille. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksieck Cie, 1995, s. 63 – 77.

¹⁷¹ Karl Sierek, c.d., s. 72.

udává určitá norma. „Vlastní účel této filmové praxe [...] nespočívá v zachycení a fixaci objektu nebo události, ale v reprezentaci samotného aktu produkce, v nafilmování filmování, tedy přesněji v jeho zviditelnění. To, co se zde odehrává, je bezprostředním pokusem zvnějšnit vlastní pohled, aby člověk později mohl sledovat na své vidění.“¹⁷²

Účastník performance a její budoucí divák užíváním velkého množství gest anticipuje svá vlastní pozdější gesta, která budou provázet projekci a upozorňovat na to, co by ve skutečnosti mělo být viděno. Tato budoucí gesta jsou zároveň při projekci usměřněna pozorováním své vlastní snahy usměřňovat pozornost různými gesty už během procesu natáčení. Aniž by tedy často bylo přesně vidět to, na co se má upírat pozornost, sama snaha o usměrnění této pozornosti je dostatečně funkčním obsahem obrazů rodinných filmů.

Praxe rodinného filmu navíc zajišťuje silnou vazbu a velké porozumění mezi autorem obrazů (nebo aktivním účastníkem natáčení) a budoucím divákem – jde o jednoho a toho samého člověka nebo o jedny a ty samé lidi. Obsah obrazu v rodinném filmu tak v Sierkově pojetí není zdaleka tak důležitý jako jeho funkce určité časové výhybky mezi časem natáčení a časem sledování filmu. Na obou časových rovinách totiž probíhá podobná konstrukce rodiny, která je dána gesty „Podívejte se, *toto* jsem *já*, *tady* sedíme společně s rodinou a *tohle* je naše dítě, které je už *takhle* veliké.“ Na obou rovinách, tedy během natáčení i během projekce, dochází ke shodě na obsahu komunikace, takže na obrazové rovině filmu stačí zachytit proces tohoto *odkazování*.¹⁷³

¹⁷² Karl Sierek, c.d. s. 72.

¹⁷³ Karl Sierek, c.d. s. 73.

2.2.5. Temporalita rodinného filmu

V úvodu této kapitoly jsme nastínili, jak je možné vnímat temporalitu rodinného filmu bez ohledu na jeho funkci, tedy pouze na základě sledování samotného filmového textu. Pokud ale vezmeme v úvahu i rituály natáčení a recepce, bude třeba se k otázce času znovu vrátit.

Praxe rodinného filmu je úzce provázána s pamětí. Vytváří pro ni podkladový materiál, který spouští její práci. Paměťové obrazy zároveň tvarují filmové rituály vedoucí k upevnování a přetváření těchto obrazů. Rodinný film analogicky s prací paměti aktualizuje obrazy v současnosti, nevšívá své diváky do historických narativů lokalizovaných v minulosti a charakterizovaných minulým časem, naopak přináší obrazy, které v přítomnosti vyvolávají, vytvářejí a modifikují paměť.

Jak se ale k času staví sami účastníci rituálů? Podle José van Dijck si jsou rodinní příslušníci vědomi budoucí funkce rodinného filmu a toto vědomí jim pomáhá strukturovat jeho rituály, tím i budoucí vzpomínky a díky nim i vlastní identitu. Toto vědomí je v závěru často příčinou mnohých aktivit, které provádíme jen proto, aby nás následně mohly vzpomínky na tyto aktivity tvarovat a měnit. Zcela mimo teoretický rámec paměti a konceptů rodinného filmu si této zdánlivě převrácené časové následnosti si v jedné ze svých esejí všímá i Robert Musil: „Existuje mnoho lidí, kteří se nechají na svých cestách pro potěšení zavést na slavná místa. Pijí pivo na zastíněné terase hotelu a během příjemných setkání se již předem těší ze vzpomínky, kterou teprve budou mít.“¹⁷⁴

Právě tato anticipace budoucnosti je zásadní i pro výše popsanou představu komunikační funkce rodinného filmu Karla Sierka. Sierek si všímá dvou operací, které v praxi rodinného filmu jeho účastníci provádějí. Obě operace jsou charakterizovány odlišným slovesným časem.

Zmiňovaná rovina odkazování, kterou zajišťují deiktická gesta jak během rituálu natáčení, tak během rituálu recepce, je ukotvená v přítomném čase a ten je

¹⁷⁴ Robert Musil, Hier ist es schön. In: Adolf Frisé (ed.), *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches: Gesammelte Werke I.* Reinbek: Rowohlt, 1978.

v podstatě společný oběma rituálům. Pokud se během natáčení člen rodiny vztahuje ke kameře a pomocí gest vyjadřuje v přítomném čase: „Podívejte se, *toto* jsem *já*, *tady* sedíme společně s rodinou a *tohle* je naše dítě“, pak stejný slovesný čas může být použit o mnoho let později při promítání, kdy bude ukazovat na plátno a rozpoznávat sebe a rodinu se slovy „*toto* jsem *já*, *tady* sedíme společně s rodinou a *tohle* je naše dítě“.

Pro rodinný film je ale zároveň zásadní druhá, komplementární operace. Během natáčení si člověk zároveň uvědomuje nutnost ukázat krásno a štěstí. Na rozdíl od první operace, která si v obou rituálech uchovává stejný přítomný čas, tato druhá už vyžaduje změnu časových perspektiv. Členové rodiny už v procesu natáčení (podobně jako Musilův člověk sedící na terase a těšící se z budoucí vzpomínky) vstupují do předbudoucího času¹⁷⁵ a kromě ukazování sebe a rodiny zároveň vytvářejí budoucí obrazy minulého krásna a ukazují, že „cela aura été beau“.¹⁷⁶ Při pozdějším sledování rodinného filmu tak věta „*toto* jsem *já*, *tady* sedíme společně s rodinou a *tohle* je naše dítě“ bude doplněna o „a takhle krásné to bylo“, krásno a štěstí konstruované v předbudoucím čase bude tedy správně čteno jako minulost.

Obě operace se doplňují a při samotném sledování filmu je není možné jednoduše oddělit, každé z nich je ale možné připsat jiný efekt. Rovina odkazování prostřednictvím deiktických gest podle Sierka nabízí efekt dokumentarizující, ten je dán ukazováním a pozdějším rozpoznáváním. Vytváření budoucích obrazů minulého krásna naopak Sierek spojuje s efektem fikčním. „Ten je motivován touhou být nyní tím, co mohu vytvořit pouze jako obraz pro budoucnost, v níž tomu obrazu uvěřím.“¹⁷⁷

¹⁷⁵ Karl Sierek, c.d. s. 74.

¹⁷⁶ Vzhledem k tomu, že čeština nemá odpovídající předbudoucí čas, necháváme tuto větu ve francouzštině.

¹⁷⁷ Karl Sierek, c.d. s. 74.

2.2.6. Narcistní sebepoznání

Problémy s přesnějším vymezením divácké recepce rodinného filmu jsou dány několika faktory. V případě, že rodinný film sleduje rodinný příslušník, pohledem Odinovy sémio-pragmatiky je jeho recepce dána mantinely privátního modu.¹⁷⁸ Ten umožňuje, aby se člen rodiny v obrazech poznal a díky procesu sebepoznání se zapojil do společného procesu vytváření a rekonstrukce obrazu rodiny a spolu s tím i vlastní identity.

Ve chvíli, kdy se ale materiál rodinného filmu dostane mimo rámec své původní instituce (a k této praxi dochází v posledních třiceti letech velmi často), jeho čtení se může začít řídit pravidly nového kontextu. Materiál rodinného filmu zasazený do dokumentárního modu tak může začít vyzývat diváka k identifikaci s kamerou, oslovovat jej jako skutečnou osobu, odkazovat k reálnému časoprostoru a nabízet své teze a informace jako ověřitelné. Analogicky se obrazy rodinného filmu mohou začít chovat v případě zasazení do fikčního rámce. K těmto transpozicím nedochází samovolně ani automaticky, materiál rodinného filmu se do nového kontextu dostává na základě druhotné činnosti autora-režiséra, který většinou již není součástí původního rodinného kruhu.¹⁷⁹ Míra přizpůsobení rétoriky rodinného filmu rétorice např. dokumentárního filmu tak závisí čistě na jeho rozhodnutí. Tento cizorodý materiál se dokumentárnímu čtení může zcela přizpůsobit, nebo je mu jeho původní rétorika ponechána a na diváka nastaveného na dokumentární čtení stále působí jako cizorodý element.

¹⁷⁸ Roger Odin, Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach. In: Karen L. Ishizuka a Patricia R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008, s. 255.

¹⁷⁹ Mezi spíše ojedinělé příklady opačné praxe patří zmiňovaný film *Song of Air*, jehož prostřednictvím Marilee Bennett znovu zpracovala filmový materiál vlastního otce. Známé jsou také případy rodinných filmů, které na základě tlaku amatérských filmových klubů jejich autoři přepracovali do takové podoby, která už nebyla přijatelná pro rodinu, ale naopak se mohla posunout k dokumentarizujícímu modu.

Z žádné z existujících recepčních studií ale nevyplývá, jak je rodinný film (ať už samostatně nebo v rámci jiného filmového druhu) takovým divákem čten. Tedy jak je čten někým, kdo nepatří do rodinného kruhu, nezúčastnil se natáčení, nemá vazby na rodinné příslušníky a nedisponuje klíči ke čtení významů, na kterých vzniká shoda jen v rámci rodinné instituce. Jedinou konzistentnější reflexi této otázky nabízí Jean-Pierre Esquenazi, když popisuje tzv. efekt rodinného filmu.¹⁸⁰ Jako jednu z hlavních charakteristik, kterou vymezuje efekt rodinného filmu od dokumentárního nebo fikčního efektu, uvádí tzv. narcistní sebepoznání. Tento efekt podle Esquenaziho řídí tuto diváckou reakci nejen za účelem zajištění správné komunikační situace, ale i proto, aby potvrdil rodinný (tedy nikoli fikční nebo dokumentární) status sledovaného filmu. Díky specifickým vlastnostem rodinné produkce tento efekt ale ve velmi podobné míře působí i na diváky, kteří nejsou součástí rodiny a nepozorují na plátně sami sebe. Této představě odpovídají i dvě reflexe divácké recepce rodinného materiálu z umělecké a filmové oblasti.

Francouzský sochař, fotograf a audiovizuální umělec Christian Boltanski, který v mnoha svých instalacích pracuje s nalezenými předměty a fotografiemi, v explikaci ke své fotograficko-textové publikaci *Reconstitution*¹⁸¹ zmiňuje, že „obrazy nám neřeknou nic o tom, jaký byl ve skutečnosti život této rodiny v uplynulých dvaceti pěti letech: každá fotografie nás ale pošle do naší vlastní imaginace, do naší minulosti. To dítě na písku jsem mohl být já, stejně jako jím mohl být každý z nás. A obraz této pláže může komukoli, kdo se na ni kouká, evokovat zcela jinou pláž. Fotografická alba se mi tedy zdají jen jako zaměnitelné repertoáry stále stejných rodinných rituálů. Mám pocit, že většina amatérských fotografií není ničím než kopiemi existujících obrazů. Obraz krajiny jakoby nezobrazoval krajinu, ale obraz krajiny. Hledal jsem tedy tento estetický kód, který všichni více méně vědomě sdílíme

¹⁸⁰ Jean-Pierre Esquenazi, *L'Effet, Film de famille*. In Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksieck Cie, 1995, s. 214.

¹⁸¹ Christian Boltanski, *Présentation*. In: Frank F. Lunn (ed.), *Reconstitution*. Paris: Éditions du Chêne, 1978.

[...] a vytvořil jsem určitý katalog těchto modelových obrazů. Nechci po divákovi, aby v nich něco objevoval, chci, aby se v nich poznal.“

Péter Forgács pak v jednom z rozhovorů uvádí analogický způsob čtení tentokrát rodinného filmu: „Pokud se propadneš do těchto obrazů (pokud jsi ideální divák!), propadneš se do vlastní imaginace. [...] A uvědomíš si, že to nejsou herci, jsme to my.“¹⁸²

Christian Boltanski i Péter Forgács zde téměř stejnými slovy docházejí ke shodnému závěru. Ačkoli divák vně rodinného kruhu nemůže rozkódovat nic ze smyslu, který rodinnému filmu uděluje jeho instituce a jeho úzký rodinný kontext, přesto se tento divák v typizovaných, modelových obrazech dokáže snadno poznat. V tu chvíli reaguje podobně jako jakýkoli poučený člen rodiny, začne generovat vlastní paměťové obrazy.

2.2.7. Rodinný film a jeho potenciál

Zde je důležité zmínit také určitou dvojkolejnost přístupu teoretiků a historiků v Evropě a Severní Americe. Z evropských studií je patrné, že jejich autoři jsou poučení úvodními Odinovými analýzami rétoriky a estetiky rodinného filmu a buď z nich beze zbytku vycházejí, nebo se vůči nim do určité míry vymezují. To samé platí o sociologických perspektivách Pierra Bourdieua a jeho konceptu familialistické ideologie. Ačkoli se tyto evropské studie rozcházejí v dílčích úhlech pohledu, praxi rodinného filmu vnímají jako nástroj konstruující rodinnou identitu a její paměťový obraz. Jejich role a funkce určuje jejich rétoriku a estetiku, ta je pak mimo kontext rodiny jen obtížně analyzovatelná. Vzhledem k vysoce selektivnímu obsahu a performační vykonstruovanosti jednotlivých rodinných situací k jejich materiálu není možné přistupovat jako k objektivním dokumentárním záznamům rodinného života,

¹⁸² Scott MacDonald, Péter Forgács: An Interview. In: Bill Nichols a Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011, s. 31.

jakkoli by byl tento přístup byl k dokumentárním metodám kritický. Počínaje prvním souhrnným textem, v němž Odin rodinný film vymezil vůči filmu fikčnímu,¹⁸³ už v následujících textech jiných autorů nedochází k uchopování rodinného filmu analytickými nástroji určenými pro film fikční, dokumentární nebo experimentální. Toto rané vymezení naopak později dovoluje vzniknout řadě studií, které se programově věnují prolínání rodinného filmu a reklamy, hraného filmu, dokumentu, nebo vlivům rodinného filmu na film experimentální. Odin si zároveň všímá tzv. režimu autenticity,¹⁸⁴ čili efektu, který vytváří materiál rodinného filmu bez ohledu na to, jaký argument nebo informace jsou jím komunikovány. „Když vidím nějaký dokumentární film založený na rodinných filmech, nejsem veden k tomu klást si tento typ otázek [po pravdivosti zobrazovaného]: na jedné straně proto, že jsem přesvědčen, že tyto záběry byly natočeny bez *předběžného záměru*, a tudíž mám přirozenou tendenci jim důvěřovat, a na druhé straně proto, že vědomí, že se jedná o rodinný film, posiluje afektivní vztah, který k těmto záběrům zaujímám (filmoval je nějaký amatér jako jsem já, i já jsem je mohl natočit). Použití rodinného filmu blokuje otázku *po pravdivosti* ve prospěch vytvoření dojmu *autentičnosti*.¹⁸⁵

Oproti tomu ve Spojených státech je výzkum rodinného filmu veden především v antropologické rovině (Richard Chalfen) nebo v rovině výzkumu médií v období od nástupu technologie videa (James M. Moran). Období dominance 8 a 9,5 mm materiálu se ve svých textech věnuje nejvíce Patricia R. Zimmermann, která jako první detailně zpracovala sociální rovinu historie rodinného filmu ve Spojených

¹⁸³ Roger Odin, Rhétorique du film de famille. In: *Rhétoriques, Sémiotiques, Revue d'Esthétique*, nos. 1-2 U.G.É., 10/18 (1979): 340 – 373.

¹⁸⁴ Roger Odin, Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach. In: Karen L. Ishizuka a Patricia R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008, s. 267.

