

Článek

HOLLYWOOD, RODINNÉ FILMY
A ZDRAVÝ ROZUM*Estetická měřítka jako kontrolní mechanismus*

Patricia R. Zimmermannová

*Ona: A kdopak v naší rodině zachází s kamerou
jako s hadicí na zalévání?
On: Prosím tě, neruš mě!¹⁾*

Tato manželská výměna názorů, jejíž účastníci zároveň tvoří tým amatérských filmařů, postihuje běžné motivy amatérského filmování zaměřeného obsahově na rodinná témata; najdeme ji v příručce pro adepty rodinného filmování, publikované někdy kolem roku 1950 firmou Kodak pod názvem *Jak točit dobré filmy* (*How to Make Good Movies*). Dialog zároveň naznačuje, jak si praxe amatérského filmování v padesátých letech 20. století nenápadně našla vlastní volné místo v pojetí nukleární rodiny, kde získala patřičný křestní list na jméno „rodinné filmy“, které označuje soukromou filmovou produkci na rodinná témata vytvářenou právě členy nukleární rodiny.

Už publicisté píšící v padesátých letech pro fotografické a rodinné magazíny vytýčili před amatérskou produkcí jakožto cílová kritéria zvládnutí techniky a otrockou závislost na narativní vizuální logice zosobňované Hollywoodem. Docházelo k přenosu hollywoodského stylu, nahlíženého coby přirozená a organická forma zdravého rozumu (*common sense*), do oblasti rodinného filmu, jenž tak měl být ochráněn před chaotičností. Stejně jako amatérští golfisté z rezidenčních předměstí, nacvičující dravky a putty s cílem systematicky vylepšovat své handicapy, i rodinné filmování plynule směřovalo za iluzí, na jejímž konci stálo osvojení profesionality hollywoodského typu. Zprvu nedokonalé osvojování dílčích prvků filmařského řemesla a z něho plynoucí úplná kontrola nad výsledkem činnosti se postupně proměnilo v systematický trénink v podobě kurzů zaměřených na svědomité pěstování Hollywoodem vytvořené vizuální gramatiky a narativní logiky. Kritéria výběru témat, stylu, kontinuity, střihu, divácké odezvy homogenizovala v součinnosti s teoriemi filmové estetiky oblast amatérského filmu, a tím redukovala jeho kulturní rozmanitost. Normy platné pro řídicí činnosti, technické dovednosti a stupeň odborných znalostí ve filmovém průmyslu se staly prostředkem standardizace a manipulace soukromého života.

1) *How to Make Good Movies*. Eastman Kodak, Rochester (asi 1950), s. 28.

S postupujícím snižováním rozmanitosti a kreativity v oblasti pracovních sil a se stále výraznější organizovaností a fragmentací pracovišť docházelo podle Davida Reismana k tomu, že volnočasové aktivity začaly ztrácet svůj kreativní a emancipační potenciál a přicházely tak o svou úlohu prvku stmelujícího lidská společenství. Ve významné studii z roku 1950, nazvané *Volný čas a práce v postindustriální společnosti* (*Leisure and Work in Post-Industrial Society*), Reisman definuje oblast volného času jako prostor, v němž mohou pracující dávat volný průchod své jinak nevyužité tvůrčí energii. Reisman ovšem zároveň zcela bez obalu označil tuto vlastní definici za bezúčelnou – křehkou rovnováhu mezi prací a volným časem totiž permanentně narušuje požadavek na maximální výkonnost a faktor ubíjející nudy. Reismanovy závěry dokládají existenci třídního rozměru volného času: ti, kdo se nacházejí v rozhodujících pozicích profesionálních povolání, ve vedoucích funkcích, kdo dosáhli vyššího vzdělání, se zapojují do volnočasových činností s technickými prostředky aktivněji než lidé s nižším vzděláním nebo příslušníci dělnické třídy.²⁾ Demografické studie zabývající se rodinným filmováním tuto teorii potvrzují. Ono nové, třídně podmíněné pojetí volného času se projevilo i v amatérské filmové produkci. Tvorba rodinných filmů jakožto v podstatě privátní činnost soustředěná do domácího prostředí vyzdvihovala jako zásadní hodnotu vysoký stupeň dovednosti na úkor interakce v rámci společenství.

Takovéto přenášení hodnot platných pro pracoviště do hájemství osobního života kamuflovala ideologie tzv. familialismu. Familialismus popisuje přenos myšlenky integrované rodinné jednotky jakožto logické sociální struktury do jiných oblastí činnosti. Následně pak familialismus vymezuje způsoby, jimiž se jiné sociální, kulturní či estetické formace sdružují do vzorců rodinného typu. Konečně populární diskurs o rodinných filmech traktoval familialismus jako míšení profesionality s citovými a rodinnými pouty.

V daném kontextu se jedním z nejneodbytnějších témat amatérského filmování staly děti. S uzavíráním manželství v ranějším věku, zvyšováním porodnosti a snižováním počtu svobodných jedinců statisticky rostl počet nukleárních rodin. Jak rodina postupně ztrácela na produktivě ve sféře průmyslové ekonomiky a docházelo k jejímu přetváření ve spotřební jednotku, tak se její úloha stále více soustřeďovala na „produkci“ (a reprodukci) dětí. To s sebou přineslo vznik jakési terciální ideologie – z rodiny a dětí se totiž staly účely samy pro sebe. 81 procent respondentů v jednom z průzkumů uvedlo jako hlavní pohnutku k přestěhování se na předměstí kvalitnější životní prostředí pro své děti.³⁾ Filmy pak zpodobňovaly děti coby vizuální hold familialismu. Článek Roye Pinera v „Parents Magazine“ z roku 1956, *Vyprávěj příběh filmovou kamerou* (*Tell a Story with Your Movie Camera*), se k tomuto stanovisku hlásí následovně:

Zjistíte, že v každické činnosti dítěte od okamžiku, kdy poprvé otevře oči, do chvíle, kdy se mu víčka tíhou sklíží ke spánku, se skrývá hojnost látky pro filmové zpracování. [...] Máte tak spoustu materiálu pro zajímavou epizodu svého vyprávění.⁴⁾

2) David Reisman, *Leisure and Work in Post-Industrial Society*. In: Eric Larrabee – Rolf Meyerson (eds.), *Mass Leisure*. Free Press, Glencoe, Ill. 1958, s. 368 – 379.

3) Wendell Bell, *Social Choice, Life Styles, and Suburban Residence*. In: William M. Dobriner, *The Suburban Community*. G. P. Putnam's Sons, New York 1958, s. 234.

