

Články

RODINNÝ FILM V RUKOU FILMOVÝCH AMATÉRŮ

Jiří Horníček

Úvod

Za rodinné považujeme filmy především reportážní nebo dokumentární (ve smyslu mezinárodní usance), které svým obsahem a přednostním účelem nehledají svůj cíl v uspokojení kteréhokoli publika, nýbrž toliko toho publika, kterým je shromážděná rodina a nejintimnější přátelé, neboť důležitost výjevů a především zobrazených osob není obecná, ba právě naopak vzniká a zaniká pouze v přítomnosti či nepřítomnosti diváků, kteří jsou s výjevy a zobrazenými osobami spjati citovými vztahy, vyplývajícími z poměrů příbuzenských nebo individuálně přátelských.

(M. Bert, *Který je nejlepší?* „Československý kinoamatér“ 11, 1947)

Kategorie rodinného filmu má v rámci kinematografie poněkud ambivalentní postavení. Na jedné straně valná část laické a odborné (filmoví historici, teoretici, praktici) veřejnosti rodinný film přehlíží coby triviální záležitost nezasluhující si soustředěnější pozornosti. Na druhé straně rodinný film nezřídka „nepozorovaně“ překračuje hranice svého teritoria a v transformované podobě se objevuje jako součást filmů z jiných kinematografických oblastí. Stylizované sekvence rodinného filmového materiálu tak slouží v dílech profesionálních filmařů k estetickému a narativnímu ozvláštnění např. *MRTVÁ A ŽIVÁ* (A. Hitchcock, 1939), *NUDA V BRNĚ* (V. Morávek, 2003) a mnoho dalších.¹⁾ Experimentální nezávislá kinematografie nabízí příklady využití formálních prvků a tematických motivů typických pro rodinné filmy (filmové deníky Jonase Mekase; *DĚTSKÁ ŠKÁDLENÍ* /M. Ježek, 2002/) nebo originálního zpracování nalezeného obrazového materiálu po vzoru *found footage* (*RODINNÉ KRONIKY* / Vít Pancíř, 1999/; *HAPPY END* /Peter Tscherkassky, 1996/).

Podobná ambivalence panuje také mezi amatérským a rodinným filmem. Při pokusech o nalezení určité hranice mezi oběma oblastmi se můžeme setkat jak se stanoviskem, které toto rozlišování radikálně odmítá, tak se snahou o jeho zpřesnění. První postoj, jehož zastáncem byl například jeden z prvních průkopníků amatérského filmu u nás R. M. Procházka,²⁾ lze charakterizovat tímto citátem:

- 1) Funkcí stylizovaných sekvencí rodinného filmu ve fikčním filmu (textu v textu) se zabývá Marie-Thérèse Journotová ve studii *Le film de famille dans le film de fiction*. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille*. Meridiens Klincksieck, Paris 1995, s. 147 – 162. Součástí textu je i výčet 40 titulů, v nichž jsou záběry tohoto typu použity.
- 2) Robert Miloš Procházka (zemřel v r. 1984) – spolumajitel firmy Cinéma dovážející do Československa filmové přístroje pro kinoamatéry značky Pathé a Lumière. Zakladatel Pathé klubu, amatérský filmař,

Vždyť rodinný film vpravdě sám kategorii netvoří. Tak jako ji netvoří třeba film národopisný. Ten i onen je zpravidla buď natočen stylem reportáže, nebo stylem dokumentárním. Jen omezená důležitost reportáže nebo dokumentárního přesunu je některé z filmů těchto typů do zvláštní intimní přihrádky.³⁾

Pro druhé stanovisko je příznačné tvrzení Martina Čiháka:

Základem amatérského filmu je zájmová soukromá činnost jednotlivců, kteří využívají kinematografických prostředků k tvorbě amatérských filmů jakožto výrazově a myšlenkově uzavřených celků, přičemž nikterak neusilují o materiální prospěch z provádění či výsledků této činnosti. Sám pojem amatérský film tedy nesmíme v žádném případě zaměňovat s prostým rodinným záznamem, který postrádá často jakoukoli skladebnou výstavbu a je omezen na rovinu pouhého mechanického záznamu předstírací reality.⁴⁾

Přes všechny viditelné rozdíly však mezi amatérským a rodinným filmem existuje specifické užší propojení prostřednictvím osobností těch tvůrců, kteří od počátečního pořizování rodinných záběrů přecházejí k tvorbě amatérských filmů, a prostřednictvím situací, kdy se prostředí amatérských filmových klubů stává místem prezentace rodinných filmů.

Ve svém textu se budu zabývat rodinným filmem na území dnešní České republiky od vzniku kinematografie až do poloviny čtyřicátých let dvacátého století. Zaměřím se na podmínky jeho existence v souvislosti s vývojem kinematografické techniky (v první části) a se vznikem amatérských filmových klubů ve třicátých letech (druhá část). V druhém případě mne zajímá především průnik rodinného a amatérského filmu v okamžiku, kdy režisérské, kameramanské a střihačské ambice amatérských filmařů natočený materiál vymaňují z hranic rodinného filmu. Výsledek práce kinoamatéra se tak sice vztahuje k metě uceleného filmového díla, ale přesto si zároveň ponechává atmosféru přirozenosti rodinného snímku tím, jak rodinná realita odolává filmové fikci.

Filmová technika určená amatérům

A kolik amatérů zatoužilo, poříditi si živé fotografie svých drahých, fotografie, jež dovolily by kdykoli, i po smrti fotografované osoby zase ji, alespoň na kratinký moment, v mihotavé projekci kinematografické oživit...! (...) Co kouzla leží v takové fotografii, když ten, jenž již dávno hnije kdesi ve vlhké hlíně, přechází tu v setmělém pokoji před námi, usmívá se, kyne nám...!