¹⁸⁵ Roger Odin, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 27.

státech¹⁸⁶ a zároveň iniciovala nejkomplexnější (v angličtině vydaný) sborník textů věnujících se rodinnému filmu.¹⁸⁷

A právě její texty dobře ukazují směr uvažování, který je charakteristický i pro širší okruh akademiků v oblasti Severní Ameriky. Zimmermann o rodinném filmu píše jako o určitém demokratizujícím a společensky pozitivně regulujícím materiálu. Podobně i Peter MacNamara v předmluvě speciálního čísla *Journal of Film Preservation*, věnovaného amatérskému a rodinnému filmu, říká, že tyto filmy jsou „zásadně demokratické záznamy života v Evropě dvacátého století.“¹⁸⁸

Tuto představu Zimmermann dále rozvíjí v předmluvě sborníku *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*: „Rodinný film je dokumentem o historii a kultuře psaný v první osobě. Vybízí k přehodnocení témat identity, kultury, historie, politiky a paměti z pohledu obrazů vytvořených mimo dominantní sféru reprezentace [...] Historické znovuobjevení rodinných filmů souvisí s rozšiřující se oblastí traumatu, je odpovědí na povrchní vyprázdněnost postmodernismu a je návratem k referentu a realitě.“¹⁸⁹ Tento osvobozující potenciál nicméně podle Zimmermann není plně využitelný. Rodinný film, jenž „trvá na důležitosti lidské každodennosti v různých komunitách a národnostech,“¹⁹⁰ je zároveň „kolonizován Hollywoodem, bagatelizován coby hračka a uvězněn v nukleární rodině.“¹⁹¹

¹⁸⁶ Patricia R. Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

¹⁸⁷ Karen L. Ishizuka a Patricia R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008.

¹⁸⁸ Peter MacNamara, Amateur Film as Historical Record: A Democratic History? *Journal of Film Preservation*, 1996, č. 53, s. 44.

¹⁸⁹ Patricia R. Zimmermann, Introduction. In: Karen L. Ishizuka a Patricia R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008, s. 20.

¹⁹⁰ Patricia R. Zimmermann, Morphing History into Histories. In: Karen L. Ishizuka a Patricia R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008, s. 276.

¹⁹¹ P. R. Zimmermann, c.d., s. 276.

Představa rodinného filmu, jehož stereotypní, rituály usměrňovaná forma a obsahová vyprázdňenost slouží familialitické ideologii k vytváření a znovuvytváření více nebo méně fikčních paměťových obrazů a ideálně modelovaných rodinných identit, zde stojí proti představě filmu, jemuž je bytostně vlastní odrážet svět v jeho pluralitní bohatosti.¹⁹² Rodinné filmy mají v tomto demokratizujícím pojetí schopnost nechávat promlouvat politicky, etnicky a sociálně vyloučené skupiny, oživovat tvůrčí potenciál a nabízet kritické úhly pohledu. Místo úkolu vytvářet a integrovat nukleární rodinu jsou tak rodinné filmy jejími vězni, ačkoli mají potenciál „přetvořit svět“.¹⁹³

Tento zásadní rozpor v pohledu na rodinný film by se mohl zařadit mezi mnoho příkladů nedorozumění a nekomunikace, které v posledních dvaceti letech provázejí akademickou oblast francouzské kulturní sociologie a sociologie médií na jedné straně a angloamerickými kulturními a mediálními studii na straně druhé.¹⁹⁴ Určitou roli zde může hrát jazyková bariéra,¹⁹⁵ nicméně skupina akademiků, která se rodinným filmem zabývá dlouhodobě, je poměrně úzká a do značné míry integrovaná prostřednictvím mezinárodních iniciativ (např. asociace Inédits), společných výzkumných projektů a sborníků. Hledání příčin tak odlišných pohledů na vyšší, institucionální úrovni tedy může být v tomto případě zavádějící.

¹⁹² Tyto texty se vyhýbají termínům *représentovat* nebo *zachycovat* a není z nich zcela jasné, jakým přesně způsobem tyto filmy o takovém světě vypovídají.

¹⁹³ Patricia R. Zimmermann, *Cinéma amateur et démocratie. Communications*, 1999, č. 68, s. 282.

¹⁹⁴ Tento problém výstižně a z francouzských pozic i značně sebekriticky rozebírá Éric Macé v úvodu své knihy, která se jako první pokouší propojit angloamerická kulturní a mediální studia s francouzskou sociologií médií (srov. Éric Macé, *Les imaginaires médiatiques: Une sociologie postcritique des médias*. Paris: Éditions Amsterdam, 2006, s. 11-19.).

¹⁹⁵ První a dodnes referenční text Rogera Odina *Rhétorique du film de famille* z roku 1979 nebyl dodnes do angličtiny přeložen a není přetištěn ani v žádné z novějších publikací vydaných ve francouzštině.

Patricia R. Zimmermann se rodinným filmem začala zabývat v době, kdy začal být ve Spojených státech využíván v novém kontextu, a to především v nezávislé dokumentární produkci jako nástroj problematizující do té doby dominantní způsoby reprezentace. Ve Spojených státech zároveň nedochází k tak masivní proliferaci rodinného filmu do televizní produkce, jak je tomu v osmdesátých a devadesátých letech v Evropě.¹⁹⁶ Z jejích textů je zároveň patrná jiná důležitá věc. Na rozdíl od Rogera Odina a řady dalších evropských teoretiků se v podstatě nezabývá funkcemi, které má specifická rétorika a estetika rodinných filmů ve svém původním kontextu – v instituci rodiny. Naopak, specifická rodinného filmu jako by se podle Zimmermann měla plně projevit teprve vně rodiny. Zimmermann tedy nemluví o samotném rodinném filmu, ale o jeho potenciálu, využitelném v historických výzkumech nebo v rámci rekontextualizace tohoto materiálu v dokumentárních nebo jiných filmech. Zde se nabízí otázka: je to opravdu tato samotná podstata materiálu rodinného filmu, která určí, že výsledný dokumentární film bude mít kritický, sebereflexivní nebo jakkoli demokratizující potenciál? Není výsledek spíše určen strategií, kterou při rekontextualizaci materiálu zaujme autor takového filmu?

V každém případě se zde nabízí určitá podobnost se zmiňovanými texty uvádějícími jednotlivé archivy rodinných filmů Jana Šikla, Marka Šulíka a text reflektující materiál rodinného filmu Pétera Forgáče. Jan Šikl i Marek Šulík v kontextu historické zkušenosti Česka a Slovenska v rodinném filmu vidí historicky zakotvený, ale ideologicky nekontaminovaný materiál s potenciálem přinášet nový úhel pohledu na ideologii zamořenou historií. Péter Forgács jej chce naopak zkoumat jako *místo činu*. Nikoli jako nástroj k rozkrývání historie a ideologie, ale jako její symptom, který musí být sám rozkryt, aby měl k historii co říci.

¹⁹⁶ Právě na tuto oblast jsou namířeny nejkritičtější reflexe nové role rodinného filmu ve veřejném prostoru od Rogera Odina (srov. Roger Odin, *Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach*. In: Karen L. Ishizuka a Patricia R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008, s. 267.)

Podobně střízlivý pohled na hodnocení potenciálu rodinného filmu má i Roger Odin: „Ačkoli bych rád sdílel tyto euforické názory, chtěl bych navázat z poněkud jiného úhlu. Zajímalo by mě, proč je tento [rodinný] film dnes tak populární? V čem je tato móda symptomatická? Co to skrývá a co to symbolizuje?“¹⁹⁷ Podle Odina nejsou vztahy mezi demokratickými principy a rodinnou produkcí nikdy ani jednoduché, ani vždy pozitivní. Rodinný film sice může sloužit k jakékoli problematizaci existujících způsobů zobrazování, zároveň je ale vhodným nástrojem k maskování rozporů afektem a „nahrazování komunikace splýváním a fúzí. [...] Musíme odolat mytizování této produkce, kterou jsme dříve tak ostentativně opovrhovali. Musíme si být vědomi nejen jejího veřejného využití, ale i jejího ekonomického, společenského a ideologického vlivu. V každém případě v sázce je mnoho.“¹⁹⁸

Podobně jako když William Wees¹⁹⁹ připisoval filmům využívajícím metodu koláže mnohem kritičtější potenciál než těm, které vznikají na základě kompilace, podobně i v tomto kontextu mnozí současní filmoví teoretici a historici rodinnému filmu rekontextualizovaném v kompilačním dokumentu automaticky připisují kritický potenciál. Tentokrát ne díky metodě, ale díky samotné bytostně vlastní povaze tohoto materiálu.

Pro tuto práci tedy zvolíme jiné východisko. Kompilační metodě ani materiálu rodinného filmu nebudeme automaticky připisovat žádný kritický nebo demokratizující potenciál. V následující kapitole budeme naopak sledovat jednotlivé strategie, kterými je možné materiál rodinného filmu v dokumentárním filmu uchopit. Tyto strategie budeme sledovat vždy na základě konkrétních filmů a bez ohledu na to,

¹⁹⁷ Roger Odin, Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach. In: Karen L. Ishizuka a Patricia R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008, s. 266.

¹⁹⁸ R. Odin, c.d., s. 267.

¹⁹⁹ William Wees, Doména montáže: Kompilácia, koláž a prispôsobenie. *Kino Ikon* 9, 2005, č. 1 (17), s. 159-170.

kdo je jejich autorem. Pro vymezení těchto strategií bude důležitá znalost funkce rodinného filmu v jeho původním kontextu a zároveň porozumění formě a rétorice, které jsou této funkci podmíněné.

3. Strategie využití rodinného filmu v dokumentu

Níže uvedené charakteristiky strategií využití rodinné produkce v dokumentu vycházejí z tvorby tří konkrétních dokumentaristů a nedají se tedy vztáhnout obecně na všechny kompilační filmy. Na rozdíl od výrazně angažovaných dokumentů, využívajících rodinný film kromě revize historie i k problematizaci stávajícího pohledu na otázky genderu, identity, etnika či televizní tvorby, která rodinný film exploatovala už od konce sedmdesátých let s velmi rozdílnými cíli,²⁰⁰ dokumenty Pétera Forgáče, Jana Šikla i Marka Šulíka se drží převážně historické perspektivy, a navíc vycházejí z velmi podobného společenského kontextu.²⁰¹ Sledované strategie tak ve svých postupech a cílech přesně odpovídají tomuto vzorku filmů a nejsou jednoduše přenositelné na jinou sledovanou skupinu.

Určitou velmi stručnou klasifikaci takových strategií přinesl už ve svém textu „Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach“²⁰² Roger Odin, ale ta je naopak z několika důvodů nepřenosná na námi sledované dokumentární cykly. Tento stručný náčrt totiž nerozlišuje formáty použitého rodinného filmu (filmový materiál, video); zaměřuje se souhrnně na celou dokumentární produkci včetně televizních pořadů a sérií a sleduje jak filmy, které využívají výhradně materiál rodinných filmů, tak filmy, které jej používají v minimální míře a často jen jako oživení.

²⁰⁰ *La vie filmé* (seriál, Belgie, RTBF, 1975); *Familienkino* (seriál, Michael Kuball, NDR, 1978); *Inédits* (seriál, André Huet, RTBF, Belgie, 1980); *Les vacances à la mer de 1840 à nos jours* (seriál, Belgie, RTBF, 1986).

²⁰¹ Jediným sledovaným filmem, který se drží mimo historickou rovinu, je *Ostávám s láskou* (Marek Šulík, 2011).

²⁰² Roger Odin, Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach. In: Karen L. Ishizuka a Patricia R. Zimmermann, (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008, s. 264-266.

Tato práce si oproti tomu neklade za cíl vytvořit podobnou obecnou klasifikaci – jejím východiskem je naopak jedna klíčová otázka: Do jaké míry mají sledované filmy tendenci specifickou rétoriku a formu použitého materiálu potlačovat a skrývat a kdy ji naopak zdůrazňují a využívají? Pokud je v těchto filmech rodinný film představen jako svého druhu cizorodý materiál, čeho je tím možné dosáhnout? Naopak pokud jsou obrazy rodinného filmu transformovány natolik, že jsou jejich původní účel a forma do značné míry skryty, čemu tento postup slouží?

Vzhledem k velmi protichůdným očekáváním, která si dokumentaristé s rodinným filmem spojují, se také nabízí otázka, zda tyto své předpoklady do vznikajících filmů rovněž beze zbytku promítají.

Aby bylo možné tyto strategie vymezit a popsat jejich uplatnění, je nutné rodinnému filmu rozumět tak, jak byl popsán v druhé kapitole. Tedy jako produktu praxe, který konstruuje šťastnou a v čase neměnnou rodinu. Jeho obrazy mají silně stereotypní povahu a jsou i výrazně vyprázdněné. Jejich obsah je negativně určen tím, co na nich nemá být vidět – neštěstí, trauma, reálné situace nebo historický kontext. Rodinný film je zároveň nástrojem, kterým člověk předává sám sobě do budoucna vlastní upravený obraz, na který se už v tu chvíli těší jako na budoucí obraz minulého štěstí. V těchto obrazech, které u rodinných příslušníků mají vyvolávat společně usměřňované paměťové verze rodinné minulosti, se pak díky jejich standardizované podobě poznává i divák vně rodinného kruhu. Tento afektivní potenciál je navíc doplněn efektem autenticity, který je automaticky asociován jak s rodinnou produkcí, tak s materiálem 8 a 9,5mm filmu.

Rekontextualizaci rodinného filmu v dokumentu vymezíme dvěma základními strategiemi. První jej uchopuje poučeně jako materiál přicházející z jiného kontextu, z něhož si přináší i silnou tendenci zakrývat, popírat a maskovat vše, co nevyhovuje původnímu institucionálnímu rámci. Tato tendence je ve sledovaných filmech odhalovaná jako taková, nebo je využívána k otevírání právě těch témat, která potlačuje.

Kromě sebereflexivního zdůraznění rétoriky rodinného filmu tato strategie především směřuje k tematizaci a kritickému pohledu na možnosti samotné historické reprezentace.

I druhá strategie využívá specifických vlastností rodinného filmu, jejím záměrem je ale naopak blokovat diváckou odezvu a eliminovat tak vznik kritických otázek. Obrazy rodinného filmu jsou zde buď vydávány za objektivní reprezentace skutečnosti, nebo je zde Odinem popsaný režim autenticity využíván k relativizaci předkládaných výpovědí.

3.1. Strategie první: Tematizace a problematizace historické reprezentace

Mezi hlavní znaky kompilačních dokumentů, které používají první strategii a zdůrazňují specifickou rétoriku materiálu rodinného filmu, patří schopnost vytvářet napětí mezi jejich obrazovou a mimoobrazovou a metatextovou rovinou. Tato ve většině případů záměrně budovaná tenze je u těchto filmů nejen hlavním zdrojem diváckého očekávání, ale i vodítkem k udělování smyslu. Autoři níže uvedených dokumentů kritickou prací s rodinným filmem rozkrývají jeho rétoriku a estetiku. Toto ale není cílem. Tím je naopak prostřednictvím často velmi komplexní formální hry vracet pozornost zpět ke kontextu, tématům a otázkám, které rodinný film ve své obrazové rovině jinak velmi pečlivě skrývá. Strategie přiznávání rétoriky rodinných filmů využívá řadu různých postupů, které se vzájemně překrývají a doplňují. Níže uvedený výčet těchto postupů a tendencí je spíše rozvedenou charakteristikou této strategie. Vychází z velmi konkrétních příkladů vybraných ze sledovaných dokumentárních cyklů a jednotlivé filmy zde zmiňuje podle toho, jakým způsobem vytvářejí napětí mezi obrazy rodinného filmu a jejich kontextem a čeho tím dosahují.

3.1.1. Rodinný film a očekávání katastrofy

Mezi nejvýraznější efekty působící na diváka při sledování velké části filmů Pétera Forgáce je neodbytný pocit napětí vznikajícího mezi sledovanými obrazy a znalostí jejich historického kontextu. Značná část textů ji vysvětluje střetem velké, oficiální a soukromé historie,²⁰³ tedy dvou linií, které se odvíjejí ve stejné chronologii, ale v odlišném měřítku. Tato představa by ale naznačovala, že by podobné napětí muselo vznikat u jakéhokoli dokumentárního filmu, který by vyprávěl příběh jednoho člověka nebo jedné rodiny na pozadí velkých historických událostí, tedy u značné části dokumentární produkce. Ernst van Alpen tento rozpor vysvětluje kolizí historického a osobního času, aniž by ale sám přesný význam termínu *osobní čas* jakkoli dále vysvětlil.²⁰⁴

V dalších řádcích ale už v trochu jiném kontextu zmiňuje důležitější aspekt spojení rodinného filmu a dokumentu – kolizi historické perspektivy a paměti. Jak jsme již zmiňovali v předešlé kapitole, rodinný film analogicky s prací paměti aktualizuje obrazy v současnosti, „nevšívá“ své diváky do historických narativů lokalizovaných v minulosti a charakterizovaných minulým časem, naopak přináší obrazy, které v přítomnosti vyvolávají, vytvářejí a modifikují paměť. Naopak historický přístup vždy „vypovídá z odstupů a vztahuje se k předmětu svého zájmu

²⁰³ Tyto interpretace jsou součástí velkého množství recenzí, festivalových prezentačních textů nebo anotací k filmům (namátkou srov. Dostupný na WWW: <http://www.eai.org/artistBio.htm?id=315> [cit. 15. 7. 2012]; http://www.tribecafilm.com/filmguide/archive/12721117.html#.UDag3MHN_98 [cit. 15. 7. 2012]; <http://vimeo.com/1607022> [cit. 15. 7. 2012]).