4) Roy Pinney, *Tell a Story with Your Movie Camera*. „Parents Magazine“ 1956 (září) s. 139.

Dalším dokladem kulturního dopadu familialismu byla diskuse o amatérském filmování, jež se rozpoutala nejen na stránkách časopisů určených amatérským filmařům, nýbrž i v časopisech rodinného typu, jako jsou „Better Homes and Gardens“, „House and Garden“ či „Parents Magazine“.

Mezinárodní marketingové studie firmy Bell and Howell potvrdily, že fotografování dětí pobízí rodiny k nákupu amatérské filmové výbavy; nejčastějšími tvůrci rodinných filmů byli spotřebitelé, kteří měli v době nákupu jedno či dvě děti.⁵⁾ Amatérská filmová produkce posílila patriarchální charakter nukleárních rodin. Podle zprávy vydané firmou v roce 1961 vyprodukoval otec dvakrát větší počet filmů než matka.⁶⁾

Časopisečtí publicisté přišli i s nápadem rodinných filmů z cest. Po druhé světové válce došlo k rozmachu turistického průmyslu, k němuž přispělo zkrácení pracovního týdne, placená dovolená, snadná dostupnost (pro bílé příslušníky střední třídy) úvěru na nákup automobilů a rozvoj soustavy dálnic, jenž v podstatě vedl k likvidaci hromadné dopravy.⁷⁾ V roce 1956 představitelé automobilového průmyslu a silničních staveb lobovali v kongresu za přijetí federálního zákona schvalujícího výstavbu dálniční sítě propojující státy Unie v délce 66 000 km. Dostatek laciného benzínu podněcoval pokračující produkci velkých aut i podnikání dlouhých motoristických výletů.⁸⁾ Tyto ekonomické faktory přispěly ke zvýšení důrazu na amatérské filmy z cest jakožto dokumenty blaho-bytu té které rodiny. Dean MacCannell ve své knize *Turista – nová teorie třídy pěstující volný čas* (*The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*) zaznamenává honbu moderní společnosti za čím dál širším a bohatším rejstříkem zážitků. Pro tuto nadměrnou spotřebu různorodých poznatků příslušníky bělošských středních vrstev je příznačný právě turismus.⁹⁾ Rozmanitost zážitků a scénérií, kterou nabízelo cestování automobilem po USA, kompenzovala proces homogenizace předměstského života, k němuž docházelo cestou rigidní socializace a standardizace. Sloupek publikovaný v roce 1951 časopisem „American Photographer“ pod názvem *Na filmování potřebujete plán* (*You Need a Plan for Your Movies*) popisuje takový „plán“ výroby bezvadných filmů z cest:

Jednou z radostí každého výletu je přirozeně neočekávaný zážitek. Takové záběry nemůžete pominout, do plynulé filmové skladby je ovšem začleníte snáz, budou-li zapadat do obecné osnovy naplánované už předem.¹⁰⁾

Esther Cookeová z magazínu „Popular Photography“ také vyjádřila obavu, že kontinuitu a srozumitelnost rodinných filmů bude narušovat chaotičnost provozu na silnicích, a proto radila, aby se do předběžného průzkumu, plánování a přípravy děje pustily matky

5) Vnitropodnikový oběžník firmy Bell and Howell, *Information for Television Magazine*, 22. října 1954, s. 1, Bell and Howell Corporate Archive; „Investors Forum: WGN-TV“ s. 1 – 12.

6) „Investors Forum: WGN-TV“, str. 1 – 12.

7) Pojednání o dopravním průmyslu v 50. letech 20. stol. viz Marty J e z e r, *The Dark Ages: Life in the United States, 1945 – 1960*. South End, Boston 1982, s. 138 – 146.

8) M. J e z e r, c. d., s. 143 – 144. Viz též Kenneth T. J a c k s o n, *Crabgrass Frontier: The Suburbanization of the United States*. Oxford University Press, Oxford 1985.

9) Dean M a c C a n n e l l, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Schocken, New York 1976, s. 34.

10) Francis X. N o l a n, *You Need a Plan for Your Movies*. „American Photographer“ 1951 (srpen), s. 500.

rodin, které podle ní mají více volného času než přepracovaní otcové.¹¹⁾ Konkrétním příkladem této obsese kontinuitou v cestovních filmech je model režijního scénáře obsažený v publikaci Kodaku *Jak točit dobré filmy*.¹²⁾ V oddílu věnovaném prázdninovým filmům se tu tvrdí, že narativní vyváženost filmů z cest závisí na množství přípravné práce, na míře fantazie věnované promyšlení nastávající dovolené a na tom, zda budeme mít štěstí na krajinné zajímavosti a nečekané rodinné interakce během cesty samé. Narativní konstrukce a plánování tak znemožňovaly filmům z cest přesah za hranice pojetí volného času jakožto mocné protilátky na nudu pracovního procesu.

Doporučovaná kompozice scén rovněž prozrazovala existenci diskursivní rivality mezi požadavkem kontroly a práce s pohyblivou kamerou. Fotografické časopisy kladly rovnítko mezi nepříliš striktně řízené natáčení ruční kamerou a produkci „intimních“ filmů. Ostří tohoto antagonismu ale nakonec otupil rozptýl v hierarchii filmařských strategií. Publicisté začali přičítat amatérům stabilní kompozici, zatímco žasli nad pohyblivostí kamery v profesionálních filmech ve stylu cinéma vérité. Tak například články v „Popular Photography“ velebily stativy a odrazovaly od švenkování, detailů a velkých detailů.¹³⁾ Naturalismus a nevázané chování se staly prostředkem k manipulaci se spontánností, jelikož byly pokládány za výstižnější prostředky záznamu rodinných aktivit a emocí. Směrnice publikované v roce 1960 časopisem „Better Homes and Gardens“ v článku nazvaném *Režijní scénář pro vánoční rodinné filmy (Shooting Script for Christmas Time Home Movies)* specifikují postupy takového řízeného realismu následovně:

1. Dříve než zahájíte vlastní snímání příslušného výjevu, zaměřte na několik vteřin na filmovaný objekt rozsvícené reflektory.
2. Nevybízejte filmované osoby k pohledu do kamery. Budou vypadat přirozeněji, pokud jen prostě pokračují v tom, co dělaly před začátkem natáčení.
3. Dospělí se budou při natáčení chovat daleko nenuceněji při nějaké společné činnosti s dítětem.¹⁴⁾

Fotografické časopisy poskytovaly amatérům i rady v oblasti filmových triků. Mystifikující účinek zvláštních efektů v hollywoodském stylu se stal prostředkem oživení „spontánního“ záznamu a fascinoval diváky. Tyto aparáty kromě toho, že přispívaly k tvorbě trhu s filmařskými potřebami, byly i pobídkou pro zákazníky, aby si vyměnili stávající vybavení za dokonalejší techniku vybavenou mechanismy pro převíjení a dělení obrazu, difúzními a změkčujícími želatinovými filtry.¹⁵⁾ Spontánní filmování prostřednictvím statické kamery či zvláštních efektů každopádně snímáný objekt kontrolovalo, podřizovalo si ho a manipulovalo jím. Amatérské zvláštní efekty byly deformovaným odrazem profesionálního filmového řemesla dosahovaným imitací jeho technické kontroly nad snímáním.

11) Esther C o o k e, *Travel Checklist: Make a Travelog*. „Popular Photography“ 1962 (červenec), s. 110.

12) *How to Make Good Movies*, s. 71 – 75.

13) Viz např. *25 Tips for Sharper Movies*. „Popular Photography“ 1961 (srpen), s. 86 – 87.

14) *Shooting Script for Christmas Time Home Movies*. „Better Homes and Gardens“ 1960 (prosinec), s. 26.

15) Arvil A h l e r s, *Special Effects*. „Popular Photography“ 1962 (září), s. 88 – 89.

Ovšem s nástupem dokumentaristických postupů využívajících pohyblivé kamery došlo na konci padesátých let a začátkem let šedesátých k přesunu těžiště základního konfliktu na protiklad mezi stabilitou stativů a flexibilitou lehké aparatury. V intencích této nové provokativní estetiky podnikal objekt natáčení v součinnosti s pohybem kamery sondy do scénářem nepodchyceného „skutečného života“. Tento rozkladný styl se stal přímou výzvou pro estetiku amatérského filmování, která se tvořila bezmála 30 let; polemika posléze přesáhla rámec stránek časopisů věnovaných amatérské fotografii. Za účelem přeměny diváků z pasivních pozorovatelů v aktivní účastníky se mobilní kamera pouštěla do bezprostředního kontaktu se snímanými objekty. Kamera se tak metaforicky i vizuálně transformovala ve spontánního účastníka, přičemž se postupně zbavovala svého rušivého, objektivně technického chování, a to pomocí nápodoby lidských vlastností. Článek v magazínu „Photography“ z roku 1954 nazvaný *Nasvícení pro váš nový film z večírku* (*Ringlight Your Next Party Film*) vypovídá o povaze takového uvolněnějšího, participativního přístupu k filmování:

Držte kameru v ruce, což vám umožní rychlý volný pohyb. Přistupujte blíž a natáchejte detaily, pak opět ustupujte a snímejte celkové záběry. Nepoutejte pozornost ke své osobě výzvami danému objektu, aby dělal to či ono. Pokud vám něco zajímavého unikne, zachovejte klid a natočte to při příští příležitosti. Pamatujte, že jste tu proto, abyste zachytili v pohybu reálný život, a nejste režisérem nějaké filmové fikce.¹⁶⁾

Ačkoliv články propagující tento poměrně radikální styl nebyly v padesátých letech normou, obecně úloha kamery nezůstala nedotčená změnami. Kolem roku 1962 získala uvedená argumentace ve prospěch pohyblivé kamery na síle, a to v důsledku televizního vysílání nezávisle produkováných filmů ve stylu cinéma vérité. Stoupenci pohyblivé kamery radili amatérům, aby zacházeli s vlastním tělem jako s kamerovým vozíkem a aby točili zásadně s širokoúhlým objektivem. Článek v „Popular Photography“ z roku 1962 pod názvem *Osvobodte svou kameru* (*Liberate Your Camera*) pojímá kameru jako přídatek k filmařovu tělu: „Kameru chápu jako své ‚oko‘. Jakmile se rozběhne, stává se kamera součástí mého já... Dokážu se jí dívat.“¹⁷⁾ Podle zastánců tohoto přístupu plynulost pohybu mobilní kamery zpochybnila narativní konvence, hledisko i diváckou pasivitu. Jak uvádí Ed Corley:

„Proč pohyb?“ Chcete-li se na svět dívat skrz okno v pravoúhlém rámu, pak je pasivní kamera v pořádku. Jestliže se vám však zachce provést své diváky tím oknem ven, pak se vaše kamera musí zapojit do života probíhajícího vně jejího pouzdra.¹⁸⁾

Aby mohl kameru osvobodit z područí stativu, musel ale amatérský filmař nejprve rozvinout narativní posloupnosti dané události. Kamera se pak měla prostřednictvím smyslové

16) Hugh Bell, *Ringlight Your Next Party Film*. „Photography“ 1954 (listopad), s. 105.

17) Ed Corley, *Liberate Your Camera*. „Popular Photography“ 1962 (duben), s. 100.

18) Tamtéž, s. 98.

simulace snažit o vytvoření duplikátu jejích emocionálních a fenomenologických rozměrů.

Autoři nesouhlasící s estetikou mobilní kamery ustavičně a tvrdošíjně prosazovali narativní kontinuitu jako princip odpovídající zdravému rozumu. Účastníci pomyslného dialogu v publikaci *Jak točit dobré filmy* se k požadavku kontinuity staví s téměř nábožnou horlivostí:

Ona: Tak na tuhle kapitolu jsem čekala.

On: Jasně! Mám dojem, že tahle úvaha o kontinuitě nás zahřeje na duši.¹⁹⁾

Tento důraz na kontinuitu v hollywoodském stylu ovládal a spoutával diskuse o estetice amatérského filmu; vytýčil své vlastní zásady a přitáhl uzdu flexibilitě a spontánnosti, jež jsou vlastní lehkému filmařskému vybavení. Článek v magazínu „Photography“ z roku 1953 nazvaný *Tři C pro filmaře* (*Three C's for Movie Makers*) agitoval perem publicisty Jamese Dobynse za narativní uspořádanost coby předposlední zastávku na cestě amatérského filmaře za svým cílem:

Film se snaží o vytvoření iluze skutečnosti. Věci, jež během dne pozorujeme v reálném životě, jsou vzájemně provázány konkrétními vztahy. [...]

Pokud bychom někomu měli popsat události daného dne, byl by takový výčet vyprávěním o tom, co jsme viděli a slyšeli a zaznamenali svými smysly.²⁰⁾

Fotografické časopisy zvěstovaly, že konvenční narativní pravidla hollywoodského typu – uvedení jednotlivých záběrů do vzájemného vztahu v chronologickém a tematickém pořádku – jsou zásadním předpokladem plné spokojenosti diváka. Tato halasná propagace narativního stylu mezi amatérskými filmaři infiltrovala oblast recepce; soukromé předvádění těchto rodinných filmů tak kopírovalo manýry i strukturu zavedené u komerčnějších filmových představení. Jakákoli forma průběžného komentáře z filmařových úst byla přestupkem proti posvátnému nároku diváků na soukromí – jejich kinematografický požitek spočíval v poklidném individuálním ponoru do logiky dané konvenční kontinuitou. Tyto ohleduplné metody eliminovaly tvůrce filmu – styl tak převládl nad obsahem. Takové formální konvence filmového vyprávění zplodily jakési filmové esperanto sestávající z univerzálních pravd dostupných i na nejnižší úrovni divácké chápavosti. Carlyle Trevelyan ve svém článku *Pojďme točit filmy* (*Let's Make Movies*) publikovaném roku 1952 v „American Photography“ konstatuje: „Jak je co nafilmováno je ještě důležitější, než co je filmováno.“²¹⁾ Text otištěný v „Parents Magazine“ z roku 1955 pod názvem *Lepší rodinné filmy* (*Better Home Movies*) zdůrazňuje, že „v našem pojetí je takový film, z něhož má potěšení toliko vaše rodina, pouze průměrný. Dobrý film dokáže pobavit i diváky, kteří neznají jeho aktéry.“²²⁾ Tato logika kontinuity, jež byla původně jen

19) *How to Make Good Movies*, s. 61.

20) James C. Dobyns, *Three C's for Movie Makers*. „Photography“ 1953 (srpen), s. 96.

21) Carlyle F. Trevelyan, *Let's Make Movies*. „American Photography“ 1952 (říjen), s. 42.

22) Cit. dle Roy Piny, *Better Home Movies*. „Parents Magazine“ 1955 (květen), s. 126. Další příklady tohoto důrazu na srozumitelnost pro diváky viz též Payton M. Stallings, *How to Make Your Movies*

technickým a vizuálním aspektem hollywoodského stylu, časem zbytněla natolik, až se stala takřka metafyzickým výrazem přirozenosti jakožto narativní gramatiky. Roy Creveling v roce 1953 napsal pro magazín „Photography“:

Technika filmování vlastně spočívá, vzdor svému vznešenému názvu a hollywoodskému rodokmenu, takřka jen v uplatňování *zdravého selského rozumu*. Ten pak může použít každý, jakmile si uvědomí, jak je důležitý pro to, aby se jeho filmy líbily druhým. (Zvýraznila P. Z.)²³⁾

Narativní řád se spojil se zdravým rozumem v zájmu zažehnání chaosu, zmatku a nesrozumitelnosti.

S vědomím, že narativní kontinuita je univerzální oporou organizace filmové formy, zaujaly časopisy specializované na amatérskou fotografii strategický postoj nahlízející stříhovou skladbu jakožto skalpel určený k chirurgické nápravě nahodilých a zmatečných amatérských záznamů a jejich přizpůsobení narativním normám. Střih se dal provádět za nepříznivého počasí doma pod střechou. Z marketingového hlediska střih proměnil rodinné filmování z předchozí povýtce sezónní letní aktivity v koníčka spíše sedavého typu, kterému je z větší části vyhrazený zimní čas. Pakliže střih oživil rodinné filmy tím, že jim dodal na soudržnosti, v druhém plánu bylo jeho cílem, jak konstatoval Carlyle Trevelyan v článku na stránkách „American Photography“ z roku 1952, dosáhnout „logického, plynulého, srozumitelného toku akcí a situací.“²⁴⁾ Časopisecké články detailně rozebíraly filmařské techniky – jako například titulkování či snímání osoby listující fotografickým albem –, které mohly být vytvořeny mezi čtyřmi stěnami a bez vazby na narativní posloupnost.²⁵⁾ Poté, co se v polovině padesátých let stal záznam zvuku pro amatérský trh cenově dostupným, pustili se někteří sloupkaři amatérských periodik do propagace zvukových stop jakožto dalšího obohacení narativní kontinuity. Rodina teď mohla své obrázky slovně komentovat, a dále tak posílit dojem celistvosti děje a vlastní kontroly nad jeho průběhem.²⁶⁾

Snad nejzvláštnější projev tohoto kultu filmového stříhové skladby představují podnikatelské aktivity Ralpa Eno. Jeho činnost podává dobrý příklad toho, jak stříhová složka posílila estetiku rodinných filmů. Eno, jenž byl prezidentem Metropolitan Motion Picture Club, provozoval stříhový servis zaměřený na rodinné filmy, jehož velice zevrubný popis najdeme na stránkách „American Mercury“ z roku 1956. Za úplatu tak Eno „proměňoval změř nesouvislých políček v soudržný a poutavý příběh z rodinného života“, přičemž dokonce rodinným filmařům chystajícím se na cestu nabízel konzultace, jak při

More Interesting. „American Photography“ 1951 (červen), s. 359 – 361, a Bob Clouse, *Jerry Lewis, Movie Maker: Hints to Fellow Amateurs*. „Photography“ 1953 (prosinec), s. 87, 164.

23) Roy Creveling, *How to Sustain Movie Interest*. „Photography“ 1953 (září), s. 115.

24) Carlyle F. Trevelyan, *Put in a Good Word: Editing and Titling*. „American Photography“ 1952 (leden), s. 51.

25) Viz např. Robert B. Rohberton – Arthur Goldman, *Edit Your Movies for Applause*. „American Photography“ 1952 (únor), s. 42 – 77.

26) Robert Newman, *When Your Film Needs Words*. „Popular Photography“ 1959 (září), s. 82 – 88.

natáčení docílit kontinuity.²⁷⁾ Enových služeb pochopitelně využívali zejména klienti z vyšších příjmových vrstev. Tyto směrnice týkající se střihu implantovaly do rodinných filmů narativní techniku hollywoodského typu.

Ideologie nukleární rodiny a hollywoodské kontinuity nicméně nevedly k úplnému zastínění potenciálu, jaký skýtala amatérská filmařská technika. V polovině padesátých let už televizní kameramani snímali zpravodajské šoty kamerami Bell and Howell Filmo 70DL, dostupnými amatérům stejně jako profesionálům. Díky přístupu do televize amatéři získali sice vzdálenou, nicméně jistou možnost a šanci stát se kvazi-profesionály. Amatéři odprodávající zpravodajské sekvence byli vyzýváni, aby napomáhali rozvoji lokálních televizních stanic a natáčeli pro ně významné události ze svého okolí. V článku publikovaném magazínem „Popular Photography“ v roce 1955, nazvaném *Zachyť své město pro TV* (*Cover Your Own Town for TV*), radí jeho autor Chester Burger:

[Televizní stanice] potřebují záběry z událostí, které nepokryli jejich vlastní kameramani. [...] A tady vstupujete do hry vy. Největší šanci natočit záběry, které se dají prodat, budete mít, jestliže se pustíte do filmování toho, co znáte nejlíp – svého nejbližšího okolí v okamžiku, kdy se tam něco děje, v raných fázích vývoje událostí, ještě než dospějí k vyvrcholení.²⁸⁾

Burger nabádá potenciální amatérské filmaře zpravodajských šotů, aby se vyvarovali švenkování. Režiséři zpravodajství by totiž takové filmy označili jako nepoužitelné a odmítli by je.²⁹⁾ Je téměř nemožné přesnými čísly doložit míru úspěšnosti prodeje amatérských zpravodajských filmů televizním stanicím. Ale články zabývající se strategickými postupy, které měly za cíl dosáhnout prodejnosti těchto filmů, jsou nesmírně signifikantní, neboť amatérům rozšiřovaly pole působnosti.

* * *

Standardizace a dostupnost výbavy pro amatérské filmování na 16mm formát přispěly ke vzniku jevu, jež historikové experimentální kinematografie označují jako druhou avantgardu, která se rozvíjela v poválečném období, od roku 1945 do roku 1954, a pokračovala v následném vývoji umělecké kinematografie až do konce 50. let. Rozvinutí diskuze o experimentálnější založené filmařské praxi zaměřené na amatérskou veřejnost představuje sice dílčí, nicméně důležitý průlom do převládajícího estetického diskursu o narativní stavbě a vede ke vzniku kulturního propojení mezi amatérskou oblastí a světem umění ve smyslu jakéhosi útočiště před kapitalismem.

Historikové této druhé vlny americké avantgardní kinematografie přičítají tvorbu takovýchto snímků od režisérů jako Maya Derenová, Marie Menkenová, Gregory Markopoulos, Kenneth Anger, James Broughton a John Whitney dostupnosti amatérských 16mm

27) Harry Kursh – Harold Mehling, *Your Life on Film: Ralph Eno, Amateur Editor*. „American Mercury“ 1956 (listopad), s. 69.

28) Chester Burger, *Cover Your Town for TV*. „Popular Photography“ 1955 (říjen), s. 68 – 69. Viz také John Gilligan, *Television Documentaries Use Amateur Footage*. „Popular Photography“ 1958 (leden), s. 120.

29) Ch. Burger, c. d.

kamer na spotřebitelském trhu, jež vedla k významnému snížení nákladů na výrobu filmů.³⁰⁾ Historik Robert Sklar uvádí, že nadbytek 16mm kamer na trhu po skončení druhé světové války zvýšil její dostupnost pro tyto režiséry.³¹⁾ V průběhu první vlny americké avantgardní kinematografie koncem dvacátých let pracovala většina režisérů s nákladnějším a méně pohodlným formátem 35mm. V padesátých letech už amatéři avantgardisté používali 16mm techniku. Ačkoliv trh nabízel širokou škálu kamer s kalibrovanými technickými prvky, obsadil významný podíl trhu méně nákladný 8mm formát. Celkový kontext poloprofesionálního filmařského trhu včetně faktu, že tito režiséři točili na 16mm formát i vzdělávací a průmyslové filmy, může přispět k pochopení příčin tvorby a distribuce experimentálních 16mm filmů. Rozmach 16mm vzdělávacích filmů a příliv 16mm projektorů do škol a univerzit napomáhal distribuci těchto filmů v studentském prostředí.

Populární fotografické magazíny a literární revue interpretovaly amatérům kinematografická díla těchto avantgardistů coby projevy umělecké svobody a tvůrčího ducha. Rodinné magazíny (např. „Better Homes and Gardens“, „House Beautiful“ či „Parents Magazine“) však takovéto vzpurné výpady proti hollywoodskému typu narativity nepublikovaly. Tyhle texty vycházely ve fotografických revue kladoucích důraz na technickou sofistikovanost a v literárních časopisech pěstujících uměleckou kritiku – tvořily diskursy, jež jako by se vynořily z devatenáctého století.

Zatímco publicisté zabývající se amatérským filmováním na stránkách spíše mainstreamových tiskovin radili rodinným filmařům, aby se nezabývali obsahovou stránkou a soustředili se na formální nápodobu, fotografičtí a literární publicisté tento přístup obrátili naruby. Agitovali ve prospěch obsahu na úkor kompoziční čistoty a formu oceňovali pro její vlastní výtvarnou plastičnost spíše než pro její narativní vlastnosti. Jejich volání nezůstalo mezi amatéry bez odezvy. Maya Derenová dokonce napsala článek pro ročenku *First Popular Photography Movie Making Annual*. Tvrdí v něm, že „pohyblivé tělo“ a „fantazií nadaná mysl“ jsou nejdůležitější součástí filmařské výbavy, důležitější než statická kamera na třínožce, mysl zkostnatělá uplatňováním pravidel kontinuity či různá technická vylepšení.³²⁾

Texty režisérky Mayi Derenové o amatérském filmu naznačují některé filozofické kontury amatérského filmu. Její texty představují ojedinělý případ obhajoby amatérského filmování, který se objevoval současně na stránkách populárních fotografických magazínů i v odborných publikacích určených experimentálním filmovým tvůrcům. V řadě

30) Důležitými sekundárními zdroji diskusních materiálů k této druhé vlně avantgardních filmů jsou následující práce: David Curtis, *Experimental Cinema*. Universe, New York 1971, s. 49 – 133; Malcolm Le Grice, *Abstract Film and Beyond*. MIT Press, Cambridge, Mass. 1977, s. 74 – 85; Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film*. Dutton, New York 1967, s. 83 – 103; P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943 – 1978*. Oxford University Press, New York 1974, s. 3 – 172, s popisem filmů Mayi Derenové, Jamese Broughtona, Stana Brakhage a Kennetha Angera vzniklých během 50. let; a dále Lauren Rabinovitz, *Points of Resistance: Women Power and Politics in the New York Avant-Garde Cinema, 1943 – 1971*. University of Illinois Press, Urbana 1991.

31) Robert Sklar, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. Vintage, New York 1976, s. 306 – 307.

32) Charles Reynolds, *Maya Deren*. „Popular Photography“ 1962 (únor), s. 83.

stručných článků a výzev publikovaných v průběhu patnácti let od poloviny čtyřicátých let do konce let padesátých se Derenová zasazovala o uznání výlučného postavení amatérských filmařů. Derenová na amatérském filmaři oceňovala jeho demokratičnost a jeho rušivý vliv na profesionalizaci filmového průmyslu, která závisí na dělbě práce, standardizaci a velkých kapitálových prostředcích pro výrobu.

P. Adams Sitney ve své práci *Vizionářský film: Americká avantgarda 1943 – 1978* (*Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943 – 1978*) označuje Derenovou za apo-
logetku a propagátorku avantgardy.³³⁾ Sitney konstatuje, že Derenová dává přednost realismu před rafinovaností, přičemž klade důraz na celistvost umělecké vize stojící proti vědecké fragmentaci a na odmítnutí veškerých kinematografických forem omezujících fantazii.³⁴⁾ David Curtis ve své práci *Experimental Cinema* uvádí, že monografie Derenové z roku 1946, *Anagram myšlenek o umělecké formě a filmu* (*An Anagram of Ideas on Art Form and Film*), se stala jedním z „nejkomplexnějších vyjádření z pera individuálního filmového umělce vypovídajících o stanovisku této skupiny jako celku“, pokud jde o období před vydáním textu *Metafory vidění* (*Metaphors of Vision*) Stana Brakhage v roce 1963.³⁵⁾ V rámci diskusí o kinematografii často dochází ke vzájemnému prolínání termínů *avantgardní* a *amatérský*, s tím, že *amatérský* konotuje tvůrčí svobodu.

V eseji nazvané *Plánování očima – poznámky k „individuálnímu“ a „průmyslovému“ filmu* (*Planning by Eye: Notes on „Individual“ and „Industrial“ Film*) Derenová předkládá myšlenku, že forma v pojetí komerční kinematografie nemá inovační potenciál, přičemž důvodem je rozdělení produkce do specializovaných profesí: „Prošli nesmírně pečlivým standardizačním procesem, a to jedině proto, aby byli schopni zabezpečit výrobu určitého typu produktu. Byli a jsou podrobováni pečlivým kontrolám a revizím, jež mají vyloučit riziko vzniku jakékoli odchylky.“³⁶⁾ Derenová varuje amatérské filmaře před imitováním komerčního filmového průmyslu, který vládne obrovskými finančními zdroji. Místo toho amatéry nabádá k maximálnímu využití svých minimálních prostředků cestou zkoumání různých možností, experimentování a riskování.³⁷⁾

Tuto opozici Derenová dále rozvinula v břitké esejí nazvané *Amatéri versus profesionálové* (*Amateur versus Professional*). Svoboda, jíž dosahuje amatér, je podle Derenové jak umělecká, tak fyzická: umělecká svoboda plyne ze samofinancování, zatímco fyzické svobodě napomáhá mobilnost vybavy, nepřítomnost profesionálních herců a natáčení v terénu. Ovšem i náklady na pořízení cenově nenáročné amatérské vybavy pochopitelně mohly představovat luxus dostupný pouze spotřebitelům ze střední a vyšší střední třídy. Derenová postuluje definici amatérského filmu jakožto fenoménu zosobňujícího dvojici rozdílných ekonomických vztahů: za prvé, v rámci procesu vytěsňování individuální řemeslné práce z tržních vztahů je amatérské filmování periferní vůči sociální hierarchii vytvářené na základě specializace. Za druhé, jeho postavení soukromé marginalizované

33) P. Adams Sitney, c. d., s. 40.

34) Tamtéž, s. 40 – 46.

35) D. Curtis, c. d., s. 51.

36) Maya Deren, *Planning by Eye: Notes on „Individual“ and „Industrial“ Film*. „Film Culture“ 1965, č. 39 (zima), s. 35.

37) Tamtéž, s. 35, 37.

aktivitu uchovávala při životě mytizované demokratické ideály rizika, svobody, participace, individuálně smysluplné práce – tedy pojmy, jež se už v racionálněji založených pracovních kontextech jeví jako neúčelné.³⁸⁾

Od konce čtyřicátých let 20. století do konce let padesátých publikovaly literární a umělecké časopisy typu „Saturday Review“, „Magazine of Art“ či „Theatre Arts“ dva druhy článků o experimentálních filmech: jednak nadšené recenze konvenčnějších filmů o umělcích a baletu koncipované pro domácí spotřebu, jednak úderné eseje o abstraktním filmu coby nové a vysoce životaschopné umělecké formě. Obecně vzato tyto časopisy pěstovaly kladný přístup středních vrstev k projevům vysokého umění na poli literatury, malířství a divadla. Přitom s nostalgií a naivně ztotožňovaly nekomerčnost s uměním. Takovéto časopisecké články traktovaly 16mm formát dvěma odlišnými způsoby. Jednak zkoumaly možnosti distribuce filmů o umění pro domácí spotřebu. Tento diskurs artikuloval názor, že umělecké filmy jsou druhem osvěty spotřebitelů a že působí podobně jako rané ochotnické divadelnictví, které zprostředkovávalo klasické divadelní hry dělnické třídě a dětským divákům. Za druhé pak stavěly tvůrce experimentálních filmů na pomyslnou špici nekomerčního postoje, neboť podle nich využívají umění k rozšíření hranic filmové reprezentace. Tento diskurs o experimentálním umění rekapituloval rozdíly mezi umělci-amatéry a pouhými koníčky (hobbyists), a konstituoval pojetí umění jakožto hájemství amatérismu.

Takovéto recenze uměleckých filmů určených domácím spotřebitelům vycházely na stránkách „Theater Arts, Saturday Review“, „Magazine of Art“ a „Nation“. Obecně fungovaly jako spotřebitelské průvodce oblastí povznášejících filmů pojednávajících nejrozmanitější témata od renesančního malířství přes tvorbu Jacksona Pollocka po balet. Většina z těchto článků propagovala vhodnost takových tematicky zaměřených snímků pro domácí projekci. Vypichovaly při tom jednotlivé výjimečně „umělecké“ filmy, jež byly schopny konzumenta vzdělávat v tradičních uměleckých disciplínách, malířství, hudbě či tanci.³⁹⁾ Jakkoli se tyto vzdělávací filmy zaměřené na vysoké umění nepouštěly co do stylu vizuálního ztvárnění do žádných novátorských pokusů, zavedly nicméně určitý tón diskuse, která dokázala citelně zvýšit divákovu kulturní vnímavost.

Jiná skupina článků o experimentálních či abstraktních filmech se soustředila spíše na materiální aspekty daného média než na narativní stavbu. Víceero textů se například zabývalo dílem Johna a Jamese Whitneyových, tříhodinovým pásmem filmů o abstraktním umění promítaným v roce 1952 v Muzeu moderního umění (Museum of Modern Art) či animovanými filmy Normana McLarena. Pozornost jejich autorů se přitom upírala na to, jak tyto formální experimenty obohacují kinematografickou praxi jako celek,

38) Maya Deren, *Amateur versus Professional*. „Film Culture“ 1965, č. 39 (zima), s. 45 – 46.

39) Příklady takových recenzí najdeme v Barbara Krasne, *Sound Tracks to Art Appreciation*. „Independent Woman“ 1948 (červen), s. 176 – 178; M. A. Guitar, *Facts on Film*. „Nation“ 26. srpna 1950, s. 194; *Film Forum*. „Saturday Review“ 23. září 1950, s. 28; Cecile Starr, *Film Forum*. „Saturday Review of Literature“ 24. únor 1951, s. 37; Cecile Starr, *Film Forum: 16mm Sound Films*. „Saturday Review“ 28. června 1952; A. Rosenheimer, *Small Screen: 16mm Distribution in Non-theatrical Field*. „Theatre Arts“ 1947 (září), s. 7. Časopis *Magazine of Art* publikoval recenze uměleckých filmů v letech 1949 – 1953.

od amatérské oblasti až po Hollywood.⁴⁰⁾ Arthur Knight v eseji *Sebevvyjádření (Self-Expression)*, publikované v roce 1950 týdeníkem „Saturday Review of Literature“, hodnotí tvorbu experimentálních filmových režisérů činných na západním a východním pobřeží USA, představitelů subjektivního stylu. Uvádí rozdíly mezi jejich přístupem a byrokratičtější hollywoodskou produkcí: „Každý z těchto filmů je bezesbýtku osobní výpovědí umělce, který ho vytvořil.“⁴¹⁾ Knight radí divákům, kteří mají vlastní vybavení, aby tvořili experimentální filmy. Soudí však, že tyto zvláštní výtvarné formy dokáže zvládnout jen nemnoho talentovaných amatérů, kteří se tak připojí ke společenství opravdových tvůrců uměleckých filmů. Naznačuje, že amatéři by si ve vlastním zájmu měli takové filmy půjčovat k intenzivnímu studiu na domácích 16mm projektorech.⁴²⁾ Knightova pozorování odrážejí tradiční postoje formulované původně v éře tzv. piktorialistické fotografie, jejíž protagonisté rozlišovali mezi umělecky citícími amatéry a lehkomyšlnějšími koníčkáři. Podobné rozlišování mezi umělci a amatéry lze najít i v článku o animaci od Cecile Starrové v „Saturday Review“ z roku 1962. Autorka tu přezíravě poznamenává, že studenti a jednotliví experimentátoři často kopírují postupy experimentálněji zaměřených animátorů.⁴³⁾ Navzdory snobismu a elitářství, jimiž jsou tyto články prosyceny, přece jen představují reálnou alternativu i kontrapunkt k zásadám hollywoodského narativního stylu.

Autor nekrologu Mayi Derenové otištěného roku 1962 v „Popular Photography“ implicitně uznává latentní schopnost amatérské filmové tvorby stát se opozicí vůči profesionálním kinematografickým normám, ba dokonce přispět ke svržení jejich nadvlády. Přes jistou kritickou výhradu směrem k amatérismu je tento text chválou individuality filmového tvůrce, vyjádřené jak v intencích vlastního osobitého pohledu, tak ve smyslu jeho plné kontroly nad procesem tvorby filmového díla. V této interpretaci avantgardní estetiky je individuální kontrola nad všemi fázemi procesu filmové tvorby, která se uplatňuje v oblasti amatérské kinematografie, hrází odporu proti odlidšťujícímu účinku masové produkce a byrokratickému pořádku zosobněnému hollywoodským filmovým průmyslem. Posmrtný hold dílu Mayi Derenové na stránkách „Popular Photography“ postuluje její amatérství a osobitost jejího projevu jako nejvyšší cíle stojící před amatérskými tvůrci. Estetické cítění Derenové se diametrálně lišilo od zásad prosazovaných v oblasti natáčení rodinných filmů rodinnými magazíny, které naopak naváděním ke kvazi-profesionálním přístupům šířily familialismus:

40) Podrobnější rozbor k Johnu a Jamesi Whitneyovým viz E. Willis, *Abstract Film Explorations*. „Theatre Arts“ 1947 (únor), s. 52 – 53; popis filmů promítaných v rámci Museum of Modern Art Program of Abstract Film je k dispozici v Cecile Starr, *Dots and Dashes, Circles and Splashes*. „Saturday Review“ 8. března 1952, s. 64, 78 – 79; popis filmů Normana McLarena najdeme v *Movies without a Camera, Music without Instruments*. „Theatre Arts“ 1952 (říjen), s. 16 – 17; a esej z pera experimentálního režiséra Hanse Richtera s argumentací ve prospěch chápání filmu jako výtvarného umění je obsažen v *Easel, Scroll, Film*. „Magazine of Art“ 1952 (únor), s. 78 – 86. Satirický pohled na nízkorozpočtové celovečerní umělecké filmy podává Paddy Chayeksky, *Art Films: Dedicated Insanity*. „Saturday Review“ 21. prosince 1957, s. 16 – 17.

41) Arthur Knight, *Self-Expression*. „Saturday Review of Literature“ 27. května 1950, s. 38.

42) Tamtéž, s. 40.

43) Cecile Starr, *Animation: Abstract and Concrete*. „Saturday Review“ 13. prosince 1952, s. 46 – 48.

Zosobňovala amatérství v nejlepším slova smyslu. [...] Její filmy nevznikaly ze zdrojů, jakými disponuje profesionální studio, tvořila je s pomocí jednoduché výbavy, s náklady srovnatelnými s výdaji mnoha běžných amatérských produkcí. Jejich výrobu nezajišťoval vysoce kvalifikovaný štáb, nýbrž Maya osobně, v úloze scenáristky, režisérky, kameramana a střihače. V tom také spočívala jejich síla, byly totiž svrchovaně osobními projevy umělkyně odhodlané vyjadřovat velmi jasné myšlenky.⁴⁴⁾

Na amatérismus tak bylo možné pohlížet jinak než jako na jakousi přítěž, po přehodnocení se dal chápat jako přínos a zdroj inspirace pro filmového tvůrce. Proti vysokorozpočtovým produkcím s příslušně vysokými vstupními bariérami postavil nízkonákladové filmy. Za vysokou odbornost dosadil imaginaci. Profesionální výbavu nahradil jednoduchými kamerami. Konečně, zrušil dělbu práce, k čemuž dospěl totálním zapojením jednotlivce do procesu filmové tvorby.

Tyto diskuse o avantgardě na stránkách tisku – bez ohledu na to, že evidentně představují až terciální diskurs – zaprvé demonstrovaly, jak k amatérům pronikaly jiné formy filmové tvorby. Za druhé pak tento diskurs o filmovém umění reprodukuje dlouhodobé trendy působící v kulturní oblasti, podle nichž tvoří amatérismus jakési útočiště před komercionalismem a bezpečný přístav pro ryzí umění nepotřísněné tržními vztahy. Krom toho tento diskurs také přitakává dřívějším tendencím k ustanovení kastovního systému rozlišujícího mezi umělci-amatéry a koníčkáři. Za třetí, na ideologické rovině, diskurs o uměleckých a avantgardních filmech naznačuje zrod prozatím zárodečného alternativního pojetí amatérismu jako sféry svobody. Bez ohledu na tyto utopické a sporadické zlomy ovšem byla určující hnací silou sociálních vztahů v oblasti amatérského filmu ideologie familialismu.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu:

Patricia R. Zimmermann, *Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Aesthetic Control*.

In: P. R. Zimmermann, *Reel Families: a Social History of Amateur Film*.

Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1995, s. 121 – 132.

44) Ch. Reynolds, c. d., s. 83.

Poznámka o autorce:

Patricia R. Zimmermannová – profesorka na Ústavu filmu a fotografie, Ithaca College, Ithaca, stát New York. Doktorát v oboru „communication arts“ získala na Wisconsinské univerzitě. Zabývá se mj. socio-kulturními dějinami amatérského filmu, dějinami dokumentárního a experimentálního filmu, uměním videa a digitálních médií, filmovou historiografií, sociální a politickou teorií médií, politickou ekonomii filmu a digitálních médií. Působí také jako kurátorka přehlídek dokumentárního filmu a výstav mediálního umění. K jejím hlavním publikačním projektům patří: *Reel Families: A Social History of Amateur Film* (Indiana University Press, Bloomington 1995); *States of Emergency: Documentaries, Wars, Democracies* (University of Minnesota Press, Minneapolis 2000); *Mining the Home Movie: Excavations into Historical and Cultural Memories* (ed. P. Z. a Karen Ishizuka. University of California Press, Berkeley, v tisku); *Digital Memories: Cinemas, Visualities, Histories* (Temple University Press, v přípravě).

Příloha

Historiografické axiomy rodinných filmů

Patricia R. Zimmermannová – Karen I. Ishizuka

Patricia R. Zimmermannová laskavě poskytla redakci „Iluminace“ svůj manifest, který v kondenzované formě a úderným způsobem prezentuje základní body jejího teoretického přístupu k rodinnému filmu. Autorka text dosud četla u příležitosti různých veřejných vystoupení a při konzultacích s filmovými archivy. Manifest během jednoho roku vyjde v chystané mezinárodní antologii textů o rodinném filmu (P. R. Z i m m e r m a n n – K a r e n I. I s h i z u k a /eds./, *Mining the Home Movie: Excavations into Histories and Memories*. University of California Press, Berkeley 2005).

* * *

1. Hollywoodské filmy jsou rodinnými filmy globálního kapitálu.
2. Rodinné filmy nabízejí prostor k exorcismu světové krize veřejné paměti.
Jsou hnací silou návratu k realitě, referentu, tělu.
3. Rodinné filmy prezentují fakta, jež jsou fikcemi, a fikce, jež jsou fakty.
4. Rodinné filmy nejsou empirickým svědectvím. Namísto toho obrazově ztvárňují psychické stopy, poruchy, snové krajiny, fantazmata, kolidující výrazové rejstříky a hraniční plochy.
5. Rodinné filmy nejsou ani obrazy, ani reprezentacemi. Zprostředkovávají fragmentární, neúplné symptomy rozpadu psýchy a rozpadu textu.
Vedou dialog s dějinnými traumaty, která se do nich vepisují.
6. Rodinné filmy tvoří mikrohistorie průsečíků mezi lokálními, regionálními, celonárodními a globálními pohyby a toky. Vyprávějí o národě či státu odlišným způsobem a s ohledem na odlišnost(i).
7. Rodinné filmy překračují meze lineárního a kauzálního historického výkladu.
Vynucují si průběžné budování archivu hraničních ploch a tvorbu koláže otevřené do budoucnosti. Žádají si multilinearitu a víceprostorovost.
8. Práce s rodinnými filmy spočívá v archeologickém hloubení (*excavation*) s cílem vydobýt vizuální artefakty z každodennosti v její plné specifičnosti. Tyto nesourodé a neúplné objekty vyžadují teoretické přehodnocení dějin kinematografie podle výrazněji mnohohlasého a kontrapunktického modelu.

9. Rodinné filmy jsou skrytým biografem veřejné paměti a dějinných traumat, vizuálními artefakty, jež vymezují konstanty statusu daného objektu. Veřejná paměť pak je ta, jež přechází ze sféry osobního do sféry kolektivního vědomí. Promlouvá z oblastí za sférou individuálního já, ve společném poznání s ostatními, v dialektickém postavení mezi minulostí a budoucností.
10. Rodinné filmy vyžadují přechod od času k prostorovým dimenzím. Zapojují do hry proces historiografického mapování neúplných a fragmentárních archivů imaginární minulosti.
11. Rodinné filmy jsou psychické vektory, neukončené texty a historie překypující dynamickými protiklady.
12. Rodinné filmy nejsou fixní objekty. Jsou kondenzacemi, představami, snovými krajinami, jež v interakci s jinými prostorovými formacemi projevují svou tekutost a proměnlivost.
13. Rodinné filmy promlouvají prostřednictvím svých mezer, trhlin, zámlk, prázdných míst, elizí.
14. K pochopení označujícího systému rodinných filmů a jejich historiografického významu je nutné postoupit od kauzality a linearity k multilinearitě, kontiguitě a polyfonii.
15. Všechny rodinné a amatérské filmy jsou akty smrti, ztráty, traumatu, rozkladu a zármutku. Jejich duchové na nás volají, abychom z nich učinili reálné bytosti, abychom je uchovali v paměti a nezapomněli jejich jména.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu:

Patricia R. Zimmermann – Karen I. Ishizuka, *Historiographic Axioms of Home Movies*
(nepublikovaný text).