(Jar. Benda, *Přijímací přístroj kinematografický*. „Fotografická revue“ 2, 1920 – 1921)

soutěžní porotce, přispěvatel do časopisů o amatérské kinematografii (pseudonym M. Bert). V letech 1947 – 1948 předseda mezinárodní organizace UNICA.

3) M. Bert, *Který je nejlepší?* „Československý kinoamatér“ 11, 1947, 35 – 38.

4) Martin Čihák, *Amatérský film*. In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Rubico, Olomouc 2000, s. 465.

V den první veřejné projekce vynálezu bratří Lumièrových v pařížském Grand Café, tj. 28. prosince 1895, byl součástí krátké filmové produkce výjev s označením – RODINNÁ SNÍDANĚ. („Účinkovali v něm Auguste Lumière se svojí ženou a dítětem.“⁵⁾) Už sám název uvedené scény zachycené na 17 metrech filmového materiálu zřetelně naznačuje, kde hledat kinematografické prazáklady kategorie rodinného filmu, i když tehdejší publikum zaujal spíše samotný fakt pohyblivých obrazů než vidina vlastnoručního natáčení rodinných kronik. Ale zatímco běžní návštěvníci filmového představení ještě setrvali v pasivním okouzlení projekčním plátnem, výrobci foto přístrojů již nedlouho po premiéře v Grand Café představili první kamery přizpůsobené podmínkám privátního použití, ať po stránce technické či finanční. Z mnohých pokusů zmiňme alespoň německého podnikatele Oskara Messtera, který v roce 1897 nabízel jednu ze svých kamer ve verzi pro profesionály i pro amatéry, nebo anglického fotografa a vynálezce Birta Acres, jenž o rok později zkonstruoval první kameru pro film úzkého formátu (17,5mm).⁶⁾ Vhodnou příležitost k popularizaci kinematografu nejen jako veřejné zábavy, ale také rekvizity rodinného života poskytovaly v té době technicky zaměřené reprezentativní výstavy. Tak např. na Světové výstavě v Paříži v roce 1900 se mezi četnými exponáty nacházely dva kapesní snímací přístroje francouzských firem Louis Gaumont a Reulos, Godeau&Co (Chrono de Poche resp. La Mirographe), které měly u širší laické veřejnosti probudit intenzivnější zájem o zhotovování vlastních rodinných filmů.⁷⁾

Navzdory francouzskému vzoru bratří Lumièrových se český průkopník tohoto oboru Jan Kříženecký, původní profesí fotograf, ve svých prvních pokusech neinspiroval rodinou selankou, takže podobná scéna se v jeho pásmu promítaném na pražském výstavišti v roce 1898 mezi dokumentárními sekvencemi neobjevila.

Kříženeckého filmařský a podnikatelský počín znamenal výjimečnou aktivitu, jelikož na přelomu devatenáctého a dvacátého století nebyla situace zájemců o kinematografický vynález žijících na území Čech a Moravy, které v té době náležely k rakousko-uherské monarchii, jednoduchá. V Rakousko-Uhersku neexistovaly významné továrny na výrobu filmového materiálu a přijímací techniky. Státem uplatňované clo na dovážené zboží tohoto druhu tak ztěžovalo rozvoj zdejší profesionální produkce, o tvorbě amatérských a rodinných filmů ani nemluvě. Pro nadšence, kteří si navzdory vysoké ceně přece jen mohli zakoupit vlastní kinematografický aparát, tak vzhledem ke geografické vzdálenosti a kvalitě prodejných služeb byly na počátku století nejsnáze dosažitelné vedle francouzské značky Pathé německé přístroje drážďanské firmy Ernemann,⁸⁾ jež jeden ze svých výrobků – Ernemann Amateur Kino I (formát 17,5mm) – v roce 1903 adresovala skupině filmařů laiků. Nutno podotknout, že pojem amatérský film tehdy postrádal ten specifický význam, jaký mu později připadl s rozvojem organizované klubové činnosti. V těchto raných dobách byl amatérským filmařem označován i majitel kamery, jehož jediný tvůrčí záměr představovala snaha zachytit na filmový pás okamžiky z rodinného života.

5) Srov. Kristin Thompson – David Bordwell, *Film History: an Introduction*. McGraw-Hill, Inc., New York 1994, s. 10.

6) Srov. Jiří Řehořek, *Pionýr úzkého filmu*. „Amatérský film“ 14 (22), 1982, č. 2, s. 39.

7) Srov. J. Řehořek, *Světová výstava*. „Amatérský film“ 14 (22), 1982, č. 4, s. 87.

8) Srov. Jar. Petrák – Jan Srp, *Kinematografie*. Praha 1914, s. 81.

Výroba kamer a projektorů pro amatérské použití byla těsně svázána s vývojem filmových formátů užších rozměrů než byla klasická šířka 35mm. Nejen již zmíněný Angličan Acres, ale i ostatní vynálezci resp. firmy s nimi experimentovali takřka od samého vzniku kinematografu. Jednotlivé produkty těchto pokusů však nebyly vzájemně kompatibilní. Lišily se nejen šířkou filmového pásu, ale také počtem, tvarem a umístěním perforace, což znesnadňovalo spolupráci a komunikaci začínajících amatérů. V případě výroby kinematografických přístrojů pro laické použití chyběl dostatečně silný tlak ke zpráhlednění chaotické situace, jak se tomu stalo v profesionální oblasti na pařížském jednání v roce 1909, kde vznikla mezinárodní dohoda o sjednocení používaného materiálu formátu 35mm. Ještě na konci dvacátých let minulého století Karel Smrž ve své knize *Film v rukou amatéra* vyjadřuje znepokojení nad aktuálním stavem:

Jediné přání chtěl bych tu tlumočiti: Má-li již amatérský film míti jiné dimense, nežli film profesionální, nechť co nejdříve přikročí se k jeho normalisaci. Doposud totiž každý nový amatérský aparát znamená zpravidla zavedení filmu nových rozměrů, takže za krátko bude zavedení normalisace řezem velice bolestným pro ty továrny, jichž přístroje budou míti rozměrů jiných.⁹⁾

Na rozšíření rodinného kinematografu měla také negativní dopad 1. světová válka. Po jejím skončení ceny kinematografických přístrojů vzrostly a staly se pro běžného občana nově vzniklého Československa ještě nedostupnějším zbožím, nehledě ke státem dočasně uplatňovanému embargu na nákup optických přístrojů. Pro filmové nadšence, které ani tyto nepříznivé okolnosti neodradily od úmyslu pořídit si vlastní kinematografickou techniku, nabízel svérázné řešení tohoto problému článek otištěný v časopisu „Fotografická revue“. V roce 1920 se totiž na stránkách „Fotografické revue“ objevil praktický návod na sestavení jednoduché kamery (o rozměrech 270x270x160mm), u níž bylo možné vedle různých součástek nižší pořizovací ceny využít např. maltézského kříže z dětských promítacích přístrojů. Podle odhadu autora návodu Jar. Bendy, který zájemcům nabízel kromě detailních nákresů budoucího aparátu a přesného popisu postupu práce i zajištění některých součástek za nižší cenu, náklady na takto zhotovený přístroj neměly přesáhnout výši 250 korun.¹⁰⁾

V období od počátku století do třicátých let je pro praxi rodinného filmování charakteristické poměrně vyvážené rozložení trhu mezi přístroje pro formát 35mm a přístroje využívající formáty úzké. První skupinu určenou pro zámožnější filmaře tvořily specializované amatérské kamery, které byly oproti těm profesionálním menší a měly jednodušší konstrukci. Jejich velikosti odpovídala i náplň kazety s filmovým materiálem, který měl délku asi 30m. Filmová surovina a další vybavení byly sice dražší, ale existovala zde možnost zaplatit si vyvolání natočeného filmu v laboratořích profesionálních firem. Formát 35mm navíc nabízel kvalitnější obrazový materiál pro tehdy hojně propagované zhotovování fotografií zvětšováním jednotlivých filmových okének. Poněkud problematickou výhodou byla možnost domácích projekcí distribučních filmů, a to kvůli ceně a obtížnosti získání těchto kopií.

9) Karel Smrž, *Film v rukou amatéra*. Nakl. Šolc a Šimáček, Praha 1928, s. 66.

10) Srov. Jar. Benda, *Přijímací přístroj kinematografický*. „Fotografická revue“ 2, 1920 – 1921, s.73.

Druhá skupina uživatelů úzkých formátů dlouho trpěla živelnou produkcí jednotlivých výrobců. Chaotický trh nakonec usměrnil a do jisté míry sjednotil obchodní úspěch dvou společností – americké Eastman Kodak a francouzské Pathé, které zhruba ve stejné době završily vývoj nových formátů určených pro amatérské filmaře a následně je prosadily v širším světovém měřítku. Eastman Kodak zavedl výrobu 16mm filmového materiálu a souvisejícího technického vybavení v roce 1923. Ve vánočním čase roku předcházejícího se Pathé představila s kinematografickým systémem založeným na filmu o šířce 9,5mm,¹¹⁾ se kterým se jí záhy podařilo výrazně prosadit na českém trhu. V konkurenci s formátem 16mm si držela prioritu až do poloviny třicátých let, kdy se objevil formát 8mm. Obě společnosti nabízely svým zákazníkům přístroje splňující dva základní požadavky – snadnou obsluhu a lehký transport. Nutno dodat, že americká firma Eastman Kodak (podobně jako Bell and Howel) byla znevýhodněna nepříznivým kursem koruny k dolaru, který z pohledu českého kinoamatéra prodražoval její produkty, z nichž se v širším měřítku uplatnil typ kamery Ciné Kodak. Kodak Eastman se tak snažil získat zákazníky nabídkou různých výhod a služeb, např. cena zakoupeného materiálu zahrnovala i jeho laboratorní zpracování. Pathé zase nabízel ve formátu 9,5mm i profesionální hrané tituly (ovšem často ve zkrácené verzi) a dokumenty, tzv. přírodní filmy. Nezřídka se stávalo, že amatéři zařazovali záběry z těchto dokumentů do svých obrazových reportáží z návštěv evropských velkoměst (Paříž, Londýn), přímořských letovisek (Biarritz) apod.

Ve sbírkách Národního filmového archivu v Praze se aktuálně nachází několik kolekcí rodinných filmů, z nichž ty nejstarší pocházejí z roku 1925. Na základě znalostí tohoto materiálu a neměnnosti základních formálních stereotypů, které můžeme u rodinných filmů pozorovat až do současnosti, lze rodinným kronikám prvních dvou desetiletí dvacátého století přisoudit podobné vlastnosti, jaké popisuje v jednom ze svých textů francouzský teoretik Roger Odin.¹²⁾ Při rozboru struktury rodinného filmového materiálu Odin upozorňuje na jeho neohraničenost, s níž koresponduje roztříštěnost až naprostá absence linie vyprávění. Všimá si neplynulého filmařského vyjadřování v kombinování různých velikostí záběrů, pohybů kamery atd. a časté absence přesného označení času a místa zachycených událostí.¹³⁾ Kompozice záběrů podobné těm na fotografiích, pohledy snímáných osob do kamery a narušování percepce diváka chybně provedenými záběry (rozostření, třes obrazu) jsou další Odinem uváděné charakteristiky. Jejich existenci u materiálu pocházejícího z výše zmíněného období by potvrzoval i tehdejší aktuální stav profesionální kinematografie coby možného inspiračního zdroje, úroveň techniky (délka materiálu v jedné kazetě, absence pohybu kamery) a návaznost na tradici fotografie. Jednoduchost stylu rodinných filmů pramenila i ze skutečnosti, že tehdy existovaly minimální podmínky pro zdokonalování kinoamatérů, jednak kvůli roztříštěnosti technické

11) Srov. Laurent Creton, *L'économie et les marchés de l'amateur*. In: R. Odin (ed.), „Communications“, č. 68, Paris, 1999, s. 150 (český překlad v tomto čísle „Iluminace“).

12) Srov. Roger Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*. In: R. Odin (ed.), *Le film de famille*. Meridiens Klincksieck, Paris 1995, s. 27 – 41.

13) Toto tvrzení není tak jednoznačné. U materiálů z období do počátku 2. světové války bývá, alespoň podle mých dosavadních zkušeností, poměrně časté zařazení orientačních mezititulků s těmito údaji, a to především o místě natáčení.

základny negativně ovlivňující výměnu filmařských zkušeností a vzájemnou pomoc, jednak nedostatkem příležitostí ke vzdělávání filmových laiků prostřednictvím amatérských filmových klubů či speciálních tiskovin a časopisů (v těch, které tehdy vycházely, byla kinematografie pojmána ještě jako průmyslové odvětví či profesní obor). Na rozdíl od amatérské kinematografie tyto popularizační a vzdělávací aktivity už běžně fungovaly v okruhu amatérských zájemců o fotografii, jejichž první klub – Český klub fotografů amatérů – vznikl v Praze už v roce 1889. Nelze pominout, že první informace z kinematografického prostředí a o technických záležitostech natáčení filmů nabízely právě časopisy původně specializované na amatérskou fotografii, např. „Fotografická revue“ aj. Ostatně většina amatérů se k filmu dostávala přes svoji předchozí zkušenost s fotografií.

První kluby amatérských filmařů

Majitel kinokomory měl jen svoji rodinu a několik přátel, s nimi žil a s nimi chodil na výlety a natáčel je a zážitky s nimi prožité tak, jak šly za sebou, jak je dal život. Bylo to prosté, ale bylo to nestrojené. Byl to první, sám ze stavu věcí vypluvší program amatérského filmu: filmovat to co se mi líbí, co má ku moji osobě zvláštní vztah, na co se budu vždy rád dívat, protože to ve mně probudí krásné vzpomínky na věci, které se tehdy udály, ale které mohou zajímat pouze mne a nejužší kruh mé rodiny a mých přátel. A to je právě to. Mnohem chladněji byl přijat, třeba dobrý rodinný film, širokým kruhem diváků při veřejném předvádění, než v úzkém kruhu rodiny. A amatér zatoužil po slávě!

(Ing. Josef C. Čadek, *Profesionální film – amatérovo nebezpečí*. „Československý kinoamatér“ 2, 1936)

Uplatnění dvou dominantních úzkých formátů (9,5mm a 16mm) na českém trhu, provázené nižší pořizovací cenou potřebného vybavení, a stále se rozšiřující obchodní a servisní základna přinesly potřebný impuls ke zvyšování počtu zájemců o amatérské filmování. S jejich narůstajícím počtem se zdálo, že amatérská kinematografie konečně splní naděje svých propagátorů, které do ní vkládali na základě předchozích zkušeností s fotografií:

Všichni dnes dobře víme, co vykonala amatérská fotografie na poli fotografie profesionální. Za existenci dnešní fotografie umělecké máme děkovati hlavně amatérům, kteří se dovedli první osvoboditi z pout banálního pojetí, zrcadelného lesku a nevkusné, loutkově neživotné retuše...¹⁴⁾

Vedle převažující části filmařů laiků, jež se spokojila s funkcí kamery coby zdroje známů rodinných událostí, se zde rozrůstala skupina kinoamatérů, kterým tyto privátní aktivity nepřinášely dostatečnou satisfakci a kteří se filmování chtěli věnovat soustavněji a s větší kreativitou.

Na podzim roku 1932 situace vyústila v založení prvních dvou klubů na území Československa – Moravskoslezského klubu kinoamatérů v Brně (21. září 1932) a pražského Pathé klubu (13. října 1932),¹⁵⁾ které sice vznikly nezávisle na sobě, ale záhy navázaly

14) K. S m r ž, c. d., s. 8 – 9.

15) Srov. M. Č i h á k, c. d., s. 465.

první vzájemné kontakty. Zrod Pathé klubu je dalším důkazem důležitosti filmových formátů pro rozvoj kinoamatérského hnutí, neboť tento klub sdružoval výlučně filmaře používající materiál šířky 9,5mm. Klíčovou úlohu při jeho vzniku sehrála firma Cinéma nabízející v Československu francouzské výrobky značky Pathé.¹⁶⁾ Vedení Cinéma se touto aktivitou podařilo skloubit vlastní obchodní zájmy se zájmy společensko-osvětovými. Firemní prostory posloužily jako místo prvních setkání tzv. devítkářů, kde se zhruba od listopadu 1931 začalo připravovat založení kinoamatérského klubu o to významnějšího, že ho od samého počátku existence provázelo vydávání specializovaného kinoamatérského časopisu „Pathé revue“. V něm se kromě článků věnovaných technickým a organizačním problémům nacházela pravidelná rubrika „Odpovědi“ s praktickými radami ke konkrétním otázkám kinoamatérů z ostatních měst, kde podobné kluby neexistovaly.

K hlavním činnostem Pathé klubu patřila poradenská činnost, organizování víkendových kurzů pro začátečníky, projekce filmů s přednáškami konané i mimo Prahu v menších českých městech, klubové soutěže a spolupráce s prodejci kinematografické techniky. Stranou pozornosti jeho vedení nezůstávaly ani kluby fotografů amatérů, například Klub přátel amatérské fotografie, s nimiž společně pořádalo výměnné prezentační a přednáškové večery.¹⁷⁾ Všechny zmiňované aktivity měly za cíl rozšířit členskou základnu a pozvednout úroveň děl realizovaných členy klubu, z nichž ta nejlepší reprezentovala jeho činnost na veřejnosti a v rámci amatérského filmového hnutí. Postupné zdokonalování se projevovalo ve snaze zvládnout a využívat technicky stále složitější výrazové prostředky, což ve své podstatě směřovalo proti původním záměrům výrobců amatérských přístrojů, jak je potvrzují slova Marion Norris Gleasonové, která v roce 1919 jako jedna z prvních zkoušela kameru firmy Eastman Kodak: „Chtěli někoho, kdo o filmech nevěděl vůbec nic, aby si mohli být jistí, že kameru bude schopen obsluhovat kdokoli.“¹⁸⁾

V konkurenci těchto vyzrálejších a realizačně náročnějších filmů, při jejichž vzniku členové klubu často vytvářeli interní tvůrčí skupiny (většinou dvou až tříčlenné), nebylo pro rodinné filmy v programu klubových večerů mnoho místa a logicky se netěšily ani srovnatelnému diváckému zájmu. Přitom méně zkušené členové, ale nejen oni, čerpali náměty především ze svého nejbližšího okolí, tzn. vlastní rodiny. Aby se mohli úspěšně účastnit soutěží i s tímto materiálem, který obsahoval události typické pro rodinné kroniky (sváteční posezení, rodinné výlety, prázdniny na venkově atd.), snažili se co nejvíc potlačit typické znaky běžného rodinného filmu, ať už přípravou scénáře, režii nebo konečnou úpravou při střihu. Jako nezbytné se jevilo vtisknout natočeným záběrům určitou dramatickou linii, dodat jim zdání příběhu. Vedle rodinných kronik „klasické produkce a distribuce“, pocházejících z privátního prostředí „nekontaminovaného“ kinematografickou osvětou, tak v prostoru ovlivňovaném činností amatérských filmových klubů vznikala díla, v nichž autentičnost záběrů rodinného charakteru byla vystavena působení

16) Lpění na výlučnosti klubu, co se týká formátu 9,5mm, se v dalších letech v souvislosti s objevením formátu 8mm a se zlevněním pořizovacích nákladů u formátu 16mm ukázalo jako neprozíravé, neboť vedlo k odchodu části členstva a založení Českého klubu kinoamatérů v roce 1935. Pathé klub byl později přejmenován na První klub kinoamatérů.

17) Srov. *Klubovní spolupráce*. Pathé-revue 3, 1934, s. 13.

18) Dwight Swanson, *Inventing amateur film: Marion Norris Gleason, Eastman Kodak and the Rochester scene, 1921 – 1932*. „Film History“ 15, 2003, č. 2, s. 127.

dramaturgické fikce. Záměr předvést tento materiál mimo okruh rodinného publika a motivace proniknout hlouběji do zákonitostí kinematografické tvorby dávaly vzniknout snímkům, v nichž se spojoval prvořadý cíl rodinných filmů zachytit v obraze své příbuzné v jejich přirozených reakcích s autorskou ambicí dosáhnout uceleného tvaru filmového díla.¹⁹⁾

Filmy Bedřicha Valenty

Názorný příklad pohybu na hranici mezi rodinným a amatérským filmem najdeme v tvorbě brněnského filmaře Bedřicha Valenty,²⁰⁾ ve dvou jeho dílech natočených v letech 1934 a 1935, která si jsou podobná tématem i zpracováním. V obou případech jde o reportáže z prázdninového pobytu u příbuzných, jejichž hlavní postavou je autorova přibližně šestiletá dcera. První Valentův film získal na soutěži Pathé klubu třetí cenu, když byl předstižen organizačně náročnějšími a způsobem provedení vynalézavějšími tituly – v amatérských kruzích dodnes respektovanou HADROVOU ANČKOU (1934) autorské trojice Burda – Lengsfeld – Tichý, kombinující hrané pasáže s animací panenky, a hraným filmem s dětskými protagonisty RIVALOVÉ (1934) v režii R. M. Procházky. Pro klubové soutěže bývalo pravidlem, že porota při hodnocení formálních prvků kladla důraz také na technické zvládnutí fotografie, což znamená, že kromě autorovy práce s kamerou – využití světla, kompozice záběrů – zohledňovala i proces laboratorního zpracování natočeného materiálu, které si amatéři často prováděli sami. Jak dokazuje komentář otištěný v „Pathé revue“, právě tím, mj. Valentův film zaujal přítomné diváky:

Krásnou inversi (rozuměj kvalitu laboratorního zpracování – pozn. J. H.) a obrazovou kompozici přinesl rodinný film pana Valenty ze Židenic: JIŘINKA. Film se může kritisovati pouze po stránce režijní – chybí mu děj. Škoda, velká škoda, že autorovi nezbyl již čas na úpravu sestřihu – věříme však rádi, že při vlohách autorových dočkáme se vbrzku příjemného překvapení.²¹⁾

Autor článku píše o Valentově filmu jako o rodinném a má k tomu vzhledem k některým pasážím oprávněné důvody, zároveň však v něm najdeme i prvky, které jsou pro tuto kategorii nezvyklé. Už přítomnost autorovy „firemní“ značky v úvodu je typická pro amatérské filmaře, u rodinných filmů se s ní setkáváme jen výjimečně. Tato loga, často

19) Opačný pól k dílům na hranici rodinného a amatérského prostředí představovaly filmy od autorů s originální uměleckou a filmovou vizí. Filmy dvojice Šmejkal – Zahradníček (RUCE V ÚTERÝ, 1935; PŘÍBĚH VOJÁKA, 1935) či trojice Kresl – Vlk – Zelený (NAPŘÍČ PRAHOU, 1935), členů filmové sekce tzv. film-foto skupiny fungující v rámci Levé fronty, vznikaly v amatérských podmínkách, ale stranou centra klubového dění. Jejich promítání se u části členstva setkala se značnými výhradami nejen k novátorské formě (Šmejkal – Zahradníček), ale také k politickému smýšlení (NAPŘÍČ PRAHOU).

20) Bedřich Valenta (1889 – 1973) – majitel cukrářství v Brně-Židenicích, významná osobnost Moravskoslezského klubu kinoamatérů v Brně. V roce 1925 se začal věnovat rodinnému filmu, později amatérskému. Mezi jeho oceněná soutěžní díla patří např. komedie o náruživém čtenáři rodokapsů VŠEHO MOC ŠKODÍ (9,5mm) či psychologické drama se sociálním podtextem NA SČESTÍ (formát 16mm).

21) *Amatérský film dobývá Prahy*. „Pathé-revue“ 3, 1934, s. 174.



Filmování inscenovaného rozhovoru je narušeno bezprostřední reakcí malé protagonistky.

Foto archiv

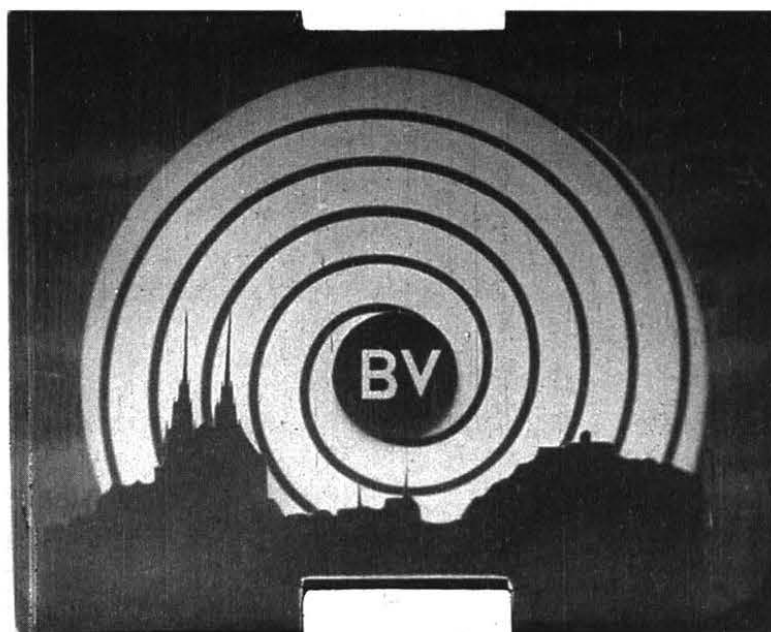
tvořená iniciály autora (jako v případě Bedřicha Valenty) nebo zkratkou z počátečních písmen příjmení členů tvůrčí skupiny (např. TIBUPO – Tichý, Burda, Pop), většinou splňovala pouze základní funkci autorského podpisu. Jen v ojedinělém případě měla i funkci zábavnou, viz autorský titulěk, který vytvořil Čeněk Zahradníček²²⁾ ke svému filmu z dovolené a který výrobní značku společnosti PDC – lví hlavu pohybující se v kruhu ohraničeném řetězem – parodoval věncem z jitrnic a buřtů a v něm otáčející se hlavou psa.²³⁾

Titulek následující po filmařské značce – „Naše Jiřinka o letních prázdninách u strýčka roku 1934.“ – odpovídá svou délkou i obsahem spíše informačnímu mezititulku v rodinné kronice než názvu amatérského filmu. Stejnou rozkolísanost pak pozorujeme i u následujících scén, z nichž některé výraznější herecká akce posouvá do oblasti hraného filmu (Jiřinka přibíhá s dopisem od strýce za maminkou; scéna loučení s panenkami), jiné (zvláště ty natočené na návštěvě u příbuzných) dávají pocítit atmosféru nahodilého okamžiku, jež však po spuštění kamery zanedlouho přechází v bezradnost a strnulost rodinných fotografií (Jiřinka s tetou a strýcem postávají u zahradního bazénu). K charakteru rodinných snímků upomínají ojedinělé pohledy snímaných osob do objektivu vyvolané jejich znejistěním přítomností samotné kamery nebo akcí odehrávající se před ní – viz scéna, kde dívka rozesmátá strýcovým žertováním se nakonec podívá ke kameře jako by se „s ní“ chtěla podělit o zábavnost situace.

Časovou a prostorovou návaznost vyprávěcí linie posilují společně s mezititulky (např. „Na cestě k cíli“) krátké stříhové pasáže, cesta vlakem na prázdniny (v rodinných filmech bychom se rázem ocitli na místě prázdninového pobytu) složená z detailů pracujících lokomotiv, plujících krajiny a částí vlakové soupravy snímaných oknem z jedoucího vozu,

22) Čeněk Zahradníček (1900–1989) – zakladatel pražského Pathé klubu a dlouholetý člen ČKK, jenž tvůrčího vrcholu dosáhl ve 30. letech ve spolupráci s Vladimírem Šmejkalem (ATOM VĚČNOSTI; RUCE V ÚTERÝ; PŘÍBĚH VOJÁKA). Jejich filmy (v současnosti řazené k české meziválečné filmové avantgardě) byly programově v opozici proti převládající umělecky nenáročné produkci české profesionální kinematografie a v amatérských podmínkách představovaly vrchol filmařského snažení.

23) Srov. P. R o c h ý b a, III. veřejné předvádění amatérských filmů. „Pathé revue“ 3, 1934, s. 6. – ???



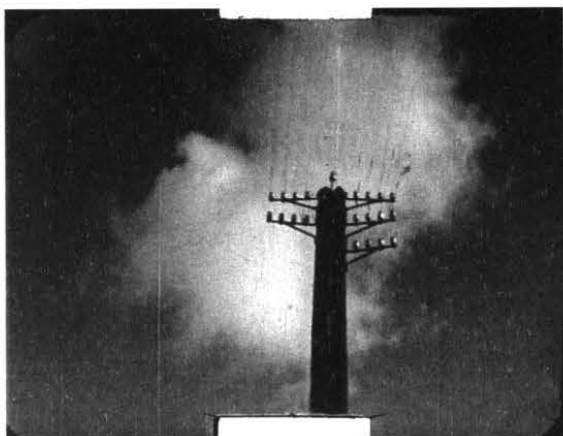
*Brněnská panorama jako součást „firemního“ loga
kinoamatéra Bedřicha Valenty.*

Foto archiv

jež působí filmařsky nejinvencněji, nebo sled obrazů ztemnělé oblohy a obrysů stromů na horizontu fungující jako časový předěl (konec dne). Všechny tyto sekvence působí coby poetické přerovy Jiřinčina prázdninového příběhu.

Nahodilost ve výstavbě filmu reprezentuje pasáž představení rodinného loutkového divadla, kdy se díky rámování obrazu (jeviště s loutkami vyplňuje celý záběr) a v rámci celého díla nezvyklé délce ocitneme jakoby v jiném samostatném pohádkovém příběhu z Tajemného lesa. Stejně nahodile působí i náhlý závěr filmu „vrcholící“ záběrem dívky na procházce v polích.

Valentův druhý film Z POSLEDNÍCH DNŮ PRÁZDNIN (1935), oceněný II. pořadím v kategorii C (filmové reportáže) na II. celostátní soutěži, vznikl o rok později se stejným autorským záměrem zachytit dceru v čase letních prázdnin, tentokrát na strýcově statku. Je na něm patrná důslednější snaha eliminovat stopy rodinného filmu. Nové provedení starého námětu Valenta inovoval na několika místech, včetně loga, kde iniciály autora doplňuje silueta brněnské panoramy s Kostelem sv. Petra a Pavla a hradem Špilberkem. Snad jako reakci na zařazení předchozího filmu do rodinné kategorie lze chápat následující titulky – „uvádí amatérský film“, jenž tentokrát diváky nenechává na pochybách, o jaký druh díla se v případě Z POSLEDNÍCH DNŮ PRÁZDNIN jedná. Na rozdíl od předchozího tentokrát nezůstáváme s dívkou v úzkém rodinném kruhu, v interiéru domu a na zahradě, pouze ve společnosti strýce a tety. Prázdninová reportáž je pojata otevřeněji tím, jak se k dívce dostává více podnětů z okolí. Krátká stříhová pasáž cesty vlakem je umístěna na samý začátek filmové reportáže. Jednotlivé záběry (sloup elektrického vedení, vlakové návěští apod.) jsou snímány v jednotné kompozici s důrazem na vertikální linie v obraze. Opět se zde objevují scény poznamenané výrazněji rukou režiséra, především navazování přátelství mezi Jiřinkou a místními dětmi, které jsou ovšem filmařsky mnohem



*Vertikální linie dominují úvodním záběrům filmu *Z posledních dnů prázdnin*.*

Foto archiv

pestřejší střídáním záběrů různých velikostí – celků hrajících si děti s detaily jejich tváří. S výjimkou těchto několika scén film působí jako řetězec nenásilně probíhajících náhodných událostí. Společně s kamerou se stáváme dívčiny společníky při obhlídce strýcova hospodářství, přičemž hlavní postava filmu zde přestává být neustále v centru pozornosti, protože kameraman si více všímá okolí. Zásadou tohoto přístupu se divákům nabízejí zajímavé záběry dělníků při práci u mlátičky obilí a při svačině či krátký „portrét“ starého potulného flašinetáře koncertujícího na dvoře statku i s detailním záběrem soukolí jeho instrumentu. Důležitou dramaturgickou součástí filmu je motiv dívčina deníku, do kterého si zaznamenává, jak vidíme i v záběru kamery, své prázdninové zážitky. Deník slouží k završení dramatického oblouku linie vyprávění (v rodinných filmech nepřítomné), neboť v posledním záběru po návratu domů z něho dcera čte své mamince. (U podobných amatérských filmů se k dramatickému překlenutí děje běžně používalo vzpomínky nebo snu: „Žádná soutěž, pokud se pamatuji, tedy ani tato se nevyřádila, aniž se odehrál na plátně sen. Tentokrát se snilo dvakrát či třikrát. Už to asi jiné nebude...“²⁴⁾) Dívčin deník současně představuje jakousi literární paralelu k „deníku“ filmovému, který má ovšem potenciál oslovit mnohem širší okruh diváků než pouze ten tvořený nejbližšími příbuznými.

Závěr

V první polovině třicátých let byl rodinný film jako samostatná kinematografická kategorie (ovšem nikoli jako filmařská aktivita) částí amatérských filmařů angažovaných v klubovém hnutí zpochybňován, pravděpodobně i kvůli tehdejšímu vlivu vedení Pathé klubu, které tento názor vyznávalo. Se vznikem dalšího významného uskupení, Československého klubu kinoamatérů (ČKK), se v tomto směru začala projevovat větší míra tolerance. Po druhé světové válce byl už rodinný film coby jedna ze čtyř kategorií zastoupen v regulích klubových a národních soutěží vedle filmu hraného, dokumentárního

24) M. Bert, c. d., s. 35.

a absolutního neboli žánrového.²⁵⁾ Ovšem tímto zrovnoprávněním nezmizel problém vzájemného prolínání a překračování hranic s jinými kinematografickými oblastmi, jen se v nové situaci na tento fakt začalo pohlížet z druhé strany, tedy co ještě je a co už není rodinným filmem. Původní trend dramaturgického „zušlechťování“ rodinných záběrů, jehož příkladem jsou i dva prázdninové tituly Bedřicha Valenty, se najednou ukázal být v jistém směru zavádějícím, jak to konstatuje R. M. Procházka v článku shrnujícím průběh soutěže rodinných filmů pořádané v roce 1947 v prostorách pražského ČKK:

Zdá se, že se amatéři rozhodli pořizovat si na památku snímky svých drahých filmověji, hledíce sestavovat souvislé celky. Nezdá se mi jen jedno prozíravé: dělat to formou umělých dramatických námětů. Nikoli bez scénáře, nikoli vždycky po tajmu, aby o tom filmovaná osoba nevěděla, ač nepochybně takové obrazy bývají nejvěrnějším záznamem přirozeného počínání. (...) Óno to opravdu jinak téměř nejde, než své osoby řídit. Avšak omezme to řízení na minimum a nežádejme na filmovaných nic víc, než aby se opakovali pro film ve svých obvyklých, nikoli dramatických projevech (...).²⁶⁾

Filmy Bedřicha Valenty se Procházkovým představám způsobu realizace rodinného filmu přibližují. První z nich má s rodinným filmem ještě vícero dobře patrných styčných bodů, v případě druhého formálně propracovanějšího díla toto spojení nacházíme roztroušené v okamžicích záblesků autentické atmosféry natočených scén. U obou titulů jako by brněnský kinoamatér anticipoval, aniž by jim zcela podlehl, možná rizika zániku specifičnosti rodinného filmu v rukou amatérských filmařů, na které Procházka upozornil o více než deset let později:

Zajisté – bavte se podle libosti, točte co a jak chcete. I když se velmi často zejména hraný film nepovede, je zábava alespoň při natáčení. Experimentujte – díky vám za to. Ale pozor, abyste si jednou nevyčítali, že jste si nepořídili rodinné filmy formou filmových reportáží.²⁷⁾

Mgr. Jiří Horníček (1966)

Působí jako filmový historik v Národním filmovém archivu v Praze, kde má na starosti sbírku rodinného a amatérského filmu.

(Adresa: Národní filmový archiv, Malešická 12, 130 00 Praha;
Jiri.Hornicek@nfa.cz)

25) Soutěžní kategorie „absolutní film“ byla určena pro soutěžní tituly, jejichž autoři kladli důraz především na zvláštní poetickou atmosféru svého díla a nekónvenční práci se specifickými výrazovými možnostmi filmu. V určitých obdobích bylo pro stejnou kategorii filmů používáno označení „žánrový film“, a to paradoxně proto, že tato díla se vymykala jakémukoli žánrovému zařazení.

26) M. Bert, c. d., s. 38.

27) Tamtéž, s. 38.

Citované filmy:

Atom věčnosti (Vladimír Šmejkal – Čeněk Zahradníček, 1934) *Dětská škádlení* (Martin Ježek, 2002), *Hadrová Ančka* (Burda – Lengsfeld – Tichý, 1934?), *Happy end* (Peter Tscherkassky, 1996), *Jiřinka* (Bedřich Valenta, 1934), *Mrtvá a živá* (Rebecca; Alfred Hitchcock, 1939), *Na scestí* (Bedřich Valenta, ?), *Napříč Prahou* (Kresl – Vlk – Zelený, 1933?), *Nuda v Brně* (Vladimír Morávek, 2003), *Příběh vojáka* (Vladimír Šmejkal – Čeněk Zahradníček, 1935), *Rivalové* (R. M. Procházka, 1934?), *Rodinná snídane* (Le Déjeuner de Bébé; Louis Lumière, 1895), *Rodinné kroniky* (Vít Pancíř, 1999), *Ruce v úterý* (Vladimír Šmejkal – Čeněk Zahradníček, 1935), *Všeho moc škodí* (Bedřich Valenta, 1942?), *Z posledních dnů prázdnin* (Bedřich Valenta, 1935).

SUMMARY

FAMILY FILM IN THE HANDS OF AMATEUR FILMMAKERS

Jiří Horníček

The category "family film" is usually dismissed by the lay and specialist public alike as a sort of trivial matter undeserving of more acute attention. Nonetheless, it is possible to find many examples of family film that formally and thematically belong to the canons of other cinematographic fields – both professional and non-professional. A similar ambiguity can be seen in the relationship between family and amateur film, where, in spite of all the obvious differences, there does exist a connection: one embodied in the authors whose interest in amateur film was first awakened by filming family chronicles and by the fact that amateur film clubs became a forum in which to present family films.

The text deals with family film in the territory of today's Czech Republic from the emergence of cinematography up through the first half of the 1940's. It focuses on the circumstances influencing family film with respect to the development of cinematographic equipment (in the first section) and the emergence of amateur film clubs in the 30's (2nd section). In the third section, the focus is on the intersection of family and amateur film at the moment when an amateur filmmaker's ambitions as a director or cameraman push the filmed material beyond the borders of family film. Though it does aim to be a coherent film work, the resulting work of the amateur filmmaker retains the atmosphere of naturalness of family film through the way the family reality resists the film fiction. Two holiday film reports, made in 1934 and 1935, resp., by Bedřich Valenta, of Brno, are used to illustrate this shift from family to amateur film.

Translated by Linda Paukertová