²⁰⁴ Ernst van Alphen, *Toward a New Historiography: The Aesthetics of Temporality*. In: Bill Nichols a Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011, s. 68.

z diachronní perspektivy [...] Paměť je zatím přímo spjata se zkušeností, je aktualizovatelná a *píše* se v přítomném čase, bez odstupeu.²⁰⁵

A právě na kolizi těchto dvou rovin je postaven nejsilnější účinek Forgácsova filmu *Maelstrom, rodinná kronika* (1997). *Maelstrom* je jedním z Forgáčsových filmů, které se zaměřují na perspektivu jedné rodiny, v tomto případě jde o Peereboomovy, v Holandsku žijící středostavovskou židovskou rodinu, jejíž filmy zaznamenává nejstarší syn Max. Tento hodinový film bez vysvětlujícího komentáře jen za zvuků repetitivní hudby Tibora Szemző ve volném tempu představuje typické výjevy rodinných filmů, jakými jsou rodinné oslavy, výlety na pláž a neustále opakované pohledy kamery. Jednotliví členové rodiny jsou představováni titulky, případně zakroužkováním obličeje ve zmrazeném záběru. Obrazový materiál pokrývá období od počátku třicátých let do roku 1943, kdy jsou poslední členové rodiny deportováni do Osvětimi. Střídání jednotlivých rodinných výjevů je dáno zdánlivě přesně dodrženou chronologií. Divák je díky střídavě dávkovaným časovým indiciím ujišťován o postupném uplývání let, toto vědomí je ale zároveň oslabováno několika faktory. Povaha obrazů rodinného filmu díky své vzájemné podobnosti vytváří pocit časového cyklení, zobrazování štěstí a gesta rodinných příslušníků opakovaně upozorňují diváka na to, že vše se odehrává *ted'a tady*, a to vždy znovu v každém dalším záběru. Forgács toto temporální uplývání podporuje nenápadnými a nepřiliš častými smyčkami, v nichž několik záběrů používá opakovaně vždy v jinak modifikované podobě (zmrazené v jiný moment, zpomalené apod.). Takto se do filmu vrátí obraz veselé pochodující rodiny, v němž v počátku filmu kamera zoomuje na obličeje dvou dospělých bratrů Louise a Nica. Stejný záběr je v druhé polovině filmu (v r. 1941) zastaven, obličeje Louise a Nica jsou zakroužkovány a doplněny titulkem oznamujícím, že bratři byli zatčeni a deportováni do *pracovního tábora*.

Některé záběry Forgács pouští v normálním a následně zpětném chodu (běh Flory Peereboomové a jejich dospělých dětí z moře a couvání do moře), ve filmu je

²⁰⁵ Mária Ferenčuhová, *Odložený čas: Filmové pramene, historiografia, dokumentárny film*. Bratislava: Slovenský filmový ústav a Vysoká škola múzických umení, 2009, s. 39.

ale možné najít i několik dalších téměř nerozeznatelných smyček.²⁰⁶ Dojem cykličnosti a časové stagnace je podporován také opakováním určitých titulků. Otec Jozeph i jeho žena Flora jsou takto během filmu představeni v různých situacích hned několikrát.

Tato časová rovina nekonečného přítomného štěstí je ale v průběhu filmu postupně nabourávána drobnými vpády časového a historického kontextu. Z jednoho z úvodních titulků vyplývá, že je rok 1934 a v následujících minutách je na vývěsním štítu vidět nápis „Nieuw Israelietisch Weekblad“, tedy název týdeníku, v němž je Jozeph Peereboom šéfredaktorem. Mezi další velmi úsporně dávkované informace patří titulek, který uvozuje sportovní klub, kde trénuje budoucí manželka kameramana Maxe Annie. Následující záběr s mladými lidmi zkoušejícími v polních podmínkách hody diskem a skok vysoký je uveden titulkem odkazujícím už mimo obraz: „1936. Na Olympijských hrách v Berlíně získává holandský běžec Osendarp bronzovou medaili v běhu na sto metrů.“

Počínaje třicátou pátou minutou (tedy rokem 1940) se obrazy rodinného filmu rodiny Peereboomových začínají střídat s materiálem rodinného filmu Seyss-Inquarta, jenž byl v květnu téhož roku Hitlerem dosazen do pozice říšského komisaře pro okupované území Holandska. Oba materiály si odpovídají v absenci jakýchkoli kontextových indicií, pouze ze Seyss-Inquartových záběrů je cítit vyšší společenský status rodiny. Film je točen na barevný materiál a mnoho rodinných scén se odehrává v honosném parku neurčitého záměčku. Ve filmu se za celou hodinu ukážou pouze tři nacistické symboly. Ve čtrnácté minutě filmu se objeví záběr na asi pětileté hajlující dítě, ve třicáté první minutě jsou na Seyss-Inquartově uniformě rozpoznatelná písmena SS a dále ve filmu je Seyss-Inquart opět pozdraven zdviženou pravicí.

²⁰⁶ Kromě vyvolání pocitu časové cykličnosti u delších záběrů Forgács tohoto postupu užívá i z čistě praktického důvodu. Určité záběry jsou natolik krátké (např. necelou sekundu), že se nedají využít bez jejich prodloužení pomocí této reverzní smyčky (např. záběr, v němž Annie na pláži zvedá a pokládá skleničku, je tímto způsobem prodloužen na 2,5 sekundy). Jindy jsou záběry vráceny do zpětného pohybu čistě kvůli rytmu a většinou aniž by to divák postřehnul (srov. korespondence s autorem).

Spolu s první scénou ze Seyss-Inquartovy rodinné produkce se ve filmu představuje další prvek, který se pak do filmu vrací opakovaně. Přes obraz stále šťastných rodinných záběrů jsou v titulcích citovány postupně Seyss-Inquartem prosazované protižidovské zákony. V několika případech jsou v titulcích jen útržky, které ve zvukové stopě doprovází jejich holandsky předčítaná a nepřeložená verze. Tyto útržky se v podobě textu vracejí do několika dalších scén, jindy je přes obraz určité rodinné scény ve zvukové stopě slyšet pouze ženský hlas (automaticky asociovaný s předčítaným zněním zákonů), kterému ale bez překladu z holandštiny není rozumět.

V obrazové stopě materiálu rodiny Peereboomů je od počátku války možné sledovat pouze několik málo změn. Annie a Maxovi se narodí postupně dvě děti, tón a obsah jednotlivých záběrů je však bez dalšího kontextu v podstatě shodný s materiálem z roku 1934. Prostřednictvím sporých titulků se ale divák dozví, že Nico a Louis mezitím zemřeli v Buchenwaldu, nepřítomnost Jozepha a Flory Peereboomových je také dána jejich deportací a zbytek rodiny (aniž by to divák mohl z obrazu zaznamenat) se stejně jako ostatní židovské rodiny musel z Vlissingenu přesunout do amsterodamského ghetta. Divák bez mimoobrazových informací nemůže chybění členů rodiny, změnu prostředí ani očekávatelnou změnu „nálady“ postřehnout. Poslední scéna filmu, při níž si u stolu Annie při přešívání oděvů vesele povídá s matkou a pohlíží do kamery – na manžela Maxe, je zároveň uvedena vysvětlujícími titulky, že se rodina připravuje na cestu do pracovního tábora, kam si s sebou mají vzít určitý počet předmětů a kusů oblečení. Titulek zároveň oznámí, že kromě nejmladšího syna Jozepha a Flory Peereboomových Simona z rodiny nakonec nikdo nepřežil.

Hned od prvních nenápadných indicií se tak na pozadí bezčasé, šťastné a neměnné rodiny začíná konstruovat představa budoucnosti všech jejích členů. Tato historická perspektiva, postupně se rozrůstající do monstrózních rozměrů, je tím děsivější, čím je postupem času více patrné, že se v obrazech sledovaného filmu nijak neprojeví. Každý divák si historický příběh rodiny i mechanismus holocaustu

z odstupu skládá zcela mimo obrazovou rovinu poskytnutou filmem. Natočené scény sehrané rodinou pro pozdější vyvolání šťastné paměti se tak ve filmu nekonečně cyklí v přítomnosti a obracejí se i prostřednictvím pohledů do kamery do budoucna, odkud už je ale z historické perspektivy a z odstupu zřejmé, jak je tato činnost zbytečná.

Napětí v tomto případě tedy nevzniká střetem oficiálních dějin a rodinného mikropříběhu, ale z kolize dvou zcela protichůdných temporálních rovin. První je zakotvená přímo v obrazech jako bezbřehé štěstí neustále aktualizované v přítomnosti a snažící se komunikovat do budoucna, druhá už v metatextové rovině umisťuje rodinu do minulosti na určitý bod linie historického času. Tyto roviny se sice neprotínají, divák mezi nimi ale průběžně přepíná. Pokud se nechá obrazy na příliš dlouhou dobu ukolébat a vpluje do vlastní imaginace, jak popisuje Roger Odin,²⁰⁷ okamžitě mu je poskytnuto vodítko k návratu do historického kontextu.

Maelstrom, rodinná kronika je i díky dostatečnému množství materiálu ve Forgácsově tvorbě příkladem filmu, který vytváří asi nejkompaktněji vykreslený rodinný obraz, do něhož kontext vstupuje jen formou náznaků. Další tři dokumenty tematizující holocaust už napětí mezi kontextem a obrazy rodinného štěstí budují komplexnějšími postupy. Materiál k dalším dvěma filmům z této linie pochází od maďarského violisty György Petőa, dědice bankovního domu a loterijní společnosti. *Volný pád* (1996) pokrývá jeho rodinný život od třicátých let do konce války, *Třídni los* pak navazuje v poválečném období.

Na rozdíl od *Maelstromu*, kde je hlavním těžištěm filmu bohatý obrazový materiál rodinných rituálů a kde se kontext rýsuje pouze náznakovitě v pozadí, *Volný pád* naopak hned od počátku stojí na chronologické kostře předcítání postupně přijímaných protižidovských zákonů. Naopak obrazová rovina je už od počátku i díky Györgyovým opakovaným odjezdům na nucené práce sestavená z materiálu už předem jakoby evokujícího rodinný rozklad. Materiál rodinných filmů Forgács

²⁰⁷ Roger Odin, *Le Film de famille dans l'institution familiale*. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksieck Cie, 1995, s. 33.

doplňuje dobovými týdeníky a ještě častěji než v *Maelstromu* manipuluje obrazovým materiálem. Kromě zmrazených záběrů, smyček nebo reverzního pohybu filmového pásu používá i split screen. Měsíce Györgyovy nepřítomnosti jsou také často pokryty obrazovou stopou složenou z již dříve použitých záběrů – např. jeho skoků do vody natočených v dřívějších letech, zde ale přebarvených filtrem a zrcadlově převrácených. Györgyho chybění je zde přesně v logice rodinného filmu zakryto falešnou přítomností.

Kromě svatebních hostin široké rodiny a výletů s kočárkem obsahuje film i řadu nic neříkajících momentů patrně vystřížených z okrajů určitých rodinných situací (tedy i z pohledu rodinného filmu spíše odpadový materiál) a ty kombinuje s extrémně vyprázdněnými obrazy ze dvou pracovních táborů. V nich György točí pouze během krátkých přestávek mezi prací, takže záběry opět zachycují vše ostatní než samotné nucené práce (mimo jiné různá pole, cesty, povozy a latrínu).

Ve srovnání s *Maelstromem* tedy Forgács ve *Volném pádu* obrazy rodinného štěstí historickým kontextem a rétorikou fašistické ideologie infiltuje, podrývá a pečlivě rozkládá už od samotného počátku a do určité míry převrací napětí vytvořené v *Maelstromu* naruby. Vyčerpávající pocit předpokládané smrti manželského páru je zde naopak rušen nečekanými vpády naděje (György dvakrát uprchne z ruské fronty) a nakonec popřením informací, že ačkoli všichni příslušníci rodin Petőů a Lengyelů včetně novorozeného syna Évy zemřeli, Éva se z koncentračního tábora vrátila živá a György se při popravách zachránil předstíráním smrti.

Forgács tak ve *Volném pádu* rodinný film využívá k otevření další, jakoby navazující otázky. V *Maelstromu* rodinný film ukazuje jako clonu, která dokáže dočasně vytěsnit jakkoli monstrózní hrozbu. Její moc je navíc posilována viditelně živelnou energií, kterou do natáčení členové rodiny dávají. Ve *Volném pádu* už Forgács nad mocí obrazů rodinného filmu nechává převládat kontext, takže natáčení rodinného filmu a úsměvy do kamery vyznívají ještě absurdněji, spíš jako znaky vyčerpání a setrvačnosti.

3.1.2. Rodinný film a rozklad komunismu

Odpověď se velmi ironicky nabídne v navazujícím filmu *Třídní los*. Györgymu a Évě se rok po válce narodila dcera Kati a György dále pokračuje ve filmovém konstruování menší, ale opět šťastné rodiny. Oproti předchozímu filmu, kde nezadržitelně a mechanicky postupující rovina historického kontextu stojí v opozici ke stagnující a postupně mizející rozsáhlé rodině, zde se Forgács držel velmi úsporné metody a částečně i ironického tónu. Naopak hudba Tibora Szemzőa se v *Třídním losu* oproti *Volnému pádu* posunula do molové stupnice. Komunistická ideologie do obrazů rodinného štěstí proniká ve zvukové stopě prostřednictvím stranických projevů, jež Forgács rozkládá a analyzuje svou metodou opakování částí vět nebo jednotlivých slov, ať už opět ve zvukové stopě nebo formou titulků. Tato audiovizuální obdoba pečlivého čtení upozorňuje na charakteristické rysy nové ideologie, která sice rodině nehrozí bezprostřední smrtí (pouze ospravedlňuje konfiskaci veškerého majetku a tvrdé pronásledování tentokrát na základě třídního původu), ale její povaha je o to záluďnější a Forgács ji musí odhalit v každé její formulaci.

Vedle důsledného rozkladu komunistického jazyka Forgács v pozadí štěstí rodinných obrazů zároveň nechává patrné stopy dalších dvou traumat. V průběhu filmu vychází najevo, že dcera Kati se o svém původu, existenci a smrti novorozeného bratra i osudu celé rodiny dozvěděla až v dospělosti. Zbýlých patnáct minut filmu tedy začíná být patrné, že do té doby sledované rodinné obrazy nevytěsňují jen trauma holocaustu a marasmus přežívání v komunismu; v paměťovém registru rodiny jako by už po válce chyběl i celý obrazový materiál filmu *Volný pád* – tedy jakákoli stopa už neexistující rodiny, se kterou divák během sledování *Třídního losu* díky znalosti předešlého filmu do značné míry kontextově pracuje, kterou ale zná mnohem podrobněji než v tu chvíli dospělá Kati.

Jinou metodu uchopení rodinného filmu volí ve svém dokumentu *Nizký let* Jan Šikl. Opět jde o příběh mladé rodiny, tentokrát sledované v období od padesátých do

sedmdesátých let. Strukturu filmu staví Šikl na kombinaci obrazového materiálu natočeného vojenským letcem Janem²⁰⁸ a pamětnického komentáře jeho manželky Táni, namluveného střihačkou Toničkou Jankovou. Bezčasé záběry rodinného štěstí zde tedy Šikl staví proti autobiografickému příběhu, který si Táňa složila postupem let a který už zkonstruovala do vlastní logické a kauzální posloupnosti. A právě obsah a tón těchto vzpomínek a glos odlišuje *Nizký let* od většiny ostatních Šiklových filmů. Ještě první část filmu se nese v podobně nostalgickém duchu, ve kterém mnohé díly cyklu *Soukromého století* také ustrnou. Zhruba od šestnácté minuty ale mezi obrazy šťastné rodiny a komentářem začíná vznikat otevřený rozpor. Napětí se zde nevytváří jen na základě konfrontace šťastných obrazů rodinného filmu a reality, v níž Jan postupně propadá alkoholu, žárlí na Táňu, bije ji a podvádí. Ještě zajímavější kontrast zde vzniká mezi obrazy a samotným Tániným jazykem.

Na rozdíl od Forgácsových filmů, v nichž je realita tak obludná a trauma tak hluboké, že je obraz ani jazyk nedokážou zahrnout do svého registru nebo narativity a musejí je vytěsnit, Tániny komentáře v *Nízkém letu* naopak dokážou postupné odcizování, rodinný rozklad, násilí i mechanismus kariérního boje v české i sovětské armádě pojmout a glosovat je z odstupu. Jakoby v linii ruského básnického minimalismu a jazyka Vsevoloda Někrasova, úsporný jazyk Tániných komentářů je zbavený balastu nostalgie a jeho dávkování je přesné. Do kontrastu s Táninými veselými pohledy do kamery tu tedy Šikl nestaví jen obsah jejích slov, ale i jazyk, který je syrový a obnažený na kost. Na rozdíl od repetitivních obrazů, které konstruují přesný opak reality, je tu jazyk, který počítá s nevratností vysloveného a svou úsporností naopak získává schopnost vypovídat.

Zcela jinou metodu Šikl zvolil ve filmu *Sejdeme se v Denveru* (2007). Příběh Františka Čvančary, syna žižkovského živnostníka vlastnického do roku 1948 filmovou půjčovnu, později politického vězně a od šedesátého osmého i emigranta v Kanadě,

²⁰⁸ Kameru a tradici rodinného filmování Jan zdědil už po svém tchánovi Vladimíru Dimitrijeviči Popovovi, ruském emigrantovi, jenž do Československa přijel za první republiky. Jeho meziválečné generaci se věnuje film *Ruské obláčky kouře*.

postavil na kontrastu represí padesátých let a fantazmatických představ mladého Františka a bratrance Ferdy o divokém západě. Samotné rodinné záběry mají buď poměrně dokumentární charakter (zachycují každodenní život na Žižkově a naopak poměrně málo typizovaných rodinných obrazů), nebo obsahují sehrávané kovbojské scény, které František se svými přáteli natáčel od dětství. Šikl tak obvykle eskapistický obraz ideální rodiny nahrazuje idealizovanou představou Západu jako místa geografického a politického úniku. Pozdější záběry natočené Čvančarou už v emigraci pak do filmu přinášejí další dvě polohy. František objíždí místa americké mytologie a natáčí a pečlivě kopíruje typizované obrazy westernové ikonografie, zároveň je ale konfrontuje se svou v Praze konstruovanou představou. Analýze tu tedy nepodléhá přímo rodinný obraz, ale jeho náhražka v podobě mytizovaného světa Divokého západu.

Vedle dokumentů zobrazujících prostřednictvím materiálu rodinného filmu jednu rodinu a koherentní lidský příběh existuje celá řada filmů, které naopak používají materiál z několika zdrojů a zpracovávají jej optikou jednoho tématu nebo sjednocujícího fenoménu.

K této skupině se řadí i film Marka Šulíka *Táкто sa vtedy žilo*, který vychází z rodinných filmů dvaceti dvou různých rodin. Prostřednictvím tohoto filmu Šulík zároveň vstupuje do nezáměrné polemiky se svým vlastním výrokem, že rodinné filmy „zaznamenávají život v naší společnosti z osobného uhlu pohľadu, zbaveného nánosov ideológie a propagandy.“²⁰⁹ *Táкто sa vtedy žilo* se totiž zaměřuje přesně na tu rovinu rodinného filmu, která je kromě svých vnitřních ideologických pravidel viditelně strukturovaná i vnější ideologií.

Dvacetiminutový film nabízí chronologicky uspořádaný přehled slovenské historie počínaje obdobím Slovenského štátu konče osmdesátými lety. Šulík z materiálu rodinných filmů vybral ty záběry, které se co nejvíce zaměřovaly na

²⁰⁹ Rodinné archivy. Dostupný na WWW:

<http://www.rodinnearchivy.sk/rodinne_archivy/RODINNE_ARCHIVY.html> [cit. 21.7. 2012].

veřejný život a obecnější společenské rituály,²¹⁰ jakými byly politické průvody, shromáždění nebo pionýrské šátkování, a naopak se téměř vyhnul typizovaným rodinným výjevům. Ačkoli tedy použitý materiál stále vycházel z rodinné produkce provázené svou obecně nízkou obrazovou kvalitou, roztřeseným pohybem, špatným rámováním a často zcela absurdně zvolenými záběry, přesto se díky řídkému zastoupení rodinných záběrů posunul blíže k materiálu filmových týdeníků. Šulík pak celý film nechal bez dalšího komentáře nebo hudby pouze doplněný občasnými ruchy a zněním několika politických projevů (Edvarda Beneše, Klementa Gottwalda, E. F. Buriana, Antonína Zápotockého a Gustáva Husáka).

Vynecháním ikonických rodinných obrazů tedy Šulík fašistickou a komunistickou ideologii nepostavil do pozice vytěsněné reality skryté za obrazy rodinného štěstí. Naopak se mu ve velmi ironické rovině díky záměrně amatérskému a nekvalitnímu záznamu fašistických a komunistických projevů moci podařilo vyvolat obraz toho, jak byly tyto ideologie přijímány. Tedy jakoby omylem, bez zájmu a bez názoru. Film tedy netematizuje fašismus a komunismus ohrožující život a lidskou důstojnost (jak tomu bylo u Forgácsových filmů *Maelstrom* nebo *Třídni los*), ale samotný způsob, jakým lidé těmito dvěma po sobě jdoucím režimům vlašně přisluhují, nekvalitně a amatérsky je zaznamenávají a zároveň je pro lepší stravitelnost posouvají do banální roviny každodenního přežívání na víkendových chatách a dovolených v Jugoslávii.

Z materiálu také vystupuje jedna sekvence zasluhující si bližší pozornost. Zhruba v polovině filmu je dějinný tok zpomalen tématem Vánoc. Do zvukové stopy Šulík vkládá propagandistický rozhlasový projev E. F. Buriana, ohlašující změny vánočního personálu: „Ježíšek vyrostl, zestárnul, narostly mu vousy a stává se

²¹⁰ Rodinné filmy většinou obsahují asi 15 % záběrů, na kterých nefiguruje rodina, ale kde jsou nejčastěji zachyceny právě neustále se opakující rituály veřejného života. Tento materiál bývá autory filmů většinou považován za určitou hlušinu, protože je poměrně málo využitelný v rámci rodinných recepčních rituálů (srov. korespondence s Markem Šulíkem a Péterem Forgácsem).

z něho děda Mráz. Nechodí už nahý a otrhaný, je pěkně oblečený, v beranici a kožichu.“ V obrazové stopě je tento ideologický tlak doplněn dalšími soupeřícími vlivy. V prvních záběrech jsou vidět děti v křesťanské tradici oblečené do tříkrálových kostýmů, v následujícím záběru babička pod stromeček přiváží dárky v modelu nákladního auta s nápisem UNRRA (United Nations Relief and Rehabilitation Administration). Sekvence zahrnující auto s názvem projektu, který poválečnému Československu poskytnul nenávratnou pomoc ve výši 280 milionů dolarů a který se zároveň stal terčem komunistické kritiky, s křesťanskými rituály a zvukovou stopou komunistické propagandy ukazuje, jak Šulík zobrazuje hranice soukromé a veřejné sféry jako oboustranně propustné.

Pokud Šulík ve svém historickém přehledu ironickým pohledem naráží na prolínání veřejné a soukromé sféry, pak ve Forgácsově filmu *Kádárův polibek* je prolnutí obou rovin hlavním tématem. Film je opět postaven na materiálu mnoha rodinných filmů, z nich ale Forgács pro účely filmu vybral především tři typy záběrů. V obrazové stopě se v pravidelných intervalech objevuje blok rozpadající se budovy, která je postupně strhávána a nahrazována novou panelovou konstrukcí. Počínaje prvním záběrem filmu, zabírajícím střívko plněné masovým obsahem, se do obrazu také opakovaně vrací záběry uzenin, prasat a drůbeže. Hlavním materiálem filmu jsou ale různé druhy fotografií a záběrů zahrnující vše od intimní rodinné erotiky po domácí pornografii. Ve zvukové stopě se střídají projevy Jánose Kádára a opakované čtení textu maďarského filozofa Bély Hamavase. Měkkou variantu Kádárova režimu zde Forgács podobně jako v *Třídním losu* bere za slovo a ve zvukové a obrazové stopě opakuje části a slova jeho nejdvoznačnějších projevů. Některé Kádárovy výroky jako by vysvětlovaly, proč už ve filmu není místo pro typizované rodinné obrazy: „V mojí rodině se neoslavovalo, nebylo to povinné. Neoslavovali jsme svatby, narozeniny, výročí, svátky. [...] Pokud člověk není zvíře, ale člověk, nemůže se vydat na cestu individuální, pouze na cestu kolektivní.“ Toto popření soukromého prostoru ve zvukové stopě pokračuje pouštěním pravidelných rozhlasových hlášení, kterými byly v sedmdesátých letech veřejně oznamovány výše každotýdenních odměn maďarských fotbalistů. Forgács tedy Kádárův režim čte doslova v jeho

základní perverzitě, která umožňuje znárodnit nejen všechny soukromý majetek, ale i celou soukromou sféru.

Oproti všem svým ostatním dokumentům, v nichž pečlivě střežené soukromí rodinného filmu zobrazuje jako nebezpečnou clonu a staví ji do kontrastu s historickým kontextem, zde naopak v intencích Kádárových náznaků nechává hranici mezi soukromou a veřejnou sférou zcela zkolabovat. Vše veřejné, reprezentované rozpadem budovy a jejím nahrazením unifikovanou panelovou konstrukcí i všudypřítomnými uzeninami,²¹¹ se propadá do soukromí. To zas prostřednictvím erotických fotografií a záběrů, které se v posledních minutách filmu slévají do blikajícího toku už neodlišitelných odindividualizovaných nahých těl, naopak vyhřezává na povrch.

3.1.3. Repersonalizace historie a nezobrazitelnost traumatu

Na výše uvedených příkladech je možné vysledovat dvě hlavní a vzájemně se prolínající tendence, které provázejí kritickou práci s materiálem rodinného filmu. První prostřednictvím dokumentárního filmu tematizuje samotný materiál rodinných obrazů a odhaluje jeho funkce. Ne už však nutně jako produkty specifické paměťové a mediální praxe, ale spíš jako obecnou snahu odfiltrávat negativní a traumatizující aspekty reality a vytvářet světy charakterizované absolutní soběstačností a jistotou. Tato snaha zde není odhalována jako důsledek vpádu konkrétní hrozby nebo ideologie přicházející zvenčí a vyžadující obrannou reakci, ale naopak jako samotný předpoklad a podmínka existence jakékoli ideologie a hrozby.

Napětí vznikající mezi vědoucím divákem a nevědoucí rodinou, které se každým dalším veselým výletem na pláž jen nezadržitelně přibližuje k vlastní ohlášené smrti, může působit jako hitchcockovský efekt vytvořený postavou dokumentaristy, který kontroluje distribuci a zadržování informací vůči divákům.

²¹¹ Zde Forgács naráží i na obecně užívaný termín *gulášový komunismus*, který byl spojován právě s obdobím vlády Jánose Kádára.

V případě výše zmíněných filmů je ale pro pochopení tohoto mechanismu nutné sestoupit o jednu úroveň zpět k rodinnému filmu. Materiál ke všem podobně fungujícím dokumentům totiž vzniká v uzavřeném okruhu rodiny, v němž jsou rodinní příslušníci nejen postavami, ale i režiséry a diváky zároveň. Rozhodnutí o zastření a vynechání určitého kontextu a zadržování těchto informací vůči divákům, čili vůči sobě samotným, tedy řídí samotná rodina, která tak s tímto mechanismem operuje už při samotném natáčení. Dvojí vědomí připisované performativním aktivitám se zde neobrací a neporovnává jejich podobu jen s určitým ideálním modelem určujícím podobu a roli příslušníka v rámci rodiny; toto vědomí zde v poměrně extrémní míře musí i kontrolovat a eliminovat vše, co do rodinného filmu nepatří.

Péter Forgács a v několika případech i Jan Šikl pak tento vnitřní hitchcockovský efekt pouze zdůrazňují a posouvají do otevřeně historické perspektivy. V druhotně zpracovaném dokumentu tak nejde ani tak o situaci, kdy by divák věděl víc než postava, jako spíš o situaci, v níž divák zná kontext z historické perspektivy a postava z bezprostřední zkušenosti. Tu ale nikdy do obrazů rodinného filmu nevpustí. Při sledování takového dokumentárního filmu pak divácká frustrace nepramení ani tak z napětí mezi tím, co ví divák a co neví postava, ale spíš z představy, že postava toho ví poměrně dost. Zadržování a filtrování informací a určitých typů obrazů zde tedy už není prostředkem k vytvoření napětí, ale do velké míry samotným tématem filmu.

Kromě tematizace povahy rodinného filmu ale jeho poučené uchopení umožňuje i vykročení z tohoto sebereflexivního rámce. Většina filmů Pétera Forgáče i zmiňované dva dokumenty Jana Šikla využívají rodinný film k uchopení historie minulého století. Co se ale z filmů o této historii divák skutečně dozví? K zodpovězení této otázky bude nutné vrátit se ke způsobu, jakým na jakéhokoli diváka rodinné filmy působí. Na rozdíl od fikčního filmu rodinný film „nevšívá“ diváka do příběhu, nepřesouvá jej do fikčního diegetického světa. Pokud je materiál rodinného filmu v dokumentu použit tak, že není potlačena jeho původní rétorika, pak

v divákovi vyvolává stejnou reakci, jako rodinný film v členovi rodiny. Divák se ve filmu sám poznává.

Tento efekt sebepoznání je ve výše uvedených dokumentech zároveň opakovaně narušován různými postupy vytvářejícími diváckou distanci (od manipulací obrazovým materiálem po vpády útržkovitých glos pamětníků nebo historického kontextu), takže během sledování divák nepřepíná pouze mezi dvěma časovými rovinami, jak jsme popsali na příkladu filmu *Maelstrom, rodinná kronika*, ale pohybuje se také mezi distancovanou pozicí (tedy historickou časovou rovinou) a sebepoznáním (tedy časovou rovinou přítomnosti a paměťových procesů).

Malin Wahlberg popisuje tento proces, v němž se divák v postavách poznává jako on sám – tedy neidentifikuje se s nimi v minulosti, ale sledovaný kontext vztahuje na sebe do přítomnosti –, jako „evokaci prožívané zkušenosti.“²¹² Podle Kaji Silverman se divákovi prostřednictvím těchto filmů historie především zpřítomňuje, otevírá se v současnosti v podobě jedinečných momentů, a ne skrze velké historické narativy.²¹³ Tyto vpády neredukovatelné singularity se historické perspektivě vymykají, protože pokud by do ní měly být zařazeny, musely by projít procesem kontextualizace, která opět singularitu popírá. V tomto fenomenologickém pohledu navazuje i Michael S. Roth, když popisuje historickou a naopak historií neredukovatelnou rovinu Forgácsových filmů: „[...] pokud chceme historizovat událost, která je nám blízká svou intenzitou, nutně zredukujeme její jedinečnost [...] Spojovat cokoli s historií znamená dělat z toho součást něčeho jiného nebo to umisťovat do vztahu s něčím jiným. Proto neexistují jedinečné historické události

²¹² Malin Wahlberg, *The Trace: Framing the Presence of the Past in Free Fall*. In: Bill Nichols a Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011, s. 125.

²¹³ Kaja Silverman, *Waiting, Hoping, Among the Ruins of All the Rest*. In: Bill Nichols a Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011, s. 97.

(kromě banálního pojetí, v němž je jedinečné všechno).²¹⁴ Jak zmiňuje Ernst van Alphen, archivní materiál a spolu s ním jeho obsah v těchto filmech uniká archivní a historické objektivizaci a kategorizaci. Jeho obrazy naopak divákovi umožňují historii „re-personalizovat“.²¹⁵

Obrazová rovina rodinného filmu, která se neustále zpřítomňuje v současnosti, zde tedy nemusí působit jen jako filtr a maska bránící vstupu historického kontextu do chráněného území věčné rodiny. V uváděných dokumentárních filmech se prostřednictvím přesného dávkování historických indicií, nástrojů zajišťujících diváckou distanci a využívání procesů diváckého sebepoznání dosahuje i toho, že je zde historie zakoušena jak z odstupů, tak v přítomnosti v rovině neregulovatelné osobní zkušenosti.

Jak Péter Forgács zmiňuje v souvislosti s dokumentem *Zatímco někde*, cílem filmu „[...] nebylo zprostředkovat nové informace nebo vzdělat diváky, [...] mým cílem bylo mobilizovat divákovo už existující historické vědomí.“²¹⁶ Specifikem zmíněných filmů tedy není odkrývání historie prostřednictvím nových faktů a informací nebo její zobrazování, ale jejich schopnost historii nově „komunikovat“ a vytvářet podmínky, aby se divák mohl k událostem sám vztáhnout.

Většina z výše uváděných filmů využívá i poněkud specifitější možnosti, které s sebou přináší materiál rodinného filmu. V předchozí kapitole zmiňovaná vyprázděnost rodinných obrazů, absence narace a *figury agrese*, které při recepčních

²¹⁴ Michael S. Roth, *Ordinary Film: Péter Forgács's The Maelstrom*. In: Bill Nichols a Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011, s. 81.

²¹⁵ Ernst van Alphen, *Visual Archives and the Holocaust: Christian Boltanski, Ydessa Hendeles and Peter Forgacs*. In: *Intercultural Aesthetics: A Worldview Perspective* (= Einstein Meets Magritte: An Interdisciplinary Reflection on Science, Nature, Art, Human Action and Society, 9), Berlin: Springer, 2009, s. 154.

²¹⁶ Scott MacDonald, *Péter Forgács: An Interview*. In: Bill Nichols a Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011, s. 29.

rituálech aktivizují paměťové procesy a imaginaci, si tuto funkci mohou uchovat i v druhotné rovině dokumentárního filmu. Především ve filmech Pétera Forgáce, který s touto operací pracuje zcela vědomě, tak dochází k podobnému efektu, který Roger Odin popisuje na zmiňovaném příkladu filmu Alaina Resnais *Muriel*. Čím vyprázdněnější obrazovou stopu divák v pečlivě nastavené dramaturgii filmu sleduje, tím aktivněji si sám ve své imaginaci tyto obrazy vytváří. Forgács tak v mnoha velmi pečlivě vystavěných sekvencích dosahuje podobného efektu, se kterým operuje původní rodinný film. Zesílenou akcentací vyprázdněnosti obrazů zajišťuje, aby se hlavní těžiště filmové obraznosti přesunulo ze samotného plátna do divákovy paměti a imaginace. Tento postup je samozřejmě opět jedním ze způsobů, jak diváka konfrontovat s historickým kontextem a zároveň ho umístit do velmi aktivní pozice, v níž tento kontext nejen bezprostředně vnímá, ale i *vidí*.

Tento postup je ale možné nahlédnout ještě v jedné poměrně specifické perspektivě: Jaké přesně obrazy Forgács nechává vyvstávat?

Prvním typem jsou všeobecně známé modelové obrazy. Když Forgács ve filmu *Maelstrom, rodinná kronika* v úvodu filmu při záběrech na sportovní klub Annie Peereboomové vkládá titulek zmiňující aktuální rok a úspěch holandského běžce na berlínské olympiádě, tato informace nepřináší pouze časové zakotvení jinak zcela bezčasých obrazů rodinného filmu. Spolu s představou olympiády se divákovi evokuje také jeden z nejpevněji zakotvených obecně sdílených obrazových registrů posledních sta let, tedy olympiáda jako obrazový propagandistický nástroj a jeden z nejsilnějších obrazových znaků fašistické ideologie. Kromě časové představy blížící se války zde Forgács přesně evokuje sílu a neodvratitelnost blížící se katastrofy. Ta v tomto případě v divákově imaginaci projevuje v podobě evokace přesných záběrů a kompozic zcela v duchu filmu Leni Riefenstahl, které do značné míry překrývají na plátně promítané rodinné obrazy neobratných skoků vysokých. Podobným způsobem v jiných scénách divák pracuje s obecně známými obrazy koncentračních táborů a válečných operací.

Druhým typem obrazů, které Forgács ve svých filmech evokuje, jsou naopak obrazy obecně nedostupné, potlačené a v podstatě neexistující – obrazy traumatu. Jak

zmiňuje Michael Roth,²¹⁷ moderní pojetí traumatu je charakterizováno jak nutkavou potřebou jeho reprezentace, tak její samotnou nemožností. Intenzita přítomnosti traumatu totiž zároveň znemožňuje, aby bylo zapomenuto, zároveň se ale vzpírá zapamatování. Traumatická událost je vždy z podstaty nedokončená a projevuje se jako „bezprostřední a neodkladné břemeno, se kterým se člověk zatím nevypořádal“.²¹⁸ V moderní psychiatrii je trauma vnímáno jako událost, která přesahuje kognitivně-percepční schopnosti člověka. Jak si Primo Levi všímá ve své knize *Momenty odkladu*,²¹⁹ lidé, kteří přežili koncentrační tábory, se dělí na dvě skupiny: ty, kteří si pamatují pouze zkušenosti z tábora, nebo naopak ty, kteří ke své minulosti nemají naprosto žádný přístup.²²⁰ Podle Elinor Ochs a Lisy Capps je traumatická zkušenost natolik hrozivá, že ji není možné „zahrnout do vlastního životního příběhu a udělit jí smysl“.²²¹ Do vědomí se dostává nečekanými vpády v podobě flashbacků, nelze ji ale zařadit do koherentní sekvence událostí, narativizovat ji a zahrnout ji do lidské představy sebe sama, kterou formuje zkušenost. Právě tato dvojitá výzva traumatu stojí za rozsáhlým diskursem zobrazitelnosti holocaustu. Události, vymykající se možnosti být zahrnuty do jazyka nebo obraznosti, si na jednu stranu intenzivně žádají být komunikovány, jakákoli jejich reprezentace se ale ve výsledku zdá být jejich „[...] banalizací, nebo v horším případě zradou.“²²²

V linii dokumentů Claude Lanzmana a Alaina Resnaise, i Forgács se vědomě vyhýbá jakémukoli zobrazování holocaustu nebo jiných traumat. Nicméně prostřednictvím práce s vyprázdněnými obrazy rodinných filmů, repetitivní hudbou a kontextovými náznaky, podávanými v titulcích nebo kusých komentářích, se obrazy holocaustu a jiných traumatických zkušeností do divákovy percepce dostávají jakoby

²¹⁷ Michael S. Roth, *Ordinary Film: Péter Forgács's The Maelstrom*. In: Bill Nichols a Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011, s. 79-80.

²¹⁸ M. S. Roth, c.d., s. 80.

²¹⁹ Primo Levi, *Moment of Reprieve*. New York: Summit, 1981, s. 10-11.

²²⁰ P. Levi, c.d., s. 11.

²²¹ Elinor Ochs a Lisa Capps, *Narrating the Self*. *Annual Review of Anthropology* 25, 1996, s. 30.

²²² M. S. Roth, c.d., s. 80.

zevnitř, z oblasti vlastní paměti a imaginace. Díky tomu mají i podobný charakter, jako skutečné vpády traumatických vzpomínek – objevují se v podobě náznaků a flashbacků. Kromě svých tří filmů, které se přímo dotýkají holocaustu, Forgács tento postup používá k evokaci traumatických zážitků obecně. Nejsilněji je tento princip vidět ve filmu *Země ničeho* (Péter Forgács, 1996) pracujícího s materiálem Lászla Rácse, rodinného filmaře, který si s sebou vzal kameru i na frontu. Rácsovův materiál zaznamenává pouze okamžiky, kdy bylo možné natáčet – tedy momenty čekání, prodlev a nudy. Tyto nic neříkající záběry prázdné ukrajinské krajiny a kouřících a čekajících vojáků Forgács provázený repetitivní hudbou Tibora Szemző a v malých dávkách je prokládá sporými informacemi o počtu padlých v bojích u Korotjaku nebo Rácsovově zranění. Divák se tak od zcela vyprázděných obrazů odpoutává a dotýká se *svých* traumatických vzpomínek na ukrajinské boje, které na rozdíl od obrazů berlínské olympiády nevidí tak zřetelně, protože si ponechávají status traumatické nedostupnosti. Tuto operaci je možné vidět ve dvojí perspektivě. Na jedné straně se Forgácsovi daří ve filmu reprezentovat trauma, aniž by se jej pokoušel zařadit do vyprávění nebo obrazové stopy. Jak si všímá Michael Renov, druhým aspektem této operace je umožnění, aby „nepředstavitelné vstoupilo do historie“,²²³ tedy aby se trauma vyřazené z historického narativu mohlo historii znova přiblížit a rozšířit tak její zúžený registr událostí.

²²³ Michael Renov, *Historical Discourses of the Unimaginable: The Maelstrom*. In: Bill Nichols a Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011, s. 95.

3.2. Strategie druhá: Rodinný film a blokování aktivního diváka

Druhý typ strategie využití materiálu rodinného filmu bude popsán na příkladu dokumentů *Král Velichovek* a *Mávnutí motýlích křídel* Jana Šikla, na nichž lze nejpřesněji vystihnout dva hlavní postupy, o něž se tato strategie opírá.

Na rozdíl od předchozí strategie, která důrazem na vyprázděnost obrazů, jejich ahistorickou perspektivu, neurčitou temporalitu nebo akcentování štěstí a krásna v různé míře a různými způsoby tematizovala vlastnosti a funkce rodinného filmu a možnosti reprezentace minulosti, v následující kapitole naopak ukážeme, že v materiálu rodinného filmu je možné tyto vlastnosti potlačit a materiál tak využít k doložení objektivnosti zachycené reality, nebo s nimi naopak pracovat v intencích jejich původní funkce a pomocí spojení se subjektivním komentářem vytvořit izolovaný a vnitřně koherentní svět, v němž může být každá otázka zodpovězená podle jeho vnitřní logiky. V obou případech je mezi obrazovou rovinou, předloženými informacemi a zvukovou stopou vytvořena harmonická souhra, v níž se jednotlivé složky vzájemně doplňují ve vytváření celistvého a soběstačného světa.

Tato strategie je do značné míry používána i v dalších dokumentech Jana Šikla (zejména v *Sousoší dědečka Vindy*), kde těží z autentizujícího efektu a afektivního potenciálu rodinného filmu, vyhýbá se jakékoli sebereflexivitě a především relativizuje vlastní historický a politický rámec zobrazeného příběhu. V níže zkoumaných filmech jsou ale tyto postupy v kontrastu se dvěma nejproblematictějšími obdobími minulého století artikulovány nejvýrazněji.

3.2.1. Rodinný film jako objektivní záznam fikce

Král Velichovek je portrétem rodiny německého sedláka Seissera, hospodářického na statku v malé vesnici Velichovky. Film pokrývá období od třicátých let do konce války. Ve srovnání s dalším díly cyklu *Soukromé století* v něm Jan Šikl poměrně silně akcentuje určité vlastnosti vybraných záběrů: oproti jiným dokumentům

využívajících materiál rodinných filmů je zde téměř vyrovnané množství čistě rodinných obrazů a záběrů statku, polností, vesnice a okolí,²²⁴ vybrané scény mají navíc poměrně vysokou obrazovou kvalitu, takže v mnoha případech nejde postřehnout, zda byly točeny na 9,5 nebo 16 mm filmový pás. Už během výběru jsou tedy v materiálu potlačeny jeho charakteristické vlastnosti, díky kterým je rozpoznatelný jako rodinný film. Stejně jako v případě dalších čtyř dílů *Soukromého století* je v *Králi Velichovek* obrazová rovina doplněná komentářem čteným samotným Janem Šiklem, ve srovnání s pozdějšími díly zde ale pokrývá větší část zvukové stopy. Materiál k filmu pochází od zetě statkáře Seissera, českého dentisty Miroslava Pokorného, jehož poválečný osud Šikl následně zpracoval ve filmu *Tatíček a Lili Marlen*.

Už první věty komentáře provázející pohled na rodinnou fotografii celý příběh rodiny Seisserových zasadí do předem daného osudového rámce: „Statkář Karel Seisser prožil ve Velichovkách velmi šťastný kus svého života, ale pravdu měla nakonec jeho žena Marie, která s oblibou říkala, že co je psáno tam nahoře, tomu stejně nikdo z nás neuteče.“ Podobný obrat může patřit k prostředkům rozehrávajícím rafinovanou hru s diváckým očekáváním, v *Králi Velichovek* jde nicméně o velmi přesné nastavení teleologie celého příběhu. Díky retrospektivnímu úhlu tohoto výroku je divák seznámen s jakoby už předem ověřeným faktem. Zobrazovaný příběh bude povětšinou šťastný, a to až do příchodu předem ohlášené události. Tato událost není nijak specifikována, divák je ale úvodními slovy ujištěn o informovanosti vypravěče a tak důvěřuje vytčené cestě, která jej patrně na konci filmu dovede i k zodpovězení této otázky.

Celá konstrukce vyprávění je od této úvodní sekvence budována v jednoduché linii. V rozporu s původní funkcí rodinného materiálu zde Šikl v úvodních dvaceti minutách filmu využívá záběrů polností, statku a zemědělské práce k pečlivému

²²⁴ Tato volba je záměrná a neodráží poměr těchto dvou typů záběrů v celkovém množství materiálu (srov. korespondence s autorem).

ustavení celého prostoru. Spolu s detailními informacemi o velikosti a chodu celého hospodářství je zde také divákovi předkládán obraz idylického soužití jednoho z největších sedláků v kraji přezdívaného „král Velichovek“ a jeho zaměstnanců. Záběry na sklizeň obilí jsou prokládány obrazy veselé si povídajících děveček a čeledínů, kteří o přestávkách na poli pijí mléko ze společného krajáče, nebo po sklizni tančí v kruhu okolo spokojeného statkáře. Seisser je dále vykreslen jako aktivní člen místní komunity, který přispívá na kostel a na pouti se zapojuje do obecného veselí. Všechny podávané informace jsou paralelně dokládány i v obrazové rovině a podkresleny dojemnou hudbou.

V následující sekvenci jsou informace o obchodním talentu statkáře Seissera dokresleny dalšími ustavujícími záběry, tentokrát už vnitřního chodu statku. Rodina sedláka se do obrazu poprvé dostane už v úvodu v asi 5 sekundovém záběru, její samotné představení ale Šikl posune až do deváté minuty filmu po ustavení základní diegeze. Z představení tří dcer Lili, Rii a Edity vyplyne otázka, která bude tvořit základní osu příběhu. Seisser nemá syna a převzetí statku tedy čeká na jednoho z budoucích manželů jeho dcer. Zbytek filmu je tedy postaven na postupném seznamování diváka s třemi budoucími ženichy a jinak volně vloženými ilustracemi života na statku (Seisser drží krok s dobou a kupuje německý traktor, Seisser pořádá výlov rybníka, Seisser jede s rodinou do Berlína). Příběh se uzavře v duchu prorocství z úvodu filmu opět záběrem na fotografii tentokrát mračícího se statkáře Seissera a jeho ženy Marie, v tu dobu již odsunutých do Německa: „Seisser se už nikdy neusmál, nikdy nepochopil, proč mu všechno vzali, když nikomu nic špatného neudělal.“

Ve srovnání s Forgáčsovými filmy *Maelstrom*, *rodinná kronika* a *Volný pád* nebo i Šiklovými dokumenty *Nízký let* a *Sejdeme se v Denveru* jsou v *Králi Velichovek* nejen výrazně potlačeny charakteristické rysy použitého rodinného filmu, tento materiál je zde navíc využit k velmi pečlivé konstrukci diegeze, která si navíc během filmu udržuje hybridní charakter střídavě vybízející k fikčnímu a dokumentárnímu čtení. V obou případech jsou obrazy rodinného filmu použity jako

absolutní zdroj vizuálních informací, tedy ne ve své původní indexikální funkci, ale jako obrazy, které buď objektivně reprezentují realitu, nebo konstruují fikční svět.

Rovina téměř pohádkové fikce je ve filmu nastavena prostřednictvím úvodního prorocství, názvem filmu, představením Seissera jako svrchovaného dobrotivého vládce a zápletkou spočívající v nutnosti oženit tři dcery a najít dědice statku. Spolu s tímto rámcem je účinně konstruován i vševědoucí vypravěč. *Král Velichovek* a *Ruské obláčky kouře* patří k jediným dvěma dílům cyklu, které vzhledem ke stáří materiálu, zasahujícího až do třicátých let, nevycházejí ze svědectví pouze jednoho pamětníka vyprávějícího svůj příběh v první osobě a v otevřeně subjektivní perspektivě. Podklad pro vysvětlující komentář zde naopak pochází od několika rodinných příslušníků zároveň. Kromě základních informací o chodu statku a jednotlivých členech rodiny ale Šikl do komentáře zařazuje i různé pamětníky vyřčené subjektivní soudy, kterými se členové rodiny hodnotí navzájem, nebo komentují vztahy rodiny a jejího okolí. Tuto rovinu pak Šikl do svého komentáře zařazuje mnohdy v doslovné podobě, ale bez určení zdroje. Výsledný komentář je tedy ve výsledku fúzí několika úhlů pohledu, jejichž původ a odlišnost je potlačena a skryta pod stmelující osobu vypravěče, který má nejen dostatek „objektivních“ informací, ale disponuje i právem na subjektivní soud.

Dvě ze Seisserových dcer jsou tak v komentáři vystiženy velmi trefně znějícím postřehem, který ale evidentně nepochází z Šiklova studia obrazového materiálu: „Ria se nedovedla prosadit jako obě její sestry. [...] Edita byl svěhlavá a vychytralá a vždy velmi racionálně sledovala svůj cíl. Než se Ria zvedla ze židle, Edita stačila dvakrát oběhnout stůl.“²²⁵ Stejně tak vypravěč operuje se znalostí vnitřních pohnutek a reakcí jednotlivých členů rodiny, když popisuje, že Marie mohla „vyskočit z kůže“, když její manžel přišel k prostřenému stolu přímo z pole v zablácených botách.

²²⁵ Právě u této pasáže, dokládající prosakování přímé řeči do objektivního komentáře, se ve svém rozhovoru s Janem Šiklem zastavuje i Jiří Horníček a Petr Szczepanik (srov. Jiří Horníček a Petr Szczepanik, Příběhy a emoce rodinných filmů: Rozhovor s Janem Šiklem. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 210-212.).

Budoucí zubař a manžel Lili Miroslav Pokorný je popsán jako „přátelský a vstřícný“, nastávající manžel Rii Buki je „bankovní blecha“ a Aldo Saul, budoucí manžel Edity, je „upjatý Prušák“. Kromě charakteristik jednotlivých filmových postav je z této nezpochybnitelné perspektivy divák seznámen i s kontextem příběhu. Z něj vyplývá, že soužití Čechů a Němců bylo v tomto kraji až do války bezproblémové. Zabraní Sudet pro rodinu a „[...] ani nikoho z vesnice žádnou špatnou zkušenost nepřineslo“, Seisser se pouze díky svému vlivnému postavení u německých úřadů zasadil, aby byla posunuta hranice a Velichovky spadly pod území Čech. Tím zabránil, aby se jejich novým okresním městem stal příliš „vzdálený“ Trutnov. Když pak přišla válka, „[...] Velichovkám se vyhýbala, byla pro ně příliš vzdálená.“

Tato vševědoucí pozice vypravěče je zároveň prostřednictvím jedné z úvodních sekvencí ustavena i v obrazové rovině. Po představení celého Seisserova hospodářství a jeho společenské pozice se pozornost vypravěče zaměří na vnitřní fungování statku a celé Seisserovy rodiny. Tento přesun k jádru vyprávění je v obraze zprostředkován nenápadnou sekvencí, která střihem kombinuje několik záběrů pocházejících původně z různých období i různých míst. V jejím úvodu je z výšky snímán panoramatický záběr Velichovek, který se zastaví na střeše jednoho z místních statků. V následujícím záběru už kamera téměř kolmo opět z výšky několika metrů zabírá rodinou hostinu pořádanou na zahradě statku a poté se střihem přeneseme mezi lidi za stolem. Sekvence sestříhaná z původně nesouvisejících obrazů tak evokuje pohyb kamery nad střechami Velichovek, zastavení se nad jedním ze statků a následné sestoupení do centra vyprávění, tedy postup, který je ve fikčních filmech zajištěn prostřednictvím leteckých záběrů a kamerových jízd snímáných z jeřábů. Ačkoli je tato poměrně nenápadná obrazová konstrukce ve filmu přítomná pouze v úvodu a zbytek filmu už jen kombinuje nijak na sebe nenavazující výjevy z rodinného a vesnického života, jejím prostřednictvím je konstruován nejen vševědoucí, ale i vševídnoucí vypravěč.

Ve filmu je ale přítomná i rovina, která má naopak filmu dodat na důvěryhodnosti řadou postupů, navozujících pocit autenticity zobrazeného světa a

objektivitu jeho reprezentace. Kromě ustavující panoramatické sekvence je původní materiál rodinného filmu použit převážně jako ilustrace k informacím přicházejícím v komentáři, a to často bez přímé vnitřní vazby. Když například Šikl v komentáři vysvětluje, že matka Marie viděla budoucnost svých dcer pouze v dobrém sňatku, v obrazu je použita už pro rodinný film sehraná scénka, v níž dcery tančící v zahradě loví lesní muž. Ačkoli tento obraz nemá s výrokem kromě určité vnitřní reference žádnou přímou vazbu, v tomto konkrétním kontextu navozuje pocit souhry mezi informacemi v komentáři a v obraze.

V mnoha jiných případech je naopak k použitému obrazovému materiálu pečlivě doplněn vysvětlující komentář, aniž by taková scéna nebo sekvence měla jasnější význam ve vyprávěném příběhu nebo v logice poskytovaných informací. Obraz a komentář této „objektivní“ roviny filmu se tedy vzájemně průběžně potvrzují a svou harmoničností navozují pocit důvěryhodnosti.

Kolísání mezi fikčním a dokumentarizujícím modelem je patrný i v tom, jak se v průběhu mění status komentáře. Ten průběžně a nepozorovatelně přepíná mezi svým vševědoucím statutem a komentářem skutečného dokumentaristy Jana Šikla, který dokonce jednotlivé dříve vyřčené výroky drobně upravuje a uvádí na pravou míru. V okolí Velichovek sice podle úvodního komentáře nikdo nepamatuje žádné problémy v soužití Čechů s Němci a ještě ani v roce 1938 podle vševědoucího komentáře „[...] nikdo nerozlišoval, co je české a co je německé“, v průběhu filmu ale Šikl zmiňuje, že Riin manžel Buki měl „velkopanské chování“, dával „okate najevo svůj německý původ“ a to mu na oblibě „moc nepřidalo“.

Podobně je poupraven i výrok o válce, která se původně Velichovkám vyhýbala a byla příliš vzdálená. Objektivizující komentář sice uvádí, že se o ní „[...] doma u Seisserů téměř nemluvalo. Rodina ji vytěsnila, jako by nebyla podstatným problémem“, ale hned navazuje, že „[...] není pravda, že by se válka jejich života nedotkla. Bratr Karla Seissera měl za manželku Židovku, [...] ta neunesla diskriminaci, se kterou se setkávala, a spáchala sebevraždu.“ Smrt tety Gusty v této objektivizující rovině ale do příběhu opět nepřináší historický kontext, tuto smrt naopak převádí do podoby rodinné tragédie, která je soukromého rázu a rodina (spolu s vševědoucím vypravěčem) o ní tedy má právo mlčet.

Paradoxem vyplývajícím z kolísání mezi fikčním a dokumentarizujícím modem je ve filmu i přítomnost samotného Miroslava Pokorného. Ve fikční rovině je postavou, která se přesně podle logiky vyprávění objevuje až jako první představený budoucí manžel, tedy dlouho poté, co je velmi pečlivou prací s obrazovým materiálem ustavena celá diegeze, představena Seisserova rodina a nastíněna zápletka. Objektivizující komentář ale v průběhu jeho představování upozorní, že všechen filmový materiál ve skutečnosti natočil on sám.

V *Králi Velichovek* tedy Šikl dosahuje dvojího účinku. Vytváří film obecně považovaný za dokument, který jako jediný zobrazuje *autentický* život českých Němců a zároveň se dotýká tabuizovaných témat divoké konfiskace německého majetku a následného odsunu. Zároveň ale využívá nejpřitažlivějších vlastností spojovaných s recepcí fikčního filmu, které účinně tlumí kladení jakýchkoli otázek, které by se těchto témat mohly týkat.

Pohledem Odínovy sémio-pragmatiky Šikl v konstrukci příběhu využívá všech pět operací, s nimiž je spojen proces fikcionalizace: konstrukci diegeze, narativizaci, částečně i „mise en phase“, konstrukci chybějícího enunciátora i fiktivizaci.²²⁶ Právě poslední uvedenou fiktivizaci Odín vyhrazuje pouze fikční komunikaci a uvádí ji jako jedinou operaci, která je radikálně nekompatibilní s dokumentem, protože v ní enuciátor funguje jako fiktivní, nikoli reálný původce vyprávění. Ten pak nemusí garantovat pravdu nebo poskytovat důkazy. Díky procesu fiktivizace se u diváka blokuje tendence ověřovat si sdělené informace a vstupovat do argumentace s předloženými tezemi, což je tendence daná dokumentarizujícím modem a dokumentu je tedy vlastní.

Odín zároveň uvádí, že z pohledu diváků (s výjimkou cinefilů) jsou nejpřijatelnější a recepčně nejsnazší právě ty dokumenty, které využívají co nejvíce z operací procesu fikcionalizace (tedy první čtyři). Pokud ale režisér tímto postupem vyjde divákovi vstříc, musí jej zároveň obratem ujistit o platnosti tzv.

²²⁶ Roger Odín, Sémio-pragmatický přístup k dokumentárnímu filmu. In: Andrea Slovácová (ed.), *Revue pro dokumentární film 2*. Praha: JSAF, 2004, s. 190 – 191.

„dokumentarizační komunikační smlouvy“,²²⁷ která diváka umísťuje do pozice reálného adresáta, tedy do méně pohodlné, aktivní pozice, z níž si má mít tendenci ověřovat fakta a kriticky uvažovat o předložených argumentech nebo příbězích. Zde ale Odin zároveň upozorňuje na nebezpečí spojené s tímto divácky vstřícným postupem. Jakmile je divák jednou navnaděn operacemi procesu fikcionalizace, pak má tendenci na tuto smlouvu už druhotně nepřistoupit a sklouznout do pohodlnější pozice fikcionalizujícího diváka.

Kam přesně je tedy umístěný adresát v *Králi Velichovek*? Jan Šikl nejen že využívá všech čtyř uvedených operací, ale jde ještě dál a zahajuje i proces fiktivizace, která zajišťuje, že žádné z poskytnutých obrazů nebudou vyvolávat jiné otázky než ty, které bezprostředně souvisejí se zápletkou. V takovou chvíli už totiž nemusí jít ani tak o poskytnutí pohodlné pozice divákovi, ale spíš o zajištění si vlastního alibi vůči jakýmkoli možným námitkám ke způsobu zpracování materiálu rodinného filmu nebo uchopení tématu fašismu a poválečného odsunu Němců. Film tak sice využívá všech pěti operací procesu fikcionalizace a blokuje možnost umístění diváka do aktivní pozice reálného adresáta, tedy i jeho případné otázky, díky hře s přepínáním na reálného původce, tedy na komentář, který zpřesňuje a upravuje již sdělené informace, ale získává alibi, že vše, co v podobném filmu má zaznít, zde i zaznívá. Navíc zde opět může být využit i efekt použitého materiálu, který zde navíc plní dvě funkce. Na jednu stranu je zpracován do podoby, která nahrává ideologii transparentnosti²²⁸ a jeví se jako objektivní reprezentace reality, na druhou stranu v několika scénách vynikne jeho původní rétorika, která diváka ubezpečí o autenticitě sledovaného materiálu.

Jak konkrétně se tedy v *Králi Velichovek* projeví historický kontext a dvě na sebe navazující traumata spojená s oblastí Sudet? Pouze jako funkční součást jednoho lidského příběhu, který zároveň ohraničuje jejich význam a dosah.

²²⁷ R. Odin, c.d., s. 192.

²²⁸ R. Odin, c.d., s. 191.

Pokud tedy ve Forgácsově *Maelstromu* jen třísekundová mimoobrazová zmínka o předválečné olympiádě v Berlíně okamžitě evokuje celý obrazový rejstřík nacistické propagandy a spolu s ním i nezadržitelně se blížící katastrofu, pak z celkových jedenácti minut, které jsou v *Králi Velichovek* věnovány „vojákovi tělem i duší“ Aldo Saulovi, generálovi protiletectvé zpravodajské služby Wehrmachtu, vysvítá pouze jedna obava. A to, zda není pro dvacetiletou Editu příliš starý.

Podobně je zde naloženo i s jinak zatím velmi málo zpracovaným tématem poválečného odsunu a konfiskací německého majetku. Ten je díky svému zakotvení v osudovém proroctví už v počátku zbaven statusu historické události, vykonání samotné konfiskace je navíc personifikováno dvěma konkrétními postavami. Seisserem v minulosti propuštěného čeledína Pavlíčka a bývalého šafáře, komunisty Petra. Oba motivováni závistí a touhou po pomstě se tak opět vyvlékají jakékoli vazbě na širší historický nebo ideologický kontext a jejich jednání je čitelné a dotazovatelné pouze v logice Seisserova příběhu.

Šikl zde provádí v podstatě opačnou operaci, než Forgács při své re-personalizaci historie. Ten umisťuje postavy a potažmo tím i diváka přímo do středu historie a nechá je ji zakoušet jako bezprostřední zkušenost. Šikl v *Králi Velichovek* naopak postavy z historického rámce vyjímá a vkládá je do osobního, od historie izolovaného příběhu, který navíc diváka umisťuje do pohodné pozice nevyžadující žádnou aktivní spolupráci.

3.2.2. Rodinný film jako prostředek relativizace banalitou

Druhým příkladem strategie nekritického zpracování rodinného filmu je dokument Jana Šikla *Mávnutí motýlích křídel*. Příběh hudebního skladatele Václava Felixe tentokrát pokrývá velkou část jeho života od třicátých do osmdesátých let minulého století. Komentář čtený Janem Šiklem v první osobě tentokrát vychází pouze ze vzpomínek samotného Felixe.

Oproti komplikované struktuře budované v *Králi Velichovek* v tomto pátém pokračování cyklu *Soukromé století* už Šikl nijak nekonstruuje diegezi, ani nepotlačuje rétoriku výchozího materiálu. V obrazové rovině je film vystaven téměř identicky s posledním dílem cyklu, filmem *Nizký let*. Zachovává chronologickou linii použitých obrazů, nijak už ale nebuduje samostatný příběh nebo zápletku. Naopak obsahuje velké množství zcela typizovaných rodinných výjevů, jakými jsou oblíbené skoky do vody, vyhazování novorozenců do vzduchu a neustálé pohledy do kamery. *Mávnutí motýlích křídel* je zároveň jediným filmem, v němž Šikl manipuluje obrazový materiál různě použitým zpomalováním pohybu. I v použití hudby se v mnoha scénách (především ve svatební sekvenci) už téměř přibližuje disonanci a napětí, které mezi šťastnými obrazy a hudební tóninou buduje Péter Forgács s Tiborem Szemző. Obraz je na komentář vázán většinou poměrně volně bez ilustrativní funkce (s výjimkou sekvence bloudění v lese provázející popis Felixova váhání, zda vstoupit do KSČ).

Mávnutí motýlích křídel se tak v obrazové rovině podobá většině filmů, které jsou v rámci této práce naopak zařazeny pod strategii kritického využití rodinného filmu. Problém zde však nastává na úrovni komentáře a především v jeho absolutně chybějící reflexi nebo kritice.

Film sleduje cestu Václava Felixe od dětství, přes studia u Václava Dobiáše, dosažení vysokých stranických a akademických funkcí a odevzdání stranické legitimace v roce 1989. Celý příběh od počátku motivovaný a formovaný otevřeně přiznaným strachem je vyprávěn samotným Felixem bez jakékoli sebereflexe. Jeho výpověď je modelovou apologezí veškerých životních kroků počínaje vstupem do strany, přehlížením politických procesů padesátých let, ideologií ovlivněným výběrem partnerky, umně vybalancovaným přežitím normalizace, především ale rozkolem s otcem, v té době propuštěným politickým vězněm, jemuž Felix otevřeně vyhrožuje, že pokud bude pokračovat v psaní politické satiry, on sám se ho veřejně zřekne.

Tato v něčem exemplární výpověď, která by mohla sloužit jako materiál k rozboru způsobů, kterými ideologie využívá strachu, nebo kterými na úrovni jazyka

formuje způsob argumentace a myšlení, je nicméně ponechána v původním znění a bez jiných textových nebo zvukových zásahů je spojena s popsanou obrazovou stopou.

A právě kombinací těchto dvou rovin dochází ke zcela opačnému efektu, než je tomu v případě filmu *Nízký let*. V něm se jinak obsahově a formálně velmi podobný obraz šťastné rodiny a dostává do přímé konfrontace s postupně víc a víc kritickým vyprávěním o rozpadu manželství, armádním kariérismu a otřesném způsobu života na sovětské letecké základně. Tento kontrast zde tematizuje jak clonu familialistické, tak komunistické ideologie.

V případě filmu *Mávnutí motýlích křídel* ale dochází ke kombinaci dvou výpovědí s podobným typem clonění, které tedy navzájem nevstupují do konfrontace, ale naopak navzájem zmírňují své účinky. Obrazy rodinného filmu umožňují divákovi poznat ve filmu sebe, tentokrát ne vystaveného blížící se smrti nebo tlaku komunistické ideologie, ale sebe v procesu jejich popření. Vyprázdňenost obrazové stopy a její zacyklení v přítomnosti tady zároveň není postaveno do kontrastu s historickým kontextem, ale naopak podporuje eskapistický charakter slovní výpovědi, která se sama také jakékoli konfrontaci vyhýbá. Silný afektivní potenciál obrazů rodinného filmu a jejich režim autenticity opět navozují pocit nezáměrnosti nejen obrazového materiálu, ale i jednání Václava Felixe. Zacyklená vazba mezi obrazovou stopou a Felixovou výpovědí tak v tomto případě vytváří kruhové alibi, střídavě relativizující ideologickou povahu rodinného filmu a morální selhání člověka přísluhujícího komunistickému režimu.

Oproti poměrně komplikované konstrukci příběhu a značnému zkreslení původní rétoriky výchozího materiálu v *Králi Velichovek* používá Šikl v *Mávnutí motýlích křídel* mnohem jednodušší a zároveň nevědomky i rafinovanější postup. Film je svou konstrukcí a vizuální stopou tak blízko jinak velmi kritickým filmům jako *Nízký let* nebo *Třídní los*, že divák i díky svůdné moci obrazů rodinného filmu má tendenci nevnímat, že je jejich pravým opakem.

Závěr

V diplomové práci *Budoucí rodiny v minulém čase. Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech* jsem se pokusila nastínit, jakými postupy a s jakými výsledky je využit materiál rodinného filmu v tvorbě Pétera Forgácse, Jana Šikla a Marka Šulíka. S tématem jsem pracovala na pozadí konkrétního historicko-sociálního kontextu, v němž sledované filmy vznikaly, i specifické historické zkušenosti, k níž se vztahovaly. Pro uchopení této na první pohled jednoduché otázky a získání účinných nástrojů k práci s konkrétními sledovanými filmy jsem nicméně musela nejprve vykročit do několika směrů.

V úvodu mého zájmu stál širší společenský kontext a podmínky, které stály za vystoupením materiálu rodinného filmu z původního rámce rodiny a jeho rozšířením ve veřejné sféře. Osmdesátá léta, v západní Evropě i Spojených státech poznamenaná celospolečenským zájmem o přezkoumání dosavadních nástrojů a teoretických východisek pro uchopení minulosti a práci s historickým materiálem, se zároveň ukázala být obdobím, v němž rodinný film jako původně podceňovaný produkt marginalizované filmové praxe postupně přitahuje pozornost řady filmových historiků, teoretiků, kulturologů i sociologů a ve srovnání s minulostí se také stává nepoměrně více exploatovaným zdrojovým materiálem pro nezávislé dokumenty i televizní produkci.

Tato vlna zájmu o rodinný film se do oblasti střední Evropy dostává v mnohem menší míře a až s pádem komunistických režimů, i tehdy je ale spíš průvodním jevem mnohem obecnější snahy otevřít veškerá témata a prozkoumat všechnen materiál, který byl do té doby stranou zájmu nebo nedostupný.

Ačkoli se obě oblasti radikálně liší v míře připravenosti k uchopení rodinného materiálu jako zdroje pro historický a teoretický výzkum, nebo i v produkčním a institucionálně podpůrném zázemí, které televizní tvorbě a nezávislé produkci umožnilo rodinný film využít jako zdrojový obrazový materiál, ve způsobu přemýšlení o této filmové praxi i samotném rodinném filmu je v celé Evropě i Spojených státech možné vysledovat jednu společnou tendenci.

Jak vyplývá z odborných i propagačních textů, rodinný film si do oblasti kinematografie přináší určitou auru nevinnosti. Jeho materiál je mnohými laiky i filmaři nahlížen jako produkt nezáměrné činnosti amatérských filmařů, kteří nejsou ovlivněni kánony klasické filmové řeči. Tyto tendence je možné sledovat jak u jednotlivých akademiků, tak u řady filmařů, kteří s tímto materiálem druhotně pracují.

A právě zárodek této tendence bych mohla najít i v podobě a zaměření své vlastní otázky, která předcházela této diplomové práci. Na základě omezeného vzorku zhlédnutých dokumentárních filmů jsem jejich schopnost komunikovat novým způsobem historická traumata dvacátého století nebo tematizovat a problematizovat samotné možnosti historické reprezentace byla připravena poměrně automaticky spojit právě s cizorodě a v určitém smyslu i exoticky působícím materiálem rodinného filmu. Právě tato poměrně často se vyskytující tendence vnímat rodinný film jako nevinný materiál se ukazuje být součástí výše zmiňovaného efektu rodinného filmu, který Roger Odin nazývá režimem autenticity. Tedy schopnosti tohoto materiálu blokovat u diváka otázky po pravdivosti výměnou za pocit autenticity a plný afektivní zážitek.

Pro samotné zpřehlednění okolností vzniku zkoumaných dokumentárních filmů se kromě sledování kulturně-společenského kontextu a s ním spojené určité dobové vstřícnosti k materiálu rodinného filmu zároveň ukázalo velmi určující i tvůrčí zázemí, inspirační pole a produkční podmínky, které v Maďarsku, Česku i na Slovensku nakonec do značné míry ovlivnily podobu sledovaných cyklů i jednotlivých filmů. Pokud se totiž osmdesátá a devadesátá léta v západní Evropě mimo jiné i díky asociaci Inédits nesla ve znamení poměrně živé komunikace a inspirační výměny a byla provázena i vzedmutím zájmu evropských televizí o tento druh produkce, prostor střední Evropy byl v období vzniku většiny sledovaných dokumentů poznamenán naopak výrazným propadem institucionální podpory a finančních zdrojů určených na dokumentární tvorbu obecně, ale i chaotickými projevy probíhající transformace. V linii těchto podmínek je možné číst i Forgácsovo postupné odklánění se od výhradního zájmu o rozkrývání historie a revizi paměti Maďarska, nebo i výslednou velmi okleštěnou podobu cyklu *Konzervy času*.

Na rozdíl od entuziasmu, který v Evropě a Spojených státech provázel vstup rodinného filmu do veřejné sféry, i v porovnání se stabilním systémem podpory tvorby, který následně především v Evropě umožňoval tento materiál zpracovávat nejen v nezávislé tvorbě, ale i v rámci televizní produkce, na příkladech sledovaných cyklů se naopak projevil vliv komplikovaných produkčních podmínek, chaotického zázemí poskytovaného místními televizemi veřejné služby, dopad velmi omezené komunikace mezi jednotlivými autory i jejich poměrně slabé znalosti obdobné zahraniční tvorby.

Abychom vytvořili dostatečné zázemí a získali nástroje pro pochopení hybridní povahy sledovaných dokumentárních filmů i pro přesné vymezení strategií, jimiž zpracovávají svůj zdrojový materiál, v následujícím kroku bylo nutné posunout se od širokého kontextu naopak k přesnému statusu, funkcím, rétorice a estetice, které jsou s rodinným filmem spojeny v jeho původním prostředí. Druhou kapitolu jsme nicméně nepojali jako přehled existujícího stavu zkoumání rodinného filmu, o který by se mohl opřít jakýkoli později zkoumaný vzorek dokumentů. Naopak jsme ji vystavěli jako základnu strukturovanou podle toho, ze kterých znaků rodinné produkce nejvíce čerpají sledované dokumentární filmy.

Rodinný film jsme zde popsali jako materiál, jehož struktura je dána tzv. fotografickým řádem a jehož jednotlivé obrazy, výjevy a scény se k sobě vztahují nebo nevztahují podobně jako fotografie ve fotografickém albu. Stejně jako ony i rodinný film vytváří typizované obrazy, které se často jen snaží přiblížit v minulosti už nesčetněkrát napodobenému modelu. Tato tendence z rodinného filmu do určité míry dělá stereotypní produkci, v níž jsou si jednotlivé filmy velmi podobné.

Rodinný film jsme také spojili se specifickým druhem divácké identifikace. Na rozdíl od fikčního filmu totiž nevytváří diegezi, do níž by se divák všíval a identifikoval se zobrazenými postavami. Rodinný příslušník a do značné míry i divák vně rodinného kruhu při sledování filmu prochází procesem narcistního sebepoznání a sledované osoby identifikuje jako sám sebe. Díky rozdrobené struktuře jednotlivých obrazů za sebou následujících na filmovém pásu, oslovování kamery (tedy pohledům, jimiž rodinní příslušníci komunikují s osobou za kamerou a zároveň sami se sebou při budoucích rituálech recepce) a různým *figurám agrese* rodinný film aktivizuje

divákovo vědomí a spouští paměťové a imaginativní procesy. Obrazy na plátně, jakkoli nekvalitní, nesrozumitelné a nesouvislé tak fungují jen jako spouštěče obrazů už existujících a přetvářených v paměti. Udělování významu, tvorba příběhů a budování celistvých světů se tak už neopírá o obrazový materiál promítaný na plátno, ale o obraznost paměti a imaginace. Naopak, čím je sledovaný materiál nejasnější a vyprázdněnější, tím je pro rodinný okruh, sledující tyto filmy společně, přijatelnější. Nevstupuje totiž do kolize s už existujícími vzpomínkami jednotlivých členů rodiny. Samotný rodinný materiál ale jiným druhům filmu neodpovídá ani ve svém základním statusu. Není finálním produktem umělecké činnosti nebo jakékoli jiné praxe produkující filmový materiál. V pojetí Rogera Odina je pouze prostředkem ke „konstruování mýtického obrazu rodiny“,²²⁹ a to nejen ve formě filmového záznamu, ale i k němu vedoucího záznamového rituálu. Především je ale záležitostí pro to, aby se rodina nad filmem sešla a při jeho promítání společně vyjednávala svou sdílenou paměť a konstruovala svou identitu. V pojetí Alexandry Schneider je rodinný film především mediální praxí, která konstruuje rodinu už rovnou prostřednictvím performativních aktivit jednotlivých rodinných příslušníků při procesu natáčení. V tomto pojetí je tedy samotný natočený materiál spíš vedlejším produktem.

Rodinný film jsme zároveň představili především jako paměťový text, který tedy nerekonstruuje minulé události v perspektivě historického času, ale naopak vyvolává paměťové obrazy v přítomnosti. K této temporální rovině Karl Sierek zároveň přidává ještě rovinu předbudoucího času, na níž aktéři rodinného filmu při natáčení už předpokládají budoucí funkci právě vznikajícího filmu a vědomě tak vytvářejí budoucí obrazy svého minulého štěstí.

V této kapitole jsme vymezili vybrané charakteristické znaky rodinného filmu, které nám následně pomohly přečíst a rozkódovat postupy, jimiž je tento materiál využit ve sledovaných dokumentárních filmech. Rodinný film si do nich přináší specifickou temporalitu, která neodpovídá nahlížení minulosti z historické

²²⁹ Roger Odin, *Le Film de famille dans l'institution familiale*. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksieck Cie, 1995, s. 32.

perspektivy. Samotné obrazy nejsou transparentním a objektivním záznamem skutečnosti, tedy každodenního života rodiny, ale konstrukcí, která vzniká na základě cílené performance (hraní pro kameru), které mají silně indexikální charakter a odkazováním vně sebe spouštějí procesy paměti a imaginace. Evokují výhradně štěstí a krásno a nijak se nevztahují ke komplexním a často negativním aspektům skutečnosti nebo historického kontextu, v němž vznikají. Cílem rodinného filmu je totiž aktivní konstrukce obrazu rodiny, a ne zachycení nebo reflexe reality.

Může se zdát, že právě tyto vlastnosti spojené navíc ještě se silným afektivním potenciálem a režimem autenticity znemožňují, aby byl rodinný film v dokumentárním filmu využit k vytvoření jakkoli kritického obrazu historie. Cílem třetí kapitoly se tedy stala právě otázka, jak a čemu může specifická rétorika rodinného filmu v dokumentu sloužit. Na základě tří cyklů, jejichž deklarovaným cílem je rozkrývat historii vlastních zemí v období od třicátých do sedmdesátých let minulého století, tedy dobu zatíženou společensko-politickými zvraty i ideologiemi komunismu a národního socialismu, jsme vymezili dvě hlavní strategie, jimiž autoři rodinný film uchopují a využívají jeho rétoriky.

První strategie byla charakterizována na základě své schopnosti poučeně uchopit rodinný film jako materiál přicházející z jiného kontextu, jenž má tendenci zakrývat a maskovat cokoli, co neodpovídá konstruovanému obrazu věčné a šťastné rodiny. Tato tendence je ve sledovaných filmech odhalovaná jako taková, nebo jí autoři využívají k evokaci právě těch témat, kterým se vyhýbá.

Na příkladech Forgácsových filmů *Maelstrom*, *rodinná kronika*, *Volný pád* a *Třídni los* a Šiklových filmech *Nízký let* a *Sejdeme se v Denveru* jsme tak zkoumali napětí, které vytvářejí mezi svou obrazovou rovinou a nezobrazovaným nebo nezobrazitelným historickým kontextem. Kromě kolize temporálních rovin rodinného filmu zakotveného a aktualizovaného v přítomnosti a historickou perspektivou ukotvující příběh do minulosti jsme předvedli, jak tyto filmy k zesílení popisovaného napětí využívají i původní roztržité a vyprázděné obrazy nebo druhotnou

manipulaci s materiálem (figury opakování, zrcadlové převrácení záběrů, zpomalování pohybu nebo vytváření smyček).

Podle první strategie postupují také filmy *Takto sa vtedy žilo* a *Kádárův polibek*, ty už ale nekonstruují napětí mezi použitým materiálem a jeho kontextem, ale uchopují jednu konkrétní charakteristiku rodinného filmu a skrz ní tematizují svou výpověď. V případě filmu *Takto sa vtedy žilo* tak Marek Šulík prostřednictvím ironického tónu a zdůraznění neumětelské povahy rodinného filmu tematizuje přidušené taktiky přežívání období komunismu. Tento film také svým důrazem na určitá okrajová témata rodinných filmů (prvomájové průvody, pionýrské šátkování nebo poválečná únorová shromáždění lidu) zároveň zobrazuje způsob, kterým na ploše této paměťové praxe probíhá míšení vnitřních a vnějších ideologických vlivů. Ve filmu *Kádárův polibek* pak Péter Forgács toto téma pomocí erotických záběrů pocházejících z rodinné produkce rozvádí do obrazu až apokalyptického zborcení hranice mezi veřejnou a soukromou sférou Kádárova režimu.

Ačkoli tato strategie využívá různých postupů, jejím cílem je vytvořit podmínky pro to, aby se divák mohl k historii nebo ideologicky podmíněným způsobům jejího zobrazování sám vztáhnout. Především tedy mobilizuje divákovu aktivitu a vyzývá jej ke kritické reakci.

Druhá strategie sice také využívá specifických vlastností rodinného filmu, jejím záměrem je ale naopak blokovat diváckou odezvu a eliminovat tak vznik kritických otázek. Na vzorku sledovaných filmů využívajících tuto strategii jsme vysledovali dva nejvýraznější postupy. Na příkladu Šiklova filmu *Král Velichovek* jsme se pokusili rozkrýt poměrně komplikovaný způsob vyprávění, kolísající mezi konstruováním fikčního příběhu a vytvářením zdání objektivní reprezentace historické skutečnosti. V dalším Šiklově filmu *Mávnutí motýlích křídel* jsme naopak sledovali, jak autor tentokrát prostřednictvím zcela přiznané rétoriky rodinného filmu naopak plně využívá jeho afektivního potenciálu a efektu autenticity a zcela tím zastírá a relativizuje výpověď přicházející v komentáři.

Oba filmy tak zcela jinými způsoby dosahují stejného cíle. *Král Velichovek* blokuje aktivní přístup diváka ke sledované látce jeho umístěním do pohodlné pozice

fikčního diváka. *Mávnutí motýlích křídel* jej sice udrží ve zdánlivě dokumentarizujícím modu, vytvářením zdání autenticity a díky identifikaci diváka s postavou ale zároveň nahrazuje jakékoli otázky hotovými výroky.

Ačkoli se tedy s rodinným filmem v určitých akademických kruzích, mezi filmaři i diváky mohou spojovat naděje, že jde o svého druhu přirozeně demokratický a demokratizující materiál, jehož bytostnou vlastností je schopnost rozkrývat a problematizovat režimy obrazové reprezentace, na výše uvedených příkladech jsme chtěli ukázat, že skutečnost je mnohem komplikovanější. V mnoha filmech byl sice využit k novým způsobům komunikace zatím stále živé a traumatické historie střední Evropy dvacátého století, stejně tak se ale stal i účinným materiálem ke konstruování a petrifikaci národních mýtů a apologetických verzí ideologií zatížené minulosti. Jako materiál tvarovaný a určený vlastní familialistickou ideologií může být využit k rozkrývání jiných ideologických polí, existuje ale mnoho příkladů filmů, v nichž ideologii naopak skrývá a ospravedlňuje. Výše zmiňované projekty revize paměti a historie by tak měly být vždy zkoumány skrze pochopení funkcí rodinného filmu v původním kontextu a následně v linii strategií, kterými je tento materiál zpracován v každém konkrétním filmu.

Rodinný film zaznamenávaný na 8 a 9,5 mm pás dnes už poněkud archaickým materiálem, přesto zkušenost s jeho rekontextualizací můžeme vztáhnout i na širší kontext. Výše nastíněné strategie jeho využití totiž velmi aktuálně upozorňují na nutnost nenechávat se strhnout esencialismem připisujícím jakýmkoli druhům filmu nebo zvoleným metodám předem dané vlastnosti a funkce. Jak si všímá Linda Williams ve svém srovnání filmů *JFK* (Oliver Stone, 1991) a dokumentu *Tenká modrá linie* (*Thin Blue Line*, Errol Morris, 1987),²³⁰ Stonem vytvořené (re)konstrukce událostí atentátu autentizované napodobením formy amatérských záběrů jsou zde využity k vybudování zcela fiktivní, ale důvěru budící verze skutečnosti. Naopak

²³⁰ Linda Williams, *Mirrors Without Memories: Truth, History and the New Documentary*. *Film Quarterly* 46, č. 3, 1993, s. 9-21.

hrané pasáže (tzv. *reenactments*) v dokumentu Errola Morrisa, které svou stylizovaností odkazují spíše k oblasti fikčního filmu, se na rozdíl od rekonstrukcí ve filmu *JFK* naopak podílejí na vysoce sebereflexivní konstrukci „možné pravdy“.²³¹

Právě v současnosti, kdy dochází k výrazné hybridizaci různých filmových forem a velká část audiovizuálních obsahů vzniká v rukou jednotlivců, tak může být zkušenost se zavádějící představou rodinného filmu jako přirozeně demokratického a ideologií nezatíženého materiálu, přínosná i pro širší audiovizuální kontext.

²³¹ L. Williams, c.d., s. 14.

Seznam použité literatury

AASMAN, Susan, Le film de famille comme document historique. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksieck Cie, 1995, s. 97-112.

ALPHEN, Ernst van, Visual Archives and the Holocaust: Christian Boltanski, Ydessa Hendeles and Peter Forgacs. In: *Intercultural Aesthetics: A Worldview Perspective* (= Einstein Meets Magritte: An Interdisciplinary Reflection on Science, Nature, Art, Human Action and Society, 9), Berlin: Springer, 2009, s. 137-155.

ALPHEN, Ernst van, Toward a New Historiography: The Aesthetics of Temporality. In: Bill Nichols a Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011, s. 59-74.

ARIESE, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Plon, 1960.

ASSMANN, Jan, *Kultura a paměť: Písmo, vzpomínky a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*, Praha: Prostor, 2001.

Association européenne inédits, Présentation d'inédits. Dostupný na WWW: <http://www.inedits-europe.org/Presentation_d_INEDITS-682-0-0-0.html> [vyšlo 1991; cit. 28.6. 2012].

ASSMANN, Aleida. Four Formats of Memory: From Individual to Collective Construction of the Past. In: Christian Emden a David R. Midgley (eds.), *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500: Papers from the Conference "The Fragile Tradition"*, Cambridge: Lang, 2002, s. 19-36.

BERGALA, Alain, L'Acte cinématographique. In: Rhétoriques du cinema, *Vertigo*, 1991, č. 6/7, s. 59-66.

- BOHÁČKOVÁ, Kamila, Rozhovor s dokumentaristou Janem Šiklem. A2, 2007, č. 20., s. 1, 14-15.
- BOLTANSKI, Christian, Présentation. In: Frank F. Lunn (ed.), *Reconstitution*. Paris: Éditions du Chêne, 1978.
- BOSSION, Claude, 6 Questions à Roger Odin. *Cinememoires. Cinémathèque de films amateur de Marseille*. Dostupný na WWW: <<http://cinememoire.net/index.php/interview-roger-odin/>> [vyšlo 11. 5. 2004; cit. 28. 6. 2012]
- BOURDIEU, Pierre; BOLTANSKI, Luc; CASTEL, Robert; CHAMBOREDON, Jean-Claude; SCHNAPPNER, Dominique (eds.), *Photography: A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- BRUZZI, Stella, *Memory, Re-enactment and Equivalent Events*. NECS, The Lisbon Conference, Time Networks: Screen Media and Memory, 23. června 2012.
- BRUZZI, Stella, *New Documentary*. New York: Routledge, 2006.
- CAPPS, Lisa a OCHS, Elinor, Narrating the Self. *Annual Review of Anthropology* 25, 1996, s. 19-43.
- CARLSON, Marvin, *Performance: A Critical Introduction*. London: Routledge, 1996.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien: Ars de faire*. Paris: Éditions Gallimard, 1990.
- CRETON, Lauren, Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje, *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 35-52.
- CRETON, Lauren, Le marché du caméscope: innovation et logique de développement. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksiecket Cie, 1995, s. 191-205.

DIJCK, José van, Capturing the Family: Home Video in the Age of Digital Reproduction. In: Patricia Pisters a Wim Staat (eds.), *Shooting the Family: Transnational Media and Intercultural Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, s. 25-40.

DIJCK, José van, *Mediated Memories in Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

DIJCK, José van, Mediated Memories: A Snapshot of Remembered Experience. In: Jaap Kooijman - Patricia Pisters - Wanda Streuven (eds.), *Mind the Screen: Media Concepts According to Thomas Elsaesser*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008, s. 71-81.

DVOŘÁK, Tomáš, Album, atlas, archív. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 121-137.

FERENČUHOVÁ, Mária, *Odložený čas: Filmové pramene, historiografia, dokumentárny film*. Bratislava: Slovenský filmový ústav a Vysoká škola múzických umení, 2009.

FOUCAULT, Michel, *Archeologie vědění*. Praha: Hermann a synové, 2002.

GROSS, David, *Lost Time: On Remembering and Forgetting in Late Modern Culture*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2000.

HABIB, André, *It's Just a Waste of Time to Walk and Play Tennis: Interview with Péter Forgács*. Rouge 12, Hors Champ and Rouge 2008. Dostupný na WWW: <<http://www.rouge.com.au/12/forgacs.html>> [vyšlo 2008; cit. 28.6. 2012]

HALBWACHS, Maurice, *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

HIRSCH, Julia, *Family Photographs: Content, Meaning and Effects*. London: Oxford University Press, 1981.

HOLLAND, Patricia, History, Memory and a Family Album. In: Patricia Holland – Jo Spence (eds.), *Family Snaps: The Meaning of Domestic Photography*. London: Virago, 1991, s. 1-14.

HOMIAK, John; WINTLE, Pamela, The Human Studies Film Archives: Smithsonian Institution. In: Karen L. Ishizuka a Patricia R. Zimmermann, (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008, s. 41-47.

HORNÍČEK, Jiří, Rodinný film v rukou filmových amatérů. In: *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 85-97.

HORNÍČEK, Jiří a SZCZEPANIK, Petr, Příběhy a emoce rodinných filmů: Rozhovor s Janem Šiklem. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 199-222.

ISHIZUKA, Karen L. a ZIMMERMANN, Patricia R. (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008.

KUHN, Anette, A Journey Through Memory. In: Susannah Radstone (eds.), *Memory and Methodology*. Oxford: Berg, 2000, s. 179-196.

KUHN, Anette, Photography and Cultural Memory: A Methodological Exploration. *Visual Studies* 22, č. 3, 2007, s. 283-292.

KUYPER, Eric de, Aux origin du cinéma: Le Film de famille. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksieck Cie, 1995, s. 11-26.

LANDSBERG, Alison, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.

LEVI, Primo, *Moments of Reprieve*. New York: Summit, 1981.

LEYDA, Jay, *Films Beget Films: A Study of Compilation Film*. New York: Hill and Wang, 1964.

MACDONALD, Scott, Péter Forgács: An Interview. In: Bill Nichols a Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011, s. 3-39.

MACÉ, Éric, *Les imaginaires médiatiques: Une sociologie postcritique des médias*. Paris: Éditions Amsterdam, 2006.

MACNAMARA, Peter, Amateur Film as Historical Record: A Democratic History? *Journal of Film Preservation*, 1996, č. 53, s. 41-45.

MORAN, James M., *There is No Place Like Home Video*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2002.

MUSIL, Robert, Hier ist es schön. In: Adolf Frisé (ed.), *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches: Gesammelte Werke I*. Reinbek: Rowohlt, 1978.

NICHOLS, Bill a RENOV, Michael (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011.

OCHS, Elinor a CAPPS, Lisa, Narrating the Self. *Annual Review of Anthropology* 25, 1996, s. 30.

ODIN, Roger, La Famille Bartos de Péter Forgács, ou comment rendre l'histoire sensible. In: *Théoreme* (Cinéma Hongrois, le temps set l'histoire; Presses Sorbonne Nouvelle, Paris) 2003, č. 7, s. 192-207.

ODIN, Roger (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksiecket Cie, 1995.

ODIN, Roger, Le Film de famille dans l'institution familiale. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksiecket Cie, 1995, s. 27-42.

ODIN, Roger, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 5-33.

ODIN, Roger, Rhétorique du film de famille. In: Rhétoriques, Sémiotiques, *Revue d'Esthétique*, 1979, č. 1-2, s. 340-373.

ODIN, Roger, The Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach. In: Karen L. Ishizuka a Patricia R. Zimmermann, (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008, s. 255-271.

ODIN, Roger, Esthétique et film de famille, In: Laurence Allard – Roger Odin (eds.), *Esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel, rapport de recherche rédigé dans le cadre du contrat de recherche " Ethnologie de la relation esthétique", Mission du Patrimoine Ethnologique*. s. 15-29. Dostupný na WWW: <http://www.culture.gouv.fr/mpe/recherche/pdf/R_418.pdf> [vyšlo 2002; cit. 20. 6. 2012]

PALOTAI, János, Archeologie soukromého Maďarska: Rozhovor s Péterem Forgácsem. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 177-197.

RENOV, Michael, Historical Discourses of the Unimaginable: The Maelstrom. In: Bill Nichols a Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011, s.85-95.

RENOV, Michael, *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

RENOV, Michael (ed.), *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993.

ROTH, Michael, Ordinary Film: Péter Forgács's *The Maelstrom*. In: Bill Nichols a Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011, s. 75-84.

SCHNEIDER, Alexandra, Performance v rodinném filmu: Několik poznámek o domácích snímcích jako mediální praxi. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 69-83.

SIEREK, Karl, C'est beau, ici: Se regarder voir dans le film de famille. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksieck Cie, 1995, s. 63-77.

SILVERMAN, Kaja, Waiting, Hoping, among the Ruins of All the Rest. In: Bill Nichols a Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011, s. 96-119.

SKOLNICK, Arlene, *Embattled Paradise: The American Family in an Age of Uncertainty*. New York: Basic Books, 1991.

SPIEKER, Sven, *At the Center of Mitteleuropa: A Conversation with Peter Forgács*. Dostupný na WWW: <<http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/354-at-the-center-of-mittleuropa-a-conversation-with-peter-forgacs>> [vyšlo 20. května 2002; cit. 20. 5. 2012]

STURKEN, Marita, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkley: University of California Press, 1997.

WAHLBERG, Malin, The Trace: Framing the Presence of the Past in *Free Fall*. In: Bill Nichols a Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011, s. 119-136.

WEES, William, Doména montáže: Kompilácia, koláž a prispôsobenie. *Kino Ikon* 9, 2005, č. 1 (17), s. 159-170.

WILLIAMS, Linda, Mirrors Without Memories: Truth, History and the New Documentary. *Film Quarterly* 46, č. 3, 1993, s. 9-21.

ZIMMERMANN, Patricia R., Cinéma amateur et démocratie. *Communications*, 1999, č. 68, s. 281-292.

ZIMMERMANN, Patricia R., Morphing History into Histories. In: Karen L. Ishizuka a Patricia R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press, 2008, s. 275-288.

ZIMMERMANN, Patricia R., *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

Seznam zmiňovaných filmů

GÁBOR BÓDY

Třetí (A Harmadik, Gábor Bódy, 1971)

Lov na malou lišku (Vadászat kis rókákra, Gábor Bódy, 1972)

Čtyři bagately (Négy bagatell, Gábor Bódy, 1975)

Soukromá historie (Privát történelem, Gábor Bódy, 1978)

Studie pohybu (Mozgástanulmányok 1880-1980, Gábor Bódy, 1982)

PÉTER FORGÁCS

Hunky Blues – Americký sen (Hunky Blues - az amerikai álom, Péter Forgács, 2009)

Jsem von Höfler (Wertherovské variace I. – II.) – Soukromé Maďarsko 15. (Von Höfler vagyok - Werther variáció I. - II. – Privát Magyarország 15, Péter Forgács, 2008)

Miss Universe 1929 – Lisl Goldarbeiter – vídeňská královna (Miss Universe 1929 - Lisl Goldarbeiter - a Szépség útja, Péter Forgács, 2006)

El Perro Negro – Příběhy ze španělské občanské války (El Perro Negro - Történetek a Spanyol Polgárháborúból, Péter Forgács, 2005)

Biskupova zahrada – Soukromé Maďarsko 14. (A Püspök Kertje - Privát Magyarország 14., Péter Forgács, 2002)

Bibóova čítanka – Soukromé Maďarsko 13. (Breviárium Bibó Breviárium - Privát Magyarország 13., Péter Forgács, 2001)

Angelosův film (Angelos Film, Péter Forgács, 1999)

- Dunajský exodus (Dunai Exodus, Péter Forgács, 1998)*
- Maelstrom, rodinná kronika (A Maelstrom, Péter Forgács, 1997)*
- Kadárův polibek – Soukromé Maďarsko 12. (Csermanek Csókja - Privát Magyarország 12., Péter Forgács, 1997)*
- Třídni los – Soukromé Maďarsko 11. (osztálySORSjegy - Privát Magyarország 11., Péter Forgács, 1997)*
- Volný pád (Az Örvény - Privát Magyarország 10., Péter Forgács, 1996)*
- Země ničeho – Soukromé Maďarsko 9. (A semmi országa - Privát Magyarország 9., Péter Forgács, 1996)*
- Zatímco někde... 1940 – 1943 (Miközben valahol... 1940 - 1943 - Az ismeretlen háború, Péter Forgács, 1994)*
- Zápisky dámy – Soukromé Maďarsko 8. (Egy úrinő notesza - Privát Magyarország 8., Péter Forgács, 1994)*
- Wittgensteinův traktatus – Sedm video etud (Wittgeinstein Tractatus - 7 videó etüd, Péter Forgács, 1992)*
- Buržoazní slovník – Soukromé Maďarsko 7. (Polgár Szótár - Privát Magyarország 7., Péter Forgács, 1992)*
- Kamera László Dudás – Soukromé Maďarsko 6. (Fényképezte Dudás László - Privát Magyarország 6., Péter Forgács, 1992)*
- D-film – Soukromé Maďarsko 5. (D-film - Privát Magyarország 5. Péter Forgács, 1991)*
- Deník pana N. – Soukromé Maďarsko 4. (N. úr naplója - Privát Magyarország 4., Péter Forgács, 1990)*

Bud', anebo – Soukromé Maďarsko 3. (Vagy-vagy - Privát Magyarország 3., Péter Forgács, 1989)

Dusi a Jenő – Soukromé Maďarsko 2. (Dusi és Jenő - Privát Magyarország 2., Péter Forgács, 1988)

Bartosova rodina – Soukromé Maďarsko 1. (A Bartos család - Privát Magyarország 1., Péter Forgács, 1988)

Zlaté časy (Gyerek mozi, Péter Forgács, 1979)

Doba železná (Gyerek színház, Péter Forgács, 1979)

Vidím, že se koukám (Látom, hogy nézek, Péter Forgács, 1978)

ERROL MORRIS

Tenká modrá linie (Thin Blue Line, Errol Morris, 1987)

ALAIN RESNAIS

Muriel (Muriel, Alain Resnais, 1963)

OLIVER STONE

JFK (JKF, Oliver Stone, 1991)

JAN ŠIKL

Král Velichovek – Soukromé století (Jan Šikl, 2005)

Tatíček a Lili Marlén – Soukromé století (Jan Šikl, 2005)

Sousoší dědečka Vindy – Soukromé století (Jan Šikl, 2006)

Sejdeme se v Denveru – Soukromé století (Jan Šikl, 2007)

Mávnutí motýlích křídel – Soukromé století (Jan Šikl, 2007)

Libám Tě a Miluji – Soukromé století (Jan Šikl, 2007)

Ruské obláčky kouře – Soukromé století (Jan Šikl, 2007)

Nízký let – Soukromé století (Jan Šikl, 2007)

MAREK ŠULÍK

Ostávám s láskou – Konzervy času (Marek Šulík, 2011)

Takto sa vtedy žilo – Konzervy času (Marek Šulík, 2011)