

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra Filmových studií

Bakalářská práce

Tomáš Vobořil

Paměť technických obrazů

Mediální praxe deníkových filmů Jonase Mekase

A memory of technical images
Diary films of Jonas Mekas

Praha 2020

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph. D.

Poděkování

Tímto bych chtěl vyjádřit velké díky Doc. PhDr. Kateřině Svatoňové, Ph. D. za cenné rady, trpělivost a podporu, které se mi od ní dostalo při psaní této práce, během celého studia a především pak při jeho dokončování. Děkuji Mgr. Michalu Šimůnkovi, Ph.D. za inspirativní přednášky a podněty, které mě významně ovlivnily v psaní teoretické části práce. Dále bych chtěl poděkovat rodině a Anně za podporu, bez které by tato práce nikdy nevznikla. V neposlední řadě pak děkuji všem zaměstnancům Národní technické knihovny, kde jsem velkou část této práce napsal, a spolužákům, absolventům i těm, kteří studium na Katedře filmových studií nedokončili, za inspirativní debaty o filmu a především mimo něj.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 13. srpna 2020

.....

Abstrakt

Jonas Mekas propojuje ve svém díle amatérský modus natáčení s profesionálními ambicemi experimentálního filmaře, zakládá svůj filmový styl na estetice rodinných filmů a obrací pozornost ke své osobní, individuální zkušenosti. S ostatními filmaři New American Cinema tím vytrhává film z klasického studiového systému produkce, společně s nimi zakládá nový distribuční okruh nezávislé kinematografie a instituce zabývající se archivací či studiem avantgardního a experimentálního filmu.

Cílem této bakalářské práce je ukázat, jakým způsobem se rodinné filmy stávají formálním a komunikačním prostředkem nezávislých filmařů v New Yorku v 50. a 60. letech. Toho si všímám především v díle litevského experimentálního filmaře, básníka, kritika a organizátora Jonase Mekase. Zajímá mě, jakým způsobem jeho projekty vytrhují rodinné záběry z jejich původního kontextu, a s čím je obecně vnímání rodinných obrazů mimo jejich kontext spjaté. Z toho důvodu definuji v návaznosti na Rogera Odina znaky a funkce rodinných filmů v rámci rodinné instituce a specifika různých kinematografických prostorů, které Mekas svým dílem propojuje.

Strategie využití estetiky rodinných filmů pak sleduji v detailnější analýze Mekasova filmu *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), ve které se zabývám nejenom způsobem využití rodinných filmů ale i tím, jak Mekasovy filmy interagují s divákem.

Klíčová slova

Deníkový film, spontánní film, experimentální film, rodinný film mimo svůj původní kontext, Jonas Mekas, New American Cinema.

Abstract

Jonas Mekas connects in his work amateur mode of filming with professional motivations of experimental filmmaker. His film style is based on the aesthetics of home movies and he turns attention to his own personal, individual experience. He and the other filmmakers of The New American Cinema wrested film from the classical studio mode of production, established a new distributional circuit of the independent cinema and founded institutions dedicated to archive and study avantgarde and experimental cinema.

The main objective of this thesis is to describe, how home movies came into use as a formal medium of communication for independent filmmakers in New York in the fifties and sixties. This thesis focuses mainly on the work of Lithuanian experimental filmmaker, poet, film critic and organiser Jonas Mekas. The main interest is in, how Mekas removes home movies from their original context and how are home movies perceived beyond their primary context in general. Therefore I define according to Roger Odin signs and functions of home movies in terms of the family institution. I specify various fields of cinema, which Mekas merges in his work.

I study strategies, which are used to process home movies in a detailed analysis of Mekas's film *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000). I am not concerned only with the method in which home movies are used but at the same time, how Mekas interacts with the viewer through his film.

Keywords

Diary film, spontaneous cinema, experimental cinema, home movies beyond their original context, Jonas Mekas, New American Cinema.

Obsah

Úvod	7
1. Jonas Mekas, biografie	10
1.1 Jonas Mekas, exulant a organizátor	10
1.2 Básník s kamerou.....	13
1.3 „Dělám filmy, tedy jsem“	15
1.3.1 Raná tvorba a filmové deníky	15
1.3.2 Video tvorba a film mimo kino	17
1.4 Autobiografická avantgarda.....	18
2. Avantgarda a rodinný film	21
2.1 Vernakulární fotografie	21
2.2 Revize historiografie.....	23
2.3 Rodinný film ve svém původním kontextu	24
2.3.1 Počátky a zdrojový materiál rodinného filmu	24
2.3.2 Znaký a funkce rodinného filmu	26
2.4 Mimo původní kontext	29
2.5 Rodinný film v kontextu nezávislé kinematografie.....	30
2.6 Rodinné filmy americké avantgardy.....	32
2.7 Spontánní film	34
3. Retrospektivní experiment s rodinou	37
3.1 Struktura fragmentu.....	38
3.2 Rituál filmování.....	39
3.3 Budoucnost minulého času.....	40
3.4 Adresované obrazy	41
Závěr.....	44
Seznam použité literatury	45
Internetové zdroje.....	48
Seznam zmiňovaných filmů	49

Úvod

Cílem této bakalářské práce je popsat, jakým způsobem se v díle Jonase Mekase, a především v jeho deníkových filmech, protíná praxe experimentálního filmaře s bytostně amatérským modem natáčení a estetikou rodinných filmů. Budu se soustředit především na to, jak Mekas ve svých filmech využívá motivy charakteristické pro praxi rodinného filmu natáčeného na filmový materiál, jak tyto obrazy promlouvají mimo svůj původní kontext, a jak se vlivem individuálních autorských motivací liší i jejich forma.

Abych se mohl zmíněným aspektům detailněji věnovat, bude nejdříve zásadní pochopit pohnutý životní osud Jonase Mekase na pozadí dějinných událostí minulého století, vysvětlit jeho vztah k literatuře, organizátorskou a filmově kritickou práci. Neméně důležité pak bude představení kontextu americké filmové avantgardy a především skupiny filmařů New American Cinema Group, v rámci které Mekasovy deníkové filmy vznikaly. Určující bude také vymezení charakteristických znaků a funkcí rodinných filmů v jejich původním kontextu a sledování toho, jak se mění jejich vnímání mimo tento kontext. V návaznosti na Rogera Odina vysvětlím specifika tří prostorů, se kterými je nejčastěji spojováno označení amatérského filmu¹ a v případové studii Mekasova filmu *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000)² pak budu ilustrovat, jak se tyto rozdílné kinematografické prostory setkávají.

První kapitolu věnuji Mekasovu osudu litevského imigranta, jeho zásadnímu vlivu na institucionalizaci nezávislé kinematografie v Americe, okolnostem vzniku New American Cinema Group a chronologickému přehledu Mekasovy filmografie včetně projektů realizovaných na video. Nesleduji přitom lineární vývoj Mekasovy tvorby, ale spíše si všímám toho, jak jeho celým dílem prostupuje zájem o osobní a individuální zkušenost nezávisle na typu média.

¹ Roger Odin, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 5–33.

² Český překlad: *Jak jsem postupoval vpřed, občas jsem zahlédl záblesky krásy*. Dále již jen *As I Was Moving Ahead*. Film měl světovou premiéru 4. listopadu 2000 v rámci London Film Festivalu. V práci budu využívat u všech Mekasových filmů originální názvy v anglickém jazyce, protože české překlady jsou v různých ohledech nepřesné. S názvy Mekasových projektů se podobně vypořádal i Martin Čihák v *Ponorné řece kinematografie*, jediné knižní publikaci, která v českém jazyce důsledněji reflektuje Mekasovu tvorbu. Na Čiháka v zachování originálních názvů navazuji. Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2013.

Několik českých překladů Mekasových filmů a uměleckých děl se objevilo na retrospektivní výstavě Jonas Mekas: ...Pokračuji v cestě... *Záblesky minulosti kolem...*, která se konala v Centru současného umění DOX v Praze v roce 2013, ale často nevystihují pro Mekase typickou práci s jazykem, proto názvy v práci zachovávám v originále. České překlady, pokud existují, uvádím alespoň v poznámkovém aparátu. Jaroslav Anděl (ed.), *Jonas Mekas: ...Pokračuji v cestě... Záblesky minulosti kolem...* Praha: Centrum současného umění DOX, 2013.

V druhé kapitole sleduji tendence osobního proudu nezávislé kinematografie a počátky studia rodinných filmů na pozadí historiografického obratu. V návaznosti na přelomové studie v oblasti výzkumu rodinného a amatérského filmu Rogera Odina se věnuji rodinnému filmu v jeho originálním kontextu a vymezuji, jakým způsobem mohou být tyto filmy začleňovány do jiných kontextů. Všímám si, jakou funkci nabývají Mekasovy filmy pro newyorskou uměleckou komunitu a jak Mekas využívá 16 mm kameru Bolex ke spontánnímu záznamu světa, jenž ho obklopuje.

Poslední kapitolu věnuji detailnější analýze filmu *As I Was Moving Ahead*, ve které si všímám toho, jak výslednou podobu filmu ovlivňuje experimentální komprese času, dojem authenticity specifický pro rodinné obrazy a autobiografický reflexivní odstup od materiálu reprezentovaný Mekasovým sugestivním komentářem a informativními či poetickými mezititulky. Nakonec si všímám toho, jak se Mekas skrze své filmy vztahuje přímo k divákům filmu a vybízí je tak k osobní participaci.

„Poezie je z povahy věc nejistá, možná celá vlastně v hrůze a kráse z nejistoty narozená. Nedá se objektivně dokázat, polapit, vysvětlit, použít, naučit, vyřešit ani zavařit pro zlé časy. Proto o ní mnozí rádi říkají, že je nesrozumitelná – ona je ale jen nejednoznačná, nesamozřejmá, a tedy blízká lidem se smyslem pro nejistotu, takovým, kteří mají v povaze více pochyb, údivu a úžasu než suverenity. Je jim blahosklonně přenechána těmi jistými, neboť byla shledána naprosto nespolehlivou.“

Petr Hruška, *Zelený svetr*. Brno: Host, 2004.

„Ti, kdo vládou, se starají jen o to, jak si udržet moc, a ti, kdo jim chtějí moc vzít – dělníci, studenti, revolucionáři, touží po téže moci, [...] chtějí stejný laciný komfort a špatný vkus, konformitu, TV a velké filmy.

Ale avantgardní film je o tom neviditelném, v avantgardním filmu nejsou peníze, moc ani laciný komfort.

Poezie poskytuje v době dnešní obecné upadlosti drobné ostrůvky, jejichž prostřednictvím může naše duše dýchat.“

Jonas Mekas, Introduction, strojopis, 1982

1. Jonas Mekas, biografie

1.1 Jonas Mekas, exulant a organizátor

Jonas Mekas se narodil v litevské vesnici Semeniškiai v neděli 24. prosince roku 1922. V útlém věku dle jeho výpovědi pásł dobytek a do školy se poprvé dostal až v deseti letech.³ Během 2. světové války se zapojil do publikování ilegálních novin litevského odboje proti německé okupaci. Psací stroj, na kterém Mekas redigoval texty do novin, mu byl odcizen a jemu i celému odbojovému hnutí hrozilo velké riziko, pokud by nacistická policie psací stroj dopátrala. Z toho důvodu mu kolegové z ilegality sehnali falešné doklady a umožnili mu tak odjet i s bratrem Adolfasem studovat na univerzitu do Vídně. Vagon, ve kterém jeli, však byl připojen k vlaku, který je dovezl do tábora nucených prací u Hamburku. Z tábora se jim po osmi měsících podařilo uprchnout, ale museli se až do konce války skrývat na farmě nedaleko hranic s Dánskem. Protože se kvůli sovětské okupaci Litvy nemohli vrátit domů, odjeli do uprchlického tábora ve Wiesbadenu. V té době začali oba studovat filosofii na univerzitě v Mainzu a chodili na filmová představení. V různých uprchlických táborech nakonec strávili dohromady čtyři roky.

V roce 1949 připlul Jonas Mekas i s bratrem Adolfasem do New Yorku, kde dostali práci v továrně a našli si malý byt v Brooklynu. S aktivitami nezávislé filmařské komunity se bratři poprvé seznámili v New York Film Society, kterou vedl v té době Rudolf Arnheim a která pořádala pravidelné projekce avantgardních filmů. Krátce po příjezdu v roce 1950 se Jonas Mekas také seznámil s Amosem Vogelem, zakladatelem kina Cinema 16⁴, které jako první prezentovalo soudobý americký nezávislý film.

S větším počtem nezávislými filmaři a umělci se Mekas seznámil až na filmovém oddělení veřejné vysoké školy City College of New York, které vedl malíř a filmový avantgardista Hans Richter. Zde se setkal například se Shirley Clarkovou, Gideonem

³ V biografické části vycházím především ze dvou rozhovorů vedených s Jonasem Mekasem, které jsou přeloženy do češtiny: Benn Northover, Rozhovor s Jonasem Mekasem. In: Jaroslav Anděl (ed.), *Jonas Mekas: ...Pokračuji v cestě... Záblesky minulosti kolem...* Praha: Centrum současného umění DOX, 2013, s. 32–37.; Scott MacDonald, Rozhovor s Jonasem Mekasem. *Illuminace* 11, 1999, č. 3 (35), 97–122. Z úvodu k rozhovoru Mekase se Scottem MacDonalodem: Michal Bregant, Jonas Mekas. *Illuminace* 11, 1999, č. 3 (35), 93–96. Z publikovaných deníků, básnických sbírek a autorským knížek, ze kterých jsou na Mekasových webových stránkách zveřejněné ukázky. Dostupné na WWW: <<http://jonasmekas.com/books/>> [cit. 21. 7. 2020].

⁴ Kino fungovalo v letech 1947–1963. Organizováno bylo jako filmový klub, aby se vyhnulo cenzuře. Kino bylo velmi oblíbené, v nejpěšnějších letech čítalo až sedm tisíc členů, projekcí se často účastnilo až tři tisíce diváků. Představovalo místo koncentrace americké filmové komunity a významně ovlivnilo tehdejší generaci nezávislých filmařů. Kromě experimentů byly promítány také vědecké, instruktážní nebo dokumentární filmy. Na programu nechyběly ani zahraniční hrané filmy. Program byl odrazem estetických preferencí zakladatele Amose Vogela. Michal Bregant, Jonas Mekas. *Illuminace* 11, 1999, č. 3 (35), s. 93.

Bachmannem nebo básníkem Frankem Kuentlerem. Společně s Gideonem Bachmannem Mekas založil filmovou skupinu The Film Group, která od roku 1951 pořádala pravidelné projekce experimentálních a avantgardních filmů. V roce 1953 se s bratrem Adolfasem přestěhovali na Manhattan, Jonas si našel práci v komerčním fotografickém ateliéru Graphic Studios a vedle toho se začal naplno věnovat organizaci projekcí a jiných událostí spojených s filmem. V lednu roku 1955 Jonas s Adolfasem začali vydávat časopis *Film Culture*⁵, který se soustředil na nezávislou, avantgardní a experimentální kinematografii a stal se hlavním veřejným forem New American Cinema. V časopise publikovali pravidelně členové americké filmařské komunity z řad teoretiků i filmařů, například historik amerického avantgardního filmu P. Adams Sitney, filmař Stan Brakhage, Andrew Sarris, Parker Tyler nebo Jerome Hill. Eseje publikované v časopise komentovaly díla průkopníků amerického avantgardního filmu, především Mayi Deren, Rona Rice a Paula Sharitse nebo představovaly experimentální filmy, které nebylo tak snadné vidět, v širším kontextu filmových dějin, současného umění a poezie.⁶

V roce 1958 začal Mekas pravidelně přispívat filmovými sloupcy do týdeníku *Village Voice*⁷, které vyšly knižně roku 1971 pod názvem *Movie Journal*⁸. Mekas v krátkých sloupcích většinou psal o americkém nezávislém a avantgardním filmu a vybízel čtenáře, aby o filmovém médiu přemýšleli novým způsobem.⁹ Rozvoj podpory nezávislé a experimentální kinematografie předznamenalo založení „antioscarovské“ ceny Independent Film Award, kterou na základě podnětu Jonase Mekase od roku 1959 uděloval časopis *Film Culture* za

⁵ Časopis byl již od počátku zakladateli označován za Časopis amerického nezávislého filmu (v originále *America's Independent Motion Picture Magazine*). Prvními editory časopisu byli bratři Mekasové, George Fenin, Louis Brigante, a Edouard de Laurot, který do prvních čísel přispíval hlavně delšími teoretickými texty. Časopis *Film Culture* vycházel v letech 1955–1996, dohromady bylo vydáno 79 čísel. Antologii nejvýznamnějších textů z časopisu vypracoval v roce 1971 P. Adams Sitney. P. Adams Sitney (ed.) *Film Culture: An Anthology*. New York: Cooper Square Press, 2000.

⁶ Několik vybraných článků je možné nalézt na webových stránkách UbuWeb, kterou v roce 1996 založil americký umělec, básník a kritik Kenneth Goldsmith jako volně přístupný archiv avantgardního umění. Na webu jsou dostupná i některá filmová díla americké avantgardy, o kterých v práci píšu. Goldsmith nevlastní obsah ani autorská práva na něj a tento web je tedy z právního hlediska ilegální činnost, přesto web, který staví na ideálech práva jednotlivce na volný přístup k informacím, přežil až do roku 2020 bez sebemenších komplikací. Dokazuje to pravděpodobně přirozený nezájem velkých společností a politiků o avantgardní umění a poezii, které se většinou nedají nijak využít nebo zpeněžit. To by vysvětlovalo i fakt, že webová stránka UbuWeb je dostupná i v Číně, kde jinak vláda striktně filtruje obsah, který můžou lidé běžně na internetu najít. Jak říká Kenneth Goldsmith: „Poezie nemůže udělat vůbec nic a v tom spočívá její krása.“ *Film Culture*. UbuWeb. Dostupné na WWW: <http://www.ubu.com/papers/film_culture.html> [cit. 9. 5. 2020].

⁷ Týdeník *Village Voice* byl založen v roce 1955, na počátku vycházel jenom v New Yorku. Je považován za jeden z prvních alternativních týdeníků vůbec. Fungoval jako platforma pro reflexi kultury vznikající především v New Yorku. Do roku 2016 vycházel v tištěné podobě, v roce 2017 přešel již jen do online verze.

⁸ Jonas Mekas, *Movie journal: the rise of the new American cinema, 1959–1971*. New York: Columbia University Press, 2016.

⁹ Tamtéž, s. X.

nejvýznamnější filmový počin v oblasti nezávislého filmu.¹⁰ V roce 1961 založil Mekas spolu s ostatními představiteli amerického avantgardního filmu The American Cinema Group, jejíž vznik byl naplněním snah o organizaci a distribuci nezávislé a experimentální tvorby, které iniciovala Maya Derenová od počátku padesátých let.¹¹ Součástí The American Cinema Group je The Film-Makers' Cooperative zastupující všechny aktivity spjaté s distribucí avantgardních filmů¹².

Oficiálnímu založení organizace The American Cinema Group předcházelo zformování Skupiny (v originále The Group) filmařů, producentů a herců 28. září 1960, kteří se hlásili k novým vlnám a nastupující generaci nezávislých filmařů ve světě. V prvním prohlášení Skupiny sepsaném 30. září 1960 a vydaném v časopise Film Culture v roce 1961, se vymezovali vůči oficiálnímu filmu, kterému dle jejich slov „docházel dech“¹³ a který nazývali pejorativně Film Produkt (Product Film). Členové Skupiny věřili, že film je ze všeho nejvíce „osobním vyjádřením“ a že z toho důvodu by neměl být jeho vznik podroben zásahu producentů, distributorů ani investorů.

Dalším významným krokem v institucionalizaci experimentálního filmu bylo založení muzea Anthology Film Archives v roce 1970, jehož se Jonas Mekas stal ředitelem. Filmové muzeum vzniklo za účelem archivace, studia a předvádění nezávislé, experimentální a avantgardní kinematografie. Zakládajícími členy byly Jonas Mekas, Jerome Hill, P. Adams Sitney, Peter Kubelka a Stan Brakhage. Hlavním posláním Anthology Film Archives bylo definovat specifika filmu jako umění skrze kurátorovaný repertoár filmů The Essential Cinema. Seznam filmů jako celek představuje podle jeho autorů „esenci filmu“. Kolekce filmů měla být podle původních plánů obměňována a rozšiřována, ale po smrti Jerome Hilla se Anthology potýkala s problémy spojenými s financováním, musela se několikrát stěhovat a seznam filmů se pak už dále nerozšiřoval.¹⁴ Kromě pravidelných projekcí z cyklu The

¹⁰ První ocenění získal v roce 1959 za film *Shadows* (Stíny, 1959) John Cassavetes. Ocenění bylo udělováno až do roku 1969. V roce 1964 získal ocenění Andy Warhol za filmy *Sleep* (1963), *Haircut* (1963), *Eat* (1964) a *Empire* (1964). Mekas uspořádal několik projekcí jeho filmů a chtěl mu na veřejnosti i předat cenu, ale Warhol nechtěl dělat nic takhle veřejného, tak se s Mekasem domluvili, že předání proběhne u Warhola v ateliéru a Mekas si to celé natočí. Z tohoto předání vznikl film *Award Presentation to Andy Warhol* (1964), na kterém se podílel i Gregory Markopoulos.

¹¹ Michal Bregant, Jonas Mekas. *Illuminace* 11, 1999, č. 3 (35), s. 94.

¹² Do katalogu Film-Makers's Cooperation jsou přijímány všechny dodané filmy bez výjimky. Poplatky za půjčení dostávají z velké části sami tvůrci, organizace si z nich nechává jen nezbytnou část 25% na pokrytí nutných výdajů a platů zaměstnanců. The Film-Makers' Cooperative: History. Dostupné na WWW: <<https://film-makerscoop.com/about/history>> [cit. 10. 5. 2020].

¹³ The First Statement of the New American Cinema Group. In: P. Adams Sitney (ed.) *Film Culture: An Anthology*. New York: Cooper Square Press, 2000, s. 79–83.

¹⁴ Kolekce filmů, celým názvem The Essential Cinema Repertory, byla sestavena mezi lety 1970–1975 výběrovou komisí složenou z Jamese Broughtona, Kena Kelmana, Petera Kubelky, P. Adamse Sitneyho, a Jonase Mekase. Kolekce sestává ze 110 programů o 330 filmových titulech. Kromě experimentálních a

Essential Cinema, se na programu Anthology objevují často retrospektivy amerických i cizích autorů a to nejenom experimentálního filmu. Anthology Film Archives představuje do dneška jednu z nejdůležitějších institucí zabývajících se uchováváním, studiem a prezentací výhradně experimentálního a avantgardního filmu.

1.2 Básník s kamerou

O Jonasu Mekasovi jako filmaři a organizátorovi již toho bylo v kontextu experimentálního filmu napsáno hodně.¹⁵ Při studiu jeho osoby a díla je ale často opomíjen fakt, že Mekas do kulturního světa vstoupil původně jako básník a že v rodné Litvě je považován za klasika současné poezie. K tomu odkazuje i název této podkapitoly, který přejímám z pracovního názvu retrospektivní výstavy v pražském DOXu.¹⁶ Filmový styl, který si Mekas později osvojil, má mnoho společného se způsobem, jakým psal poezii. Většina jeho hlavních snímků natáčených na film je založena na deníkové formě záznamu a složena ze

avantgardních filmů od členů The American Cinema Group a od průkopníků americké filmové avantgardy jako Mayi Deren, se na seznamu objevují filmy evropských avantgard, tedy představitelů sovětské montážní školy, dadaismu, surrealismu, abstraktního filmu, čistého filmu, ale i některé filmy od Charlie Chaplina, Roberta Bressona, D. W. Griffitha nebo dokumentární filmy představitelů direct cinema.

Současně s dokončením seznamu filmů byl také vydán sborník esejí o vybraných filmech P. Adams Sitney (ed.) *The Essential Cinema: Essays on the Films in the Collection of Anthology Film Archives*. New York: New York University Press, 1975. Eseje se vyznačují především nekritickým glorifikováním uměleckých hodnot vybraných filmