

**VYSOKÁ ŠKOLA KREATIVNÍ
KOMUNIKACE
Katedra vizuální tvorby**

Bakalářská práce

Role rodiny a archivu ve vizuálním umění

2023

Anna Macáková



**VYSOKÁ ŠKOLA KREATIVNÍ
KOMUNIKACE**

Katedra vizuální tvorby

Atelier fotografie a audiovize

**Role rodiny a archivu ve vizuálním
umění**

Praktická část: Role rodiny a archivu ve vizuálním umění

Teoretická část: Role rodiny a archivu ve vizuálním umění

Autor: Anna Macáková

Vedoucí práce: Mgr. Alice Aronová, Ph.D.

2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci zpracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu, ze kterých jsem čerpala. Stvrzuji, že všechny odevzdané výtisky mé bakalářské práce se shodují s elektronickou verzí v informačním systému VŠKK a souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna veřejnosti pro účely studia a výzkumu.

V Praze dne..... Podpis autora:

Poděkování

Chtěla bych poděkovat všem, kteří mi pomohli dát tuto práci dohromady. Především pak vedoucí práce Mgr. Alici Aronové, Ph. D. za její cenné rady, připomínky a za její čas, který mi při konzultacích věnovala. Dále bych ráda poděkovala své rodině a předkům, díky jejich amatérskému filmařskému úsilí a vztahu k umění, jsem se mohla tomuto tématu věnovat.

Abstrakt

Bakalářská práce se zaměřuje na téma archivu a jeho využití v umělecké tvorbě. Práce se zabývá významem archivu a jeho rolí v dnešní společnosti, včetně vztahu mezi uměním a archivem. Zaměřuji se na využití archivů v uměleckých projektech, konkrétně v oblasti fotografie a audiovizuální tvorby.

V teoretické části práce se věnuji sociologickému termínu kolektivní paměť, využití archivních materiálů v rámci umělecké tvorby, dále se věnuji historii amatérských a rodinných filmů a využití takových materiálů v rámci audiovizuálních děl, pro které jsou takovéto materiály zdrojem inspirace.

V praktické části představuji vlastní tvůrčí práci, která využívá rodinné archivní materiály v kombinaci se současnou fotografií. V projektu poukazuji na proměnnost míst a nostalgii, která se s nimi pojí.

Cílem práce je ukázat potenciál, které mají archivy pro uměleckou tvorbu a jak mohou být využity k vytváření nových uměleckých projektů.

Klíčová slova: amatérský film, rodinné archivy, rodina, film, archiv

Abstract

The bachelor's thesis focuses on the topic of archives and their use in artistic creation. The thesis explores the significance of archives and their roles in contemporary society, including the relationship between art and archives. Specifically, the thesis examines the use of archives in artistic projects, particularly in the fields of photography and audiovisual production.

In the theoretical part of the thesis, I delve into the sociological term of collective memory, the use of archival materials in artistic creation, as well as the history of amateur and family films and their use in audiovisual works, for which such materials serve as a source of inspiration.

In the practical part, I present my creative work, which combines family archival materials and contemporary photography. The project emphasizes the variability of places and the nostalgia associated with them.

The aim of the thesis is to demonstrate the potential that archives have for artistic creation and how they can be used to generate new artistic projects.

Keywords: amateur film, family archives, family, film, archive

Obsah

ÚVOD	1
KOLEKTIVNÍ PAMĚŤ	3
TÉMA KOLEKTIVNÍ PAMĚTI A ARCHIVNÍCH MATERIÁLŮ V UMĚNÍ	5
NALEZENÉ FOTOGRAFIE	8
NICK GENTRY	9
NICOLAS DHERVILLERS	10
ZUZANA PUSTAIOVÁ	11
VYUŽITÍ AMATÉRSKÝCH ARCHIVNÍCH ZÁBĚRŮ V AUDIOVIZUÁLNÍ TVORBĚ	12
DEFINICE RODINNÉHO A AMATÉRSKÉHO FILMU	13
VÝVOJ AMATÉRSKÉHO A RODINNÉHO FILMOVÁNÍ U NÁS	16
JAN ŠIKL – REKONSTRUKCE OKUPACE	18
TOMÁŠ BOJAR – GOOD OLD CZECHS	20
ZÁVĚR	23
PRAKTICKÁ ČÁST	24
FOTOGRAFIE	25
PRAMENY A LITERATURA	28

Úvod

Tématu archivu, rodinného zaznamenávání a amatérského natáčení jsem se začala věnovat především z důvodu ztráty rodinného příslušníka a z nostalgie. Děda mi odkázal promítačku na 8mm film a s ním i mnoho kotoučů natočeného materiálu. Když jsem si pak tehdy měla vybrat téma k bakalářské práci, uvědomila jsem si, že by to mohlo být zajímavé téma na zpracování. Postupem času jsme s rodinou materiály digitalizovali a nacházeli jsme další i z druhé strany rodiny. Prohlížení desítek minut filmů mě tak přeneslo o několik dekad zpátky v čase a já se tak mohla podívat na místa, kam dnes sice jezdím běžně, ale v mnohých případech bych je z materiálu pomalu ani nepoznala. Také mi to dalo možnost setkat se s mými předky, které jsem neměla možnost zažít. Téma rodinného a amatérského zaznamenávání se v posledních letech dostává i do popředí zájmu historiků a dalších teoretiků. Intimita, která je ve snímcích značně patrná, je pro tyto profese velmi cenná. Můžeme tak nahlédnout do soukromých životů, které nám mohou pomoci pochopit minulou i současnou dobu a politický a společenský vývoj v dané zemi včetně pohledu jedinců na historii zachyceného období.

V momentě, kdy jsem začala hledat materiály pro tuto práci, jsem narážela na spoustu autorů, témat, přístupů, jak archiv jako takový uchopit. Proto jsem se tedy rozhodla práci rozdělit na několik částí. Jako první jsem hledala jakýsi psychologický či sociologický podtext, který mi pomůže pochopit, proč vůbec tíhneme k fotografování a natáčení rodiny. Narazila jsem tedy na termín kolektivní paměť, který v polovině 20. století popisuje francouzský sociolog Maurice Halbwachs. Jeho nástupce Pierre Bourdieu pak mapuje funkci rodinného zaznamenávání, skrze které si uvědomujeme příslušnost k dané skupině. Dále se zabývám tématu kolektivní paměti a archivu v rámci malby a fotografie. Zmiňuji zde autory jako je Andy Warhol, Christian Boltanski, Rudolf Prekop, Gerhard Richter a dále popisují tři konkrétní projekty – tvorbu britského malíře Nicka Gentryho, sérii *My Sentimental Archives* francouzského fotografa Nicolase Dhervillers a projekt *Family Album* slovenské fotografky Zuzany Pustaiové.

V druhé části práce dokumentuji audiovizuální díla. Definuji rozdílnost mezi rodinným a amatérským filmováním a popisují počátky tohoto filmování u nás. Zmiňuji projekty, které se zabývají archivací a povýšením těchto filmů na audiovizuální dílo. Uvádím například maďarského režiséra Pétera Forgácse, který vytvořil cyklus *Soukromé Maďarsko* nebo

českého režiséra Jana Šikla a jeho projekt *Soukromé století*. Dále popisují dva konkrétní filmy z nedávných let, které využívají amatérských záběrů. Prvním z nich je *Rekonstrukce okupace* z roku 2021 již zmíněného režiséra Šikla. Film dokumentuje nálezy profesionálních záběrů z okupace Československa v roce 1968. Režisér dále dohledává aktéry z onoho materiálu, kteří přispívají vlastními záběry natočenými na 8mm film. Druhým filmem je snímek režiséra Tomáše Bojara *Good Old Czechs* z roku 2022, který pojednává o českých letcích, Fajtlovi a Jánském v RAF za druhé světové války. Tento snímek je sestaven pouze z dobových materiálů a doplňuje jej namluvený komentář z knih a deníků letců. Oba filmy editoval střiháč Šimon Špidla. Rozhodla jsem se ho tedy kontaktovat a on mi ochotně zodpověděl pár otázek, které můj popis filmů doplňují.

V praktické části kombinuji naše rodinné filmy a mou současnou fotografii. Pomocí aplikace Artivive, která využívá principu rozšířené reality, tak přesouvám diváka do dob minulého století.

Kolektivní paměť

Na reflektování paměti se zaměřovali již antičtí filozofové jako byl Platón, který popisuje tzv. *paradox paměti*, či Aristotelés, ten určuje rozdíl mezi pamětí a imaginací tím, že paměť obsahuje časovou stopu. Otázkou paměti se ze začátku zabývaly vědy jako je filozofie, psychologie a historie. Sociologie v této otázce nějakou dobu zaostávala, až do momentu, kdy se tomuto tématu začal věnovat teoretik Maurice Halbwachs¹ a paměť se tak stává nedílnou součástí sociologie.² Halbwachs byl žákem Émila Durkheima³, a tak v jeho práci můžeme sledovat tzv. *durkheimovský přístup k myšlení*⁴. Halbwachs pracoval s tématem paměti v několika knihách. První z nich byla *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925) a pojem „kolektivní paměť“ pak poprvé užil v článku s názvem *La mémoire collective chez les musiciens* (1939). Kolektivní paměti věnoval i svoji poslední nedokončenou knihu *La mémoire collective* (1950). Halbwachsova teorie kolektivní paměti je v přímém souladu s Durkheimovým pojmem kolektivního vědomí. Halbwachs dává důraz na sociální podmíněnost paměti, která se konstituuje, funguje a reprodukuje v daných sociálních rámcích. Tyto rámce jsou pak utvářeny společnostmi, ve které žijeme, a určují relevanci toho, na co vzpomínáme. V rámcích pak dokážeme vzpomínat, rozpoznávat a lokalizovat vzpomínky. Bez rámců nedokážeme vzpomínku nalézt a ani ji pochopit. Také upozorňuje, že sociální rámce se mění a kolektivní paměť se tak neustále aktualizuje. Zdůrazňuje, že funkce kolektivní paměti je v rodinném okruhu velmi patrná. Rodiny si z generace na generaci předávají pravidla a zvyky, které nejsou nutně závislé na jednotlivých členech a formují se již před narozením současných potomků. Každou vzpomínku v paměti zastupuje obraz vzpomínek, které jsou spjaty s konkrétním časem a prostorem. Skupina, která sdílí paměť, si tak klade za úkol, aby vytvořila místo, které bude sloužit pro udržení vzpomínek. Tato místa se pak stávají její identitou.⁵

„Jestliže byla ona prvotní vzpomínka potlačena, nemůžeme si vzpomenout, je to způsobeno naší dlouhodobou nepřítomností ve skupině, v jejíž paměti se uchovávala. Nepostačí nám ani svědectví ostatních. Je nutné, aby se paměti nepřestaly vzájemně shodovat a vykazovat

¹ 1877-1945

² Maslowski, Nicolas a kol. 2014, s. 7-8.

³ 1858-1917

⁴ Pro Durkheimovu teorii se staly základem tzv. sociální fakta (představa času, jazyk, kterým mluvíme, peníze, oblečení a další). Jsou to jednání, myšlení a citění, které existovaly před narozením jedince a budou existovat i po něm. Sociální fakta jsou vnějšími jednáními, která vytváří na jedince tlak a která jsou společná celé společnosti. Jeho existence není závislá na jednání jedinců. (Klosová 2008.)

⁵ Maslowski, Nicolas a kol. 2014, s. 15-21.

dostatek bodů průniku. Jen tak lze vzpomínku kontinuálně rekonstruovat pomocí společného základu.“⁶

Rodinné vzpomínky podle Halbwachse nejsou pouhou řadou individuálních obrazů minulosti, ale slouží také jako ukázka modelového chování. Na vzpomínky z rodinné události pohlížíme ze dvou rovin. První je rovina individuální, naše osobní zkušenost, rovina druhá je kolektivní, pohled z perspektivy skupiny, tedy důvod, proč je pro nás daná událost důležitá. Halbwachs pak mluví o kolektivní paměti jako o výplni prázdného prostoru, který nastává v běžných dnech. Rodinné fotografie tak v tomto smyslu nabízejí narativ pro předávání rodinných příběhů. Na Halbwachse navazuje francouzský sociolog Pierre Bourdieu⁷, který se také zabýval rolí fotografie v rámci rodinné kolektivní paměti. Mluví o ní jako o prostředku zaznamenávání, jako sociálně podmíněné entity. Výchozí bod pro něj bylo jisté přesvědčení, že rodinné fotografy nemají umělecké ambice a jde jim o pouhou dokumentaci události. Často také doprovázeni prosbami ze svého okolí, tak sbírají do fotoalb snímky, jejichž tvorba je pro skupinu stejně důležitá, jako událost samotná. Události jako je narození dětí, svatby, dovolené, Vánoce, nazývá tzv. upevňovacími mechanismy. Skrze ně si tak uvědomujeme příslušnost k dané skupině. Jejich dokumentace pak slouží jako posílení sociálních vazeb i s členy, které nevidáme tak často. Z tohoto důvodu tak bývá jednou z fotografií také skupinová fotografie, na které je vidět, kdo všechno ke skupině patří. Bourdieu tvrdí, že seznámení s konkrétní kolektivní pamětí rodiny je pak zásadním aspektem pochopení pro diváka z „vnějšku“. Bez tohoto pochopení divák vnímá prezentaci jako nezajímavou a kontext mu uniká.⁸

*„Fotografie jako nástroj paměti sloužící k reprodukování rodinného života pomocí dokumentačního klíčování poté stvrzuje ono konstatování „toto bylo“ v určitých souvislostech. Ustavuje sebe-interpretaci rodinné paměti jako faktu a činí z ní rodinnou historii. Vystoupíme-li však z rodinného kruhu, je zřejmé, že amatérské rodinné fotografie už pro nás nemohou fungovat jako opravdové svědectví minulého. Je možné však na ně pohlížet jako na upomínky, u nichž není ani tak důležité, co a jak zobrazují, ale co v nás probouzejí.“*⁹

⁶ Halbwachs, Namer, Jaisson 2009, s. 61.

⁷ 1930-2002

⁸ Tichá 2010, s. 94-96.

⁹ Tichá 2010, s. 98.

V sociologii se také objevuje termín biografický obrat – výzkum, který si klade, krom jiného, za úkol zkoumat pochopení světa z pohledu jedinců, reprezentaci jejich životních zkušeností a jejich sdílení s ostatními. Perspektivu jedinců se pak snaží pochopit v rámci kontextu, který je relevantní pro ně samotné. Autobiografie zahrnuje všechny typy osobních dokumentů, záznamů našeho života – dopisy, deníky, zápisky, rodinné kroniky, fotoalba a v současnosti také např. sociální sítě. Také ji lze považovat jako způsob, kterým sami sebe utváříme. Příběhy, které o sobě sdílíme, nejsou ale jen o nás, ale také o druhých, projektujeme jejich vlastní názory, zkušenosti.¹⁰

Téma kolektivní paměti a archivních materiálů v umění

Obrat k archivu je fenomén, který zahrnuje jak uměleckou produkci, tak kurátorskou aktivitu. V 90. letech se značně zvýšil podíl historických a archivních fotografií a artefaktů v umění a fotografických činnostech.¹¹ V roce 2008 v newyorském International Center of Photography uvádí kurátor Okwui Enwezor¹² výstavu s názvem *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (2008). Výstava obsahuje díla současných umělců, kteří využívají archivní materiály pro přehodnocení významu identity, historie, paměti a ztráty. Umělci využívají média filmu a fotografie, jakožto všedního prostředku, který používáme k zaznamenávání.¹³ Enwezor výstavu doplnil o teoretické texty, kde popisuje vztah fotografie a archivu, kdy fotografie dokládá skutečný, či domnělý fakt. Základem fotografie i filmu je mechanický zápis, který je nesporným důkazem existence vyobrazených předmětů. Fotoaparát je v samém základu archivační nástroj, a tak se každá fotografie i film stává a priori objektem archivu, a to také díky nekonečné reprodukovatelnosti, distribuci a projekci z negativů či z digitálních záznamů. Postupem času se tak fotografické zaznamenávání stalo častějším a bylo využíváno pro mnoho institucionálních, průmyslových a kulturních účelů – vládní propaganda, reklama, móda, zábava, osobní dokumentace vzpomínek, umění. Podle Enzwoora souvisí touha po vytváření fotografií a dokumentování událostí s touhou po vytváření archivu. Dokazuje to na masivním rozšíření fotografie díky firmě Kodak, která dokázala pokrýt kapacity komerčního zpracování fotografií na konci 19. století. Kromě nekonečné výroby věrných reprodukcí také dokázali

¹⁰ Maslowski, Nicolas a kol. 2014, s. 239-240.

¹¹ Callahan 2022, s. 21.

¹² 1963-2019. Kurátor, umělecký kritik, spisovatel nigerijského původu.

¹³ International Center of Photography 2008.

do světa fotografie uvést mnoho nových uživatelů. Profesor a teoretik umění William J. T. Mitchell pak mluví o tzv. nadhodnotě obrazu. O této nadhodnotě hovoříme především při vytváření momentek, rodinné fotografie, které nám pomáhají při vzpomínání. Momentky, které dokumentují náš každodenní všední i nevšední život – narozeniny, svatby, prázdniny apod. – jsou zřejmě nejlépe uchopitelné v rámci oné touhy po archivu, zároveň ale také slouží jako důležitý prvek při etnografickém výzkumu. Fotografie se tak stávají analogií identity, paměti a historie.¹⁴

Mnozí autoři došli k závěru, kdy o fotografickém archivu mluví jako o historickém artefaktu, který stojí mezi důkazem a dokumentací mezi veřejnou pamětí a soukromou vzpomínkou. Autorem takových děl byl i například popartový umělec Andy Warhol¹⁵. Kromě celebrit se zajímal také o americké národní tragédie, traumata a využíval pro to fotografické archivy generované masmédií. Příkladem takovéto práce je například malba *Race Riot*, z roku 1968. Warhol zkoumá vztah mezi surovou dokumentární linkou, svědectvím a kolektivní pamětí.¹⁶ Dalším takovým autorem byl fotograf Christian Boltanski¹⁷. Ve své instalaci *The Reserve of Dead Swiss* z roku 1990 pracuje se čtyřiceti dvěma portréty mužů, žen a dětí. Každý je zarámovaný, položený na polici a osvětlený lampičkou přímo do tváří osob. Portréty ofotografoval z nekrologů publikovaných ve švýcarském lokálním deníku *Le Nouvelliste du Valais*.¹⁸ Ze snímků, které vznikaly pro soukromé účely, tak vytváří působivé aranžmá, které pojednává o veřejné paměti. Boltanski mísí fikci a realitu, nemůžeme tedy určit, jestli dané portréty zařadit mezi historickou dokumentaci jedinců, či mezi obrazy, které pouze jedince zastupují. Fascinace archivem a neustálé vracení se k němu, jako ke zdroji inspirace, naznačuje nejen silný zájem v objevování forem archivu ve fotografii a filmu, ale také vztah umění k historii samotné.¹⁹

Umění využívající archiv vzkvétá v podobné době, kdy se objevují digitální technologie. Digitalizace již existujících archivů vedla k několika důsledkům. Pozitiva byla v jednodušší cestě k jednotlivým archivům a také nebylo potřeba mít materiály fyzicky v ruce, dalo se tak předejít jejich ničení. Negativním aspektem je rychlý vývoj technologií, a tak materiály

¹⁴ Enwezor 2008, str. 11-13.

¹⁵ 1928-1987. Americký popartový umělec, známý pro své síťotisky jako jsou např. Campbellovy polívky.

¹⁶ Tamtéž, str. 26.

¹⁷ 1944-2021. Francouzský výtvarný umělec, pracující s médiem fotografie, filmu, sochy a instalace. Zařazován mezi konceptuální umělce.

¹⁸ Scutt 2014.

¹⁹ Enwezor 2008, str. 32.

uložené na disketách, či CD již nejsou široce využívány. S digitalizací archivu přichází digitalizace fotografie. Zvýšený zájem o analogové formáty přisuzuje teoretička Sara Callahan právě oné digitalizaci. Nástup digitálních médií v devadesátých letech vyzdvihl potřebu úpravy teoretického rámce fotografie. Digitální fotografie je najednou ještě lépe reprodukovatelnější, než analogová a není již materiální rozdíl mezi originálem a kopií.²⁰ Pro mnoho umělců je důležitý právě onen materiální aspekt. Archivní materiál není pouze zástupcem historických faktů, ale také má materiální propojení s naší minulostí. Jistý vnitřní pocit z držení materiálů starých několik let není přítomen u digitálních materiálů.²¹



1) *Andy Warhol - Race riot, 1964*



2) *Christian Boltanski – Reserve of the Dead Swiss, 1990*

²⁰ Callahan 2022, s. 115-117.

²¹ Tamtéž s. 119.

Nalezené fotografie

Využívání nalezených fotografií je velmi častý fenomén v oblasti archivního umění. Jedním z autorů takového umění je Gerhard Richter²². Richterův projekt s názvem *Atlas* (od roku 1960) je souborem více než 800 panelů, na kterých jsou sesbírané fotografie, obrázky a výstřižky z novin. První panely mají charakter tzv. scrapbooku (výstřižkové knížky/deníku), ke konci 60. let a na začátku 70. se v projektu více objevují Richterovi vlastní fotografie. Ústředním motivem *Atlasu* je, i přes všechny malby, kresby, koláže, stále samotná fotografie. Richter je vytrhává z kontextu. Všichni jsme seznámeni s rodinnými fotografiemi v rámci určitého kontinua. Avšak když toto kontinuum oddělíme a rodinné fotografie již nevnímáme v rámci rodinného alba, fotografie se stanou znovu přítomnými.²³ Všechny sesbíraný materiál často také tvoří předlohu pro Richterovu pozdější práci, olejové malby na motivy fotografií. Atlas se tak stal autorovou myšlenkovou mapou a fundusem pro jeho práci.²⁴

Jedním z československých autorů, který využil nalezených fotografií, byl slovenský fotograf Rudo Prekop²⁵. Problematice se začal věnovat začátkem devadesátých let. Negativy středního formátu nacházel u popelnic nebo na skládkách. Fotografie archivoval a dále s nimi pracoval. V listopadu 1994 připravil v Pražském domě fotografie s historičkou umění doktorkou Annou Fárovou výstavu *Nalezené filmy*. Výstava nebyla přijata odbornou veřejností kladně a jeho využití obrazové apropriace odsuzovali. Výstavu Fárová nazývá jakýmsi extempore. Fárová ve své zahajovací řeči uvedla, že jde hlavně o rodinný archiv, který připomíná rodinná a osobní východiska. Fotografie získávají novou interpretaci – změna techniky, měřítko, změna důrazů optických i prezentačních. Časem poznamenané fotografie získávají poetiku, která je výsledkem kombinace profesionálního podání a zachování poškození fotografií.²⁶ V úvodním textu Anna Fárová zmiňuje, že „... v poslední řadě je také třeba připomenout Andy Warhola, jehož dílo a osobnost je pro Rudo Prekopa jedním z velkých příkladů. Warhol v celé tvorbě používal nalezenou nebo anonymní fotografii, přisvojoval si novinářskou aktualitu a její provokaci směřoval

²² 1932 - současnost. Německý malíř, zaměřující se na abstraktní a hyperrealistická díla. Kombinuje médium fotografie a malby.

²³ Burnett 2017.

²⁴ Machová 2009, str. 24.

²⁵ 1959 – současnost. Slovenský fotograf. Vytváří kompozičně vytříbené snímky, navazuje na postmoderní díla.

²⁶ Prekop, Rudolf 2011, str. 12.

americky ke své současnosti. Prekopovy nálezy se obracejí s evropskou nostalgií nazpátek.²⁷



3) Gerhard Richter - Atlas



4) Rudolf Prekop - Nalezené filmy, 1994

Nick Gentry

Současný britský umělec Nick Gentry²⁸ se věnuje malbě na diskety, VHS kazety, negativy a další podobné, již zastaralé formáty. Propojováním digitálních a analogových procesů vytváří nové identity, skrze které dokážeme lépe pochopit minulost.²⁹ Autor vyrůstal v historickém městě St. Albans, kde je mnoho ruin z dob Římanů a tyto stopy minulosti ho inspirovaly v zájmu o to, co bylo. Je fascinován pocitem plynoucího času.³⁰ Zkoumá funkci lidské paměti a kulturních artefaktů, jak těch individuálních, osobních, tak těch kolektivních.³¹

“Jako děti si vytváříme silná pouta s oblíbenými hračkami, videohrami, které se v té době zdají bezvýznamné, ale jak stárneme a měníme se, mohou se stát svým způsobem kolektivní kulturní identitou.”³²

²⁷ Prekop, Rudolf 2017.

²⁸ 1980 – současnost. Britský malíř, který využívá artefaktů a zastaralých médií. Jeho díla jsou ovlivněna konzumem, technologiemi, identitou a kyberkulturou.

²⁹ Nick Gentry 2022.

³⁰ King and McGaw, rok neznámý.

³¹ The Auction Collective 2022.

³² Gentry 2022.

Gentry maluje především lidské tváře, portréty, ty jsou pro něho jasným nositelem identity. Podkladové materiály pro Gentryho práci musí něco znamenat, musí v sobě nosit historii, vzpomínky. Hledá je například na bleších trzích, nebo je získává od široké veřejnosti, která mu je zašle. Jejich vzpomínky tak získávají nový kontext. Z Gentryho umění se stává jakýsi sociální umělecký projekt, kde spojuje tři osoby – přispěvatel, umělec a divák.³³ Rychle se vyvíjející technologie, kdy jedno médium nahrazuje druhé v řádu několika let, je pro Gentryho alarmující a svou prací se snaží ostatní inspirovat, aby se zamysleli, jak kreativně využít technologický odpad, který se díky rychlému vývoji hromadí.³⁴ Umění je pro něj způsobem, jak zjistit o sobě, kdo jsme byli, kdo jsme a kým chceme být.³⁵



5) Nick Gentry - *ID to Merge*, 2019

Nicolas Dhervillers

Nicolas Dhervillers³⁶ je současný francouzský fotograf, který se ve své tvorbě věnuje kromě jiného také tématu kolektivní paměti, konkrétně v souboru *My Sentimental Archives* (2011). Soubor je založen na propojování minulosti a současnosti pomocí koláže. Dhervillers pomocí montáže doplňuje postavy z archivu švýcarského města Sion do své současné fotografie z onoho města. Postavy jsou vyjmuty ze svého původního prostředí, nabarveny a vloženy do současného světa, kde dostávají nový kontext.³⁷

³³ Tamtéž.

³⁴ King and McGaw, rok neznámý.

³⁵ Gentry 2022.

³⁶ 1981 – současnost. Francouzský fotograf inspirovaný kinematografií a divadelností, věnuje se tématu archivu, kolektivní paměti.

³⁷ Rothman 2012.

„Obyvatelé 19. století zažívají znovuzrození, objevují modernitu města, které dříve patřilo jim, a přivlastňují si místa prováděním úkonů každodenního života.“³⁸

Dhervillers využívá divadelní přístup při umísťování postav, filmové svícení (konkrétně techniku americké noci, kdy se pomocí filtrů vytváří noční scéna ve dne), fotografii ve smyslu rámování obrazu a malbu při finálním renderování. Při restaurování jednotlivých postav si autor kladl otázku, zda pomocí střípků minulosti můžeme sestavit přítomnost.³⁹



6) Nicolas Dhervillers – *My Sentimental Archives*, 2011

Zuzana Pustaiová

Zuzana Pustaiová⁴⁰ je slovenská fotografka, jejímž hlavním tématem se stala současná společnost, která formuje vztahy v rodině, našich blízkých a přátel. V jejích fotografiích figuruje humor a ironie, pomocí kterých poukazuje na kulturní stereotypy související s pohlavím, věkem a tradicí.⁴¹ Sérii s názvem *Family Album* (2013 - současnost) založila na vlastním rodinném archivu. Fotografie doplňuje o látky, nálepky, peříčka, různé druhy papíru a další podobné předměty. Dekorativním charakterem vytváří záměrnou kritiku

³⁸ V originálním znění: „The 19th century inhabitants become new ones, discovering the modernity of a town that used to be theirs, appropriating the places by acting out daily life“ (Dhervillers 2011.)

³⁹ Rothman 2012.

⁴⁰ 1990 – současnost. Slovenská fotografka zkoumá role, které se utváří v moderní společnosti a jsou elementární v rámci rodinného, společenského, přátelského fungování.

⁴¹ Pustaiová 2023.

genderových stereotypů typické středoevropské rodiny.⁴² Skrze procházení rodinných alb si Pustaiová mohla pouze tak představovat, jak její předci žili, jak se cítili a jaké byly jejich vztahy s jejich současníky. Tyto představy pak srovnává s vlastním pojmáním světa a reality. Vyobrazované osoby, charakterizované oblečením, postavením, získávají určitou roli ve společnosti. Pustaiová tyto role převrací a doplňuje je o ironii a humor.⁴³



7) Zuzana Pustaiová - *Family Album*, 2013

Využití amatérských archivních záběrů v audiovizuální tvorbě

Archivní záběry nám umožňují zažít minulost, avšak nacházíme rozdíl v prožívání emocí skrze různé archivní materiály. Psané dokumenty na nás nepromlouvají stejným způsobem jako fotografie, filmy a další audiovizuální média, které jsou nám pocitově blíže. Filmaři a další umělci pracují s archivními materiály již přes celé jedno století a s příchodem digitálních médií se počet archivů, a zvláště pak těch domácích, značně navýšil. První známky o používání již existujících záběrů v dokumentárním filmu byl film sovětské autorky Esfiry Šubové⁴⁴, který zachycuje pád carského režimu v Rusku – *Pád dynastie Romanovců* (*The Fall of the Romanov Dynasty*, 1927).⁴⁵ Film je stříhovým dokumentem a velmi politicky motivovaným dílem. Dobové záběry doplňují titulky, které autorčinu náklonost

⁴² Štěpánek, Branislav. „Family Album“. *pustaiova.com*. [online].

⁴³ Štěpánek, Branislav. „Family Album – Photon Gallery“. *pustaiova.com*. [online].

⁴⁴ 1894–1959

⁴⁵ Baron 2013, s. 4-5.

k novému státnímu systému pouze potvrzují.⁴⁶ Využití již existujících materiálů pro zdokumentování nových historických událostí se stalo velmi populární pro následující desetiletí.⁴⁷ Termín „archivní záběry“ je přiřazován fyzickým materiálům, uloženým v archivech státu, institucí a je uváděn jako oficiální audiovizuální záznam minulosti. Tato definice je ale problematická z důvodu vázání na lokaci. Nyní, ve světě digitalizace, tento požadavek konkrétní lokace odpadá. Význam „archivní“ je tedy stále obtížnější konkrétně definovat.⁴⁸

Definice rodinného a amatérského filmu

„Slovo amatér pochází z latinského slova amare – milovat. V 19. století, amatérismus ve všech formách – cyklistika, malba, divadlo – se objevil jako zóna pro všechno, co korporátní kapitalismus vyřadil z pracovišť: nadšení, autonomii, kreativitu, imaginaci, privátní sféru, rodinný život.“⁴⁹

Francouzský filmový teoretik Roger Odin rozdělil oblast neprofesionální kinematografie do tří skupin:

- 1) Organizovaná amatérská kinematografie, čímž je míněno natáčení a promítání filmů v rámci systému filmových klubů, národních svazů a mezinárodních institucí.*
- 2) Rodinné filmy. Soukromé filmové kroniky určené ke zhlédnutí úzkou skupinou zasvěcených, tedy blízkými příbuznými a rodinnými přáteli. Postrádají běžnou narativní strukturu, skládají se z náhodného sledu rodinných záběrů natočených většinou při soukromých slavnostních příležitostech, na nichž většinou defilují usmívající se rodinní příslušníci.*
- 3) Nezávislý film, jehož reprezentanti se vymezují nejen jako alternativa zaběhnuté profesionální produkci, její průmyslové podobě, ale také jako alternativa vůči oběma jmenovaným typům amatérské kinematografie.⁵⁰*

⁴⁶ International Documentary Film Festival Amsterdam, rok neznámý.

⁴⁷ Baron 2013, s. 4-5.

⁴⁸ Baron 2013, s. 7.

⁴⁹ V originálním znění: „The word amateur derives from the Latin word amare—to love. In the nineteenth century, amateurism of all forms—bicycling, painting, drama—emerged as a zone for all that corporate capitalism expelled from the workplace: passion, autonomy, creativity, imagination, the private sphere, family life.“ (Ishizuka, Karen L., Zimmermann, Patricia R. 2008, s. 278.)

⁵⁰ Horníček 2005.

Rodinný film, který můžeme zařadit mezi kategorii amatérského filmu, je fenoménem sám o sobě. Definice není jen jedna, ale hlavní znaky mají obě skupiny společné: autor není profesí filmař, není to jeho živobytí, naopak do této činnosti vkládá svůj volný čas a prostředky. Pracuje s neprofesionálním vybavením a produkčně je do natáčení zainteresovaná rodina a blízcí přátelé. Rodinnému filmaři jde o pouhé zachycení, pro autora důležitých momentů. Médium fotografie/filmu/video tak využívá jako prostředek, kterým uchová vzpomínku. Podněty k takovýmto natáčením (i fotografováním) tak bývají důležité životní události – narození dítěte, svatba, dovolené apod.⁵¹ Ze sociologického pohledu narození dítěte znamená pro rodinu také důležité uvědomění si příslušnosti k určité skupině a s tím související upevňování vazeb k ní. Podle výzkumu Pierra Bourdieuho, jenž vedl v roce 1963 více než dvě třetiny respondentů, tvořili fotografové, kteří dokumentovali zejména rodinné události nebo jiná společenská setkání a dovolené. Z výzkumu vyplynulo, že 64 % rodin s dětmi vlastní alespoň jeden fotoaparát, oproti 32 % fotoaparátů v bezdětných domácnostech.⁵²

„... než se kamera v ruce rodinného filmaře stává nástrojem natáčení, je především katalyzátorem, go-between (prostředníkem), jehož funkcí je stmelit rodinnou skupinu.“⁵³

Toto tvrzení si můžeme potvrdit při zhlédnutí materiálů, kde se účastníci dívají do kamery a označují tak středobod, se kterým komunikují i další osoby. Rodinné zaznamenávání ale může mít další než pouze euforické a pozitivní účinky. Kamera bývá nejčastěji v rukách otců, a tak filmování může být pro některé, zvláště dětské aktéry, někdy až traumatizující. Dokazují to mnohé záběry, kde se aktéři brání „zraku kamery“. Teoretik Roger Odin tento traumatizující případ ukazuje na Marii Cardinal, které léta trpěla psychickými potížemi, při kterých měla halucinace a viděla oči, které se na ní dívají. V knize *The Words to Say It* (orig. *Des mots pour le dire*, 1976) vysvětluje, že se rozhodla hledat příčinu svých trápení. Uvádí vzpomínku, kdy byla jako malá se svou rodinou v lese a potřebovala na záchod a při tom jí otec začal natáčet. Je tedy jasné, že natáčení v intimních momentech může na aktérech zanechat neblahé psychologické důsledky.⁵⁴

⁵¹ Janečková 2012, str. 4.

⁵² Bourdieu, 1990, str. 218.

⁵³ Odin 2004, str. 7.

⁵⁴ Tamtéž, str. 8.

Podle studie *Volný čas a práce v postindustriální společnosti (Leisure and Work in Post-Industrial Society, 1958)* Davida Reismana, dochází v 50. letech 20. století k vytrácení kreativního i emancipačního prostoru ve volnočasových aktivitách. Rovnováhu mezi prací a volným časem totiž narušuje požadavek na maximální výkon. Také dochází k tomu, že lidé na vyšších pozicích a s vyšším vzděláním se do volnočasových aktivit zapojují častěji než lidé s nižším vzděláním. Toto nové pojetí volného času se promítá i do amatérské filmové produkce. Tvorba rodinných filmů vyzdvihovala dovednost na úkor sociální interakce. Rodina jako celek ztrácela na významu v průmyslové ekonomice, a tak dochází k přeměně ve spotřebitele.⁵⁵ Článek Roye Pinnera 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 kličí ke spánku, se skrývá hojnost látky pro filmové zpracování. Máte tak spoustu materiálu pro zajímavou epizodu svého vyprávění.“

Na amatérský film je často pohlíženo jako na filmový neúspěch, který je naplněný naivitou. Při analýze těchto děl je zapotřebí, kvůli jejich přílišné rozdílnosti, hledat vztahy mezi tvůrcem a natáčeným subjektem, mezi historií národní a lokální, mezi realitou a imaginací. Amatérské filmy jsou sice minoritní skupinou ve filmovém světě, skrývají v sobě ale zásadní sociální, historické, národní a psychologické diskurzy.⁵⁶

„Amatérský film zachycuje rodinný život, kulturní praktiky menšin, fantazie, všednost. Amatérský film obsahuje historii sebe prezentace, auto-etnografii. Amatérská kamera je prostředníkem mezi námi a fantazií, mezi námi a ostatními.“⁵⁷

Amatérský filmař oproti rodinnému usiluje o natočení příběhu, atmosféry, nálady a materiál zpracovává i po natočení a promítá svá díla i mimo okruh jeho blízkých. Má tedy větší ambice, chce se přiblížit profesionální produkci. Avšak často naráží na hranici, jakou nedokáže překročit – nedostatek prostředků. Uchylují se tak k různým řešením svých

⁵⁵ Zimmermannová 2004, str. 54.

⁵⁶ Ishizuka, Zimmermann 2008, s. 277.

⁵⁷ V originálním znění: „Amateur film inscribes family life, minoritized cultural practices, fantasies, the quotidian. Amateur film contains the history of self-representation, an auto-ethnography. The amateur camera mediates between self and fantasy, between self and others.“ (Ishizuka, Karen L.; Zimmermann, Patricia R. 2008, s. 276.)

nenaplněných ambicí. Natáčí např. parodie na různé druhy žánrů. Dávají publiku najevo, že se autoři neberou vážně a že si filmování užili, doufají tak, že jejich dílo publikum přijme s jakýmsi odstupem. Dalším způsobem bývá promítání filmu pouze v okruhu dalších amatérů. Autoři tak nemusí opustit určitou komfortní zónu. Takže amatér, který by rád byl profesionálem, toto profesionálství zároveň odmítá. Například nechodí do kina a když už se rozhodnou zhlédnout nějaký film, tak zážitek nijak nevztahuje ke své činnosti.⁵⁸

„„Amatér”, který se křečovitě drží své obsedantní touhy točit jako profík, tak nutně dělá jinou kinematografii než profesionál, nedělá však „kinematografii jinak.”⁵⁹

První snahy filmových amatérů o shromáždování rodinných filmů se ve větší míře začínají objevovat od 70. let. Důležitou roli sehrály televizní stanice, které materiály využívaly při tvorbě archivních dokumentárních cyklů - např. projekt *Inédits* Andrého Hueta (od roku 1991), nebo cyklus *Soukromé Maďarsko* Pétera Forgácase (1988-1994). Na konci osmdesátých let vzniká podobný projekt také u nás, kdy tyto záznamy začíná shromažďovat dokumentarista Jan Šikl. Tímto sběratelským úsilím se alarmují filmové archivy a asociace zaměřené na neprofesionální film – European Association Inédits. Rodinný film se tak z nezájmu odborníků dostává do jejich povědomí a vzniká tak i útvar pro výzkum rodinného filmu, který vedl Rodger Odin. Na pařížské univerzitě Paris III začaly tyto rodinné materiály analyzovat z různých pohledů – ekonomického, sociologického, technologického, psychologického apod.⁶⁰

Vývoj amatérského a rodinného filmování u nás

V počátcích bylo domácí filmování výsadou především movitějších rodin. S postupem technologií se filmařina zjednodušovala a ceny se snižovaly. Filmaři se dělili na dvě skupiny, jedna užívala formátu 35mm, skupina druhá pak měla na výběr z několika užších formátů (17,5 mm; 12 mm; 15 mm; 21 mm; 28 mm apod.) Na trhu uspěly dvě firmy – americká Eastman Kodak a francouzská Pathé. V roce 1922 Eastman Kodak uvedl na trh 16mm film. Na konci téhož roku Pathé uvádí 9,5mm film, který se prosadil také na českém území.⁶¹

⁵⁸ Odin 2004, str. 19-20.

⁵⁹ Tamtéž, str. 20.

⁶⁰ Horníček 2005.

⁶¹ Horníček 2005.

Pathé, kromě technicky i cenově dostupných zařízení, nabízí i zpracování filmů. Díky tomuto rozšíření tak nastal celoevropský rozmach a začínají vycházet i první manuály a časopisy pro amatérské filmaře. V roce 1928 vychází příručka Karla Smrže – *Film v rukou amatéra: Knížka pro všechny, kdož chtí nahraditi mrtvou fotografií svého alba živým obrázkem* (Karel Smrž, *Film v rukou amatéra: Knížka pro všechny, kdož chtí nahraditi mrtvou fotografií svého alba živým obrázkem*. Praha: Šolc a Šimáček, 1928.) O čtyři roky později vydává příručku druhou, s názvem *Amatérská kinematografie* (Karel Smrž, *Amatérská kinematografie*. Praha: Šolc a Šimáček, 1932.) V roce 1932 také vznikají rovnou dva amatérské kluby – brněnský Klub kinoamatérů a pražský Pathé klub, který začíná také vydávat první kinoamatérský magazín *Pathé revue*. Členi Pathé klubu v roce 1935 zakládají Československý klub kinoamatérů a s touto změnou zaniká *Pathé revue* a nahrazuje ho od roku 1936 magazín *Československá kinematografie*. Klub otvírá i další pobočky, například v Hradci Králové či Havlíčkově Brodě. Poté přichází jednotné sdružení klubů v podobě Svazu kinoamatérů ČSR, konkrétně 22. května 1937, jeden ze zakládajících členů Pathé klubu, Vincec Beer se stává jeho předsedou.⁶²

Původní technologie určovaly rozdílnost v rodinných a profesionálních filmech. V rodinných záznamech nenacházíme úvodní a závěrečné titulky, stejně tak chybí linie vyprávění. Záznamy charakterizuje nahodilost velikostí záběrů, pohybu kamery, kompozice, pohledy do kamery nebo i roztřesení kamery, rozostření apod.⁶³ Rodinné filmy z 30. let většinou zachycují novorozence, s postupem jejich věku se na záběrech objevují i další osoby a zároveň i další prostory a události/témata, související s činností dítěte. Tyto záběry nemívají dějovou linku a pro diváka, který se nachází mimo rodinný okruh, je materiál nezajímavý, avšak má velkou cenu pro historiky.⁶⁴ Filmy z období okolo druhé světové války jsou svými náměty rozmanité a také velmi zdatně technicky zpracované. Jejich tématem nejsou dopady války, soustředí se především na pozitivní události.⁶⁵

První snahy filmových amatérů o shromáždování rodinných filmů se ve větší míře začínají objevovat od 70. let. Důležitou roli sehrály televizní stanice, které materiály využívaly při tvorbě archivních dokumentárních cyklů - např. projekt *Inédits* Andrého Hueta (od roku 1991), nebo cyklus *Soukromé Maďarsko* Pétera Forgácsa (1988-1994). Na konci

⁶² Hubáček 2017, str. 9-10.

⁶³ Horníček 2005.

⁶⁴ Janečková 2012, str. 12.

⁶⁵ Olha 2011, str. 24.

osmdesátých let vzniká podobný projekt také u nás, kdy tyto záznamy začíná shromažďovat dokumentarista Jan Šikl. Tímto sběratelským úsilím se alarmují filmové archivy a asociace zaměřené na neprofesionální film – European Association Inédits. Rodinný film se tak z nezájmu odborníků dostává do jejich povědomí a vzniká tak i útvar pro výzkum rodinného filmu, který vedl Rodger Odin. Na pařížské univerzitě Paris III začaly tyto rodinné materiály analyzovat z různých pohledů – ekonomického, sociologického, technologického, psychologického apod.⁶⁶

Jan Šikl – Rekonstrukce okupace

Jan Šikl patří mezi významné režiséry, kteří se věnují sběru a využití rodinných a amatérských materiálů. V roce 2004 vytvořil v koprodukcii s Českou televizí cyklus *Soukromé století*. Cyklus zahrnuje osm filmů, každý mapuje osobní příběh, sestavený ze soukromých rodinných záběrů a vyprávění pamětníků. Filmy, které získal od dárců, byly velmi podrobné, popisovaly každodenní život, ale i celkově dobu, ve které byly natočeny. Šikla pak ale především zajímaly osobní příběhy a osudy aktérů. Rozhodl se, že vyhledá příbuzné, známé oněch aktérů a požádá je o doplňující komentář. U prvního filmu *Král Velichovek* se mu podařilo vypátrat dceru, která se na materiálech objevuje jako dítě. Při jejím vyprávění o vztazích s jejími rodiči si uvědomil, že její výpověď posouvá hodnotu materiálu do psychologické roviny, a nachází zde konflikty, které jsou nosnou linkou pro příběh. Stejnou metodu orální historie využívá i v dalších sedmi dílech cyklu.⁶⁷

Film *Rekonstrukce Okupace* Jana Šikla měl premiéru v roce 2021 na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech. Snímek představuje dosud nezveřejněné amatérské záběry ze srpnové okupace Československa v roce 1968. Příběh začíná nálezem části černobílého filmu natočeného na profesionální 35mm, jehož původ byl neznámý. Šikl si uvědomoval, že s materiálem je nutné něco udělat, ale záběry neukazovaly nic originálního a Šikl si kladl otázku, zda má smysl si ještě okupaci připomínat a jestli nebylo již vše řečeno. Důvod svého budoucího pátrání zakládá na osobních dramatech, na tom, jak okupace převrátila životy lidí naruby. Film pojal jako pátrání, hledání samotného původu materiálu a vzniku situací a osob zde zobrazených.⁶⁸

⁶⁶ Horníček 2005.

⁶⁷ Olha 2011, str. 53-54.

⁶⁸ Šikl 2021.

„Rozhodl jsem se interpretovat tento okamžik „velkých dějin“ na osudu normálního člověka a jeho „malé osobní historie“. Tohoto hrdinu, hlavní postavu, skládám z řady výpovědí různých lidí, které vytvářejí výsledný obraz.“⁶⁹

Díky vysílání v televizním zpravodajství se Šiklovi ozvalo velké množství lidí, kteří přicházeli se svými příběhy a osudy. Tato vlna zájmu v Šiklovi probudila dojem, že má cenu se okupací zabírat, protože v těch, kterých se dotkla, stále ještě silně emočně rezonuje. Lidé přicházeli se svými filmy, natáčené především na 8mm amatérský film. Ve filmu se pak prolínají tyto dva světy – profesionálně natočených záběrů a amatérsky zachycených situací a lidí. Šikl říká, že tak „vznikl pocit velkých a malých dějin“. V mnoha případech mu lidé předávali materiál se slovy: „Tady jsou natočené ty záběry ze srpna 1968. Na konci je tam ještě přidaných pár minut z pohřbu Palacha“. Šikl díky těmto záběrům ve filmu poodhaluje i rovinu bojácného národa, který bojuje za svou vlast, a jeho zlomu, rezignace, který po pohřbu Jana Palacha nastal.⁷⁰

Střihač Šimon Špidla doplňuje, že „pamětníci, kteří ve filmu vystupují, jsou výhradně lidé, kteří jsou na filmech zaznamenáni, případně materiál pořídili, či jen našli. Film je tedy pro postavy jakousi vstupenkou do filmu. To má zásadní dopad na přístup k materiálům, protože to, o čem se vypráví, je přímo vidět.“ Ve filmu také nejde o samotné osoby, ale pojednává o kolektivním hrdinovi. Hrdinství bylo jedním z témat, na které autoři pohlíželi, ale šlo jim spíše o anatomii prohry a její důsledky.⁷¹

„Měl jsem vůli poskládat obraz roku 1968 z osobních zážitků. Z reflexe toho, co se to vlastně přihodilo. Toho, jak na události nahlíželi jejich hrdinové tehdy a jak dnes, zpětně. Také jsem se ptal, jestli z té situace vyplývá něco pro bezprostřední dnešek. Jestli v situacích nenacházejí některé paralely. A doufal jsem, že to ve svém celku vypoví o nás i něco obecnějšího.“⁷²

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ Šikl 2021.

⁷¹ E-mailová korespondence autora práce se střihačem Šimonem Špidlou, březen 2023. Uložena v archivu autorky.

⁷² Šikl 2021.



9) Rekonstrukce okupace (Jan Šikl, 2021)

Tomáš Bojar – Good Old Czechs

Film režiséra Tomáše Bojara *Good Old Czechs* (2022) pojednává o dvou českých letcích v RAF – Františku Fajtlovi a Filipovi Jánském. Bojar našel inspiraci pro film u svého dědečka, který taktéž za druhé světové války utekl do Velké Británie, kde se přihlásil do RAF. Kvůli zdravotnímu stavu ale nemohl létat a byl „pouhý“ meteorolog. Podnět pro vytvoření filmu, ale nabídl především producent Gordon Lovitt. Dokument sleduje cestu obou mladých letců do Velké Británie a poté jejich osudy, které tam prožívali. I když jejich cesty vedly na stejné místo, letci se poznali až dávno po válce. Film doplňují namluvené citace, herci Janem Foukalem a Miroslavem Pecháčkem, z deníků a knih Fajtla i Janského. Film je celý sestavený pouze z dobových záběrů z různých archivů a díky jejich digitalizaci nebylo těžké se k nim dostat.⁷³

Záběry pochází z různých archivů – z Velké Británie, Polska, Ruska a samozřejmě i z našich československých archivů. Velkým přínosem byl materiál režiséra Jiřího Weisse⁷⁴, který za války natáčel s britským kameramanem ve společnosti českých letců. Materiál byl uložen ve sbírkách Národního filmového archivu a některé záběry nebyly dosud zveřejněny, například projíždějící letci na kolech nebo záběry z hospody.

⁷³ Podskalská 2022.

⁷⁴ Jiří Weiss (1913 Praha – 2014 Santa Monica USA) byl režisér, dokumentarista, scenárista. Už od mala se zajímal o film a v roce 1934 dostal možnost spolupracovat s Vladislavem Vančurou na filmu *Marijka Nevěrnice*. Následně byl členem filmové společnosti A-B, která se zaměřovala na dokumentární tvorbu. Kvůli svému židovskému původu musel utéct v roce 1939 do Velké Británie, kde podporoval protinacistický odboj, tvorbou dokumentů o letcích, např. *Věrní zůstaneme* (1945).



10) *Good Old Czechs* (Tomáš Bojar, 2022)

Dostupnost materiálů i náš neustálý příjem informací autory vystavil nové výzvě, jak vytvořit dílo, které nebude opakovat zaběhlá fakta. Režisér Tomáš Bojar se stříhačem Šimonem Špidlou nešli obvyklou cestou. Ve filmu nejsou mluvící hlavy, návodná hudba, mapy, hrané úseky. Dílo nenabízí patetický popis historických událostí, ale osobní věrohodnou zповěď mladých kluků, budoucích letců, plných euforie a nadšení, kteří odmítli vyčkávat, až válka skončí. Oba uměli dobře psát, a tak líčí svoji cestu, pocity, postřehy. Autentické vyprávění nám tak navozuje tíživé pocity, které prožívali. Bojar letce vybral i z důvodu jejich povahové rozdílnosti. Komentář tak nabízí různé pohledy na svět, na válku i na lidi kolem. Autoři nechtěli vybírat záběry, které by doslovně kopírovaly texty Fajtla a Jánského, ale nechali divákovi prostor pro jeho vlastní fantasií.⁷⁵

Stříh materiálu trval zhruba jeden rok a jak uvádí stříhač Šimon Špidla, občas se potýkali s nedostatkem materiálu ke konkrétním situacím a materiály dohledávali, avšak tento nedostatek jim umožnil pracovat kreativně. Ve filmu pracují zejména s metaforou, „*základní dramaturgický rámeček tvoří příběh letců, obrazový a zvukový materiál je volen tak, aby kromě dobové přesnosti vyjadřoval pohled hrdinů na válečnou Evropu. Například scéna s barážovými balóny na anglickém pobřeží jsou metaforou anglického klidu a nezlomnosti, který tehdy naši hrdinové vnímali,*“ komentuje Špidla.⁷⁶

⁷⁵ Šrajcar 2022.

⁷⁶ E-mailová korespondence autora práce se stříhačem Šimonem Špidlou, březen 2023. Uložena v archivu autorky.

Film velmi dobře doplňuje zvuková složka, ať už komentáře namluvené herci Foukalem a Pecháčkem, tak i původní hudba, jejíž autor je slovenský hudebník Dalibor Kocián alias Stroon. Kocián využíval původních zvuků z materiálů a dále je pak upravoval do abstraktních tónů a atmosfér. Hudba je experimentální, emotivní a je velmi dobře kombinovaná s obrazem. Zprostředkovává divákovi tíživou atmosféru, kterou letci museli zažívat každodenně.⁷⁷

⁷⁷ Šrajter 2022

Závěr

Cílem této práce bylo zmapování přístupů, pohledů, práce s archivními materiály a nakolik mají místo v současné umělecké tvorbě. Po načtení různých zdrojů a rozborů děl, které se archivu věnují, jsem zjistila, že toto téma je stále „živé“ a svůj význam v současné tvorbě má. K archivům se dá přistupovat a čerpat z různých směrů, ať už to je pohled Gerharda Richtera, který pojal svůj *Atlas* jako velkolepou přehlídku kontinuity času, a vytvořil si tak jakousi myšlenkovou mapu pro svoji pozdější tvorbu, nebo jako Rudolf Prekop, který pracuje s nalezenými fotografiemi, kterým dodává nový kontext. Archivem je možné také poukázat na stereotypní záležitosti člověka, které Zuzana Pustaiová doplňuje o humor a ironii.

S audiovizuálními archivy se také pracuje různorodě. Je možné kombinovat profesionální a amatérské záběry jako Jan Šikl a dodat jim pocit velkých a malých dějin, nebo jako ve filmu *Good Old Czechs* Tomáše Bojara pomocí archivu ilustrovat osobní příběhy. Archivní materiály jsou nenahraditelné, dokumentují dobu, která už se nikdy nevrátí, a z mého pohledu je důležité se o tento zdroj materiálu starat a sdílet je s ostatními.

Všechny tyto přístupy mě inspirovaly k vytvoření mé vlastní praktické práce. Z konzultací s vedoucím našeho ateliéru, s vedoucí mé bakalářské práce i se spolužáky vyplynulo, že téma archivu a jeho využití v kreativní tvorbě je pozoruhodné a rezonuje i v naší generaci. Kromě určité nostalgie a vzpomínek má archiv pro mě i další význam, a to sice ve smyslu fyzická. V dnešní digitální době, kdy je skoro vše zakódované ve směsici jedniček a nul, je práce s fyzickým materiálem odlišná. Původní myšlenka zkombinovat v praktické práci fotografii a fyzické materiály bohužel nedopadla a musela jsem se uchýlit k digitálnímu řešení, ale i tak mě práce se samotným analogovým materiálem bude doprovázet i v mé další kreativní tvorbě.

Praktická část

Praktickou část věnuji kombinaci našich rodinných archivních materiálů a mé vlastní současné fotografii. Vydávám se tedy na místa, která jsou vyobrazena na archivních záběrech a snažím se zmapovat stejný pohled, jako zachytili mí předci na svých filmech a do fotografií pak montuji osoby z daných filmů. Poté pomocí aplikace Artivive přivádím osoby k životu, v aplikaci se spustí archivní materiál. Věnuji se určitému kontrastu, který v proměnně míst nastává. Velkou roli také v projektu hraje nostalgie, vzpomínky. Většina vyobrazených osob na filmech je moje blízká rodina, kterou dobře znám, zároveň zde vystupuje spousta dalších příbuzných, které jsem neměla možnost zažít. Filmy mi tak dávají jedinečnou možnost je minimálně poznat. Tyto konkrétní pocity napojené na mou vlastní rodinu sice nejsou na diváka přenosné, ale šlo mi o navození atmosféry a předání emocí vycházejících z proměny míst. Zároveň kromě postav, míst, doby, mě fascinovaly rovněž příběhy ukryté za daným materiálem.

Fotografie







Prameny a literatura

Prameny:

E-mailová korespondence autora práce se stříhačem Šimonem Špidlou, březen 2023.
Uložena v archivu autorky.

Knižní publikace:

Baron, Jaimie. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Abingdon: Routledge, 2013.

Bourdieu, Pierre. *Photography. A Middle-brow Art*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Callahan, Sara. *Art + Archive*. Manchester: Manchester University Press, 2022.

Enzewor, Okwui, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, New York: International Center of Photography, 2008.

Gauthier, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU, 2004.

Halbawchs, Maurice, Namer, Gérard, ed. a Jaisson, Marie, ed. *Kolektivní paměť*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 2009.

Hubáček, Tomáš. *Československý amatérský animovaný film*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Katedra filmových studií, 2017.

Ishizuka, Karen L., Zimmermann, Patricia R. *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. Oakland: University of California Press, 2008.

Janečková, Veronika. *Dokumentaristické využití archivního rodinného filmu*. Diplomová práce. Praha: Akademie Múzických umění v Praze. Filmová a televizní fakulta. Dokumentární tvorba, 2012.

Klosová, Martina. *Teorie kultury v díle Emila Durkheima*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita v Brně. Fakulta sociálních studií. Katedra sociologie. 2008.

Machová, Martina. *Gerhard Richter: 4. leden – 15. leden 2000. Příspěvek k sérii přemalovaných fotografií*. Magisterská diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra dějin umění, 2009.

Maslowski, Nicolas a kol. *Kolektivní paměť: k teoretickým otázkám*. Praha: Karolinum, 2014.

Monaco, James. *Jak čist film*. Praha: Albatros, 2004.

Nichols, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: AMU 2010.

Odin, Roger. „Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření“. *Illuminace* 2004, roč. 16, č. 3, s. 5-33.

Ořha, Adam. *Rodinný film jako autonómna oblast dokumentárního filmu*. Diplomová práce. Praha: Akademie Múzických umění v Praze. Filmová a televizní fakulta. Dokumentární tvorba, 2011.

Plazewski, Jerzy. *Dějiny filmu 1895–2005*. Praha: Academia, 2009.

Prekop, Rudolf. „Nalezené filmy“. *Fotograf* 2011, roč. 10, č. 17, s. 12-19.

Thompsonová, Kristin, Bordwell, David. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007.

Thompsonová, Kristin, Bordwell, David. *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU, 2011.

Tichá, Jindra. „V odrazu našich vzpomínek. Rodinná amatérská fotografie jako nástroj paměti“. *Sociální studia* 2010, roč. 7, č. 1.

Zimmermannová, Patricia R. „Hollywood, rodinné filmy a zdravý rozum“. *Illuminace* 2004, roč. 16, č. 3. s. 53-68.

Internetové zdroje:

Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary art, 2008 [online]. International Center of Photography. [cit. 2023-02-24]. Dostupné z:

<<https://www.icp.org/exhibitions/archive-fever-uses-of-the-document-in-contemporary-art>>.

Burnett, David. „THE ORDER OF MEMORY: GERHARD RICHTER’S ‘ATLAS’“. *blog.qagoma.qld.gov.au* [online]. [cit. 2023-03-16]. Dostupné z:

<<https://blog.qagoma.qld.gov.au/the-order-of-memory-gerhard-richters-atlas/>>

ČSFD. „Věrní zůstaneme“. *csfd.cz* [online]. [cit. 2023-03-24]. Dostupné z:

<<https://www.csfd.cz/film/43538-verni-zustaneme/recenze/>>

Dhervillers, Nicolas. „My Sentimental Archives“. *nicolasdhervillers.com* [online]. [cit. 2023-02-23]. Dostupné z: <<http://www.nicolasdhervillers.com/photography/my-sentimental-archives/>>

Gentry, Nick. „Collective identity, pop culture and found art by British artist Nick Gentry“. *kingandmcgaw.com* [online]. [cit. 2023-03-10]. Dostupné z:

<<https://www.kingandmcgaw.com/stories/british-artist-nick-gentry>>

Gentry, Nick. „Talking to Nick Gentry“. *theauctioncollective.com* [online]. [cit. 2023-03-10]. Dostupné z: <<https://theauctioncollective.com/editorial/talking-to-nick-gentry/>>

Horníček, Jiří. „Rodinný film“. *cinepur.cz* [online]. [cit. 2023-26-02] Dostupné z:

<<http://cinepur.cz/article.php?article=921>>

International Documentary Film Festival Amsterdam. „The Fall of the Romanov Dynasty“. *Idfa.nl* [online]. [cit. 2023-03-06]. Dostupné z: <<https://www.idfa.nl/en/film/25c94ae7-18e6-44be-b7a4-378ce680efd9/the-fall-of-the-romanov-dynasty>>

Nick Gentry - About, 2022 [online]. Nick Gentry. [cit. 2023-02-26]. Dostupné z: <<https://www.nickgentry.com/about>>.

Podskalská, Jana. „Vedle Fajtla a Jánského jsme žabaři, říká Tomáš Bojar o filmu Good Old Czechs“. *denik.cz* [online]. [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: <<https://www.denik.cz/film-a-televize/dokument-good-old-czechs-tomas-bojar-frantisek-fajtl.html>>

Prekop, Rudolf. *Imaginativní fotografie*. Výukový materiál [online]. [cit. 2023-03-20]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/filr/download/L3phcGlzeS1GQU1VL3VtZWxlY2thLXJhZGEtRkFNV_S9IYWJpbGl0YcSNbsOtlGEgcHJvZmVzb3Jza8OpIHDFmWVkbsOhxaFreS8yNy4gMy4gMjAxN19Qcm9mZXNvcnNrw6EgcMWZZWRuw6HFoWthIC0gZG9jLiBSdWRvbGYgUHJla29wLnBkZg==>>

Pustaiova, Zuzana – About, 2023 [online]. Zuzana Pustaiova. [cit. 2023-02-26]. Dostupné z: <<https://www.pustaiova.com/about/>>

Rothman, Lily. „Displaced History and the Art of Collective Memory“. *time.com* [online]. [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: <<https://time.com/3793424/displaced-history-and-the-art-of-collective-memory/>>

Scutt, Thomas. „Christian Boltanski: Reserve of the Dead Swiss, 1990“. *tate.org.uk*. [online]. [cit. 2023-03-05]. Dostupné z: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/boltanski-the-reserve-of-dead-swiss-t06605>>.

Šíkl, Jan. „Rekonstrukce okupace“. *dokrevue.cz* [online]. [cit. 2023-03-04]. Dostupné z: <<https://www.dokrevue.cz/clanky/rekonstrukce-okupace>>

Štěpánek, Branislav. „Family Album“. *pustaiova.com*. [online]. [cit. 2023-03-02]. Dostupné z: <<https://www.pustaiova.com/portfolio/family-album/>>

Štěpánek, Branislav. „Family Album – Photon Gallery“. *pustaiova.com*. [online]. [cit. 2023-03-02]. Dostupné z: <<https://www.pustaiova.com/portfolio/family-album-photon-gallery/>>

Šrajfer, Martin. „Good Old Czechs“. *filmovyprehled.cz* [online]. [cit. 2023-03-16]. Dostupné z: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/good-old-czechs>>

Filmová díla:

Bojar, Tomáš. *Good Old Czechs* [film]. Česká republika, Slovensko, 2022.

Šikl, Jan. *Rekonstrukce okupace* [film]. Česká republika, Slovensko, 2021.

Obrazová příloha:

Obr. 1

Warhol, Andy. *Race riot* [sítotisk]. USA, 1964. Dostupné z: <<https://www.arthipo.com/andy-warhol-race-riot.html>>

Obr. 2

Boltanski, Cristian. *Reserve of the Dead Swiss* [instalace]. Japonsko, 1990. Dostupné z: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/boltanski-the-reserve-of-dead-swiss-t06605>>

Obr. 3

Richter, Gerhard. *Atlas* [koláž]. Německo, nedatováno. Dostupné z: <<https://blog.qagoma.qld.gov.au/the-order-of-memory-gerhard-richters-atlas/>>

Obr. 4

Prekop, Rudo. *Nalezené filmy* [černobílá fotografie]. Česká republika, nedatováno. Dostupné z: <<https://fotografmagazine.cz/?magazine=rudo-prekop>>

Obr. 5

Gentry, Nick. *ID to merge* [malba]. Velká Británie, 2019. Dostupné z: <<https://www.nickgentry.com/id-merge>>

Obr. 6

Dhervillers, Nicolas. *My Sentimental Archives* [montáž, fotografie]. Švýcarsko, 2011.

Dostupné z: <<http://www.nicolasdhervillers.com/photography/my-sentimental-archives/>>

Obr. 7

Pustaiova, Zuzana. *Family Album* [koláž]. Slovensko, 2013. Dostupné z:

<<https://www.pustaiova.com/portfolio/family-album/>>

Obr. 8

Šikl, Jan. *Rekonstrukce okupace* [film]. Česká republika, Slovensko, 2021. Dostupné z:

<<https://www.kviff.com/cs/program/film/57/33440-rekonstrukce-okupace>>

Obr. 9

Bojar, Tomáš. *Good Old Czechs* [film]. Česká republika, Slovensko, 2022. Dostupné z:

<<https://goodoldczechs.cz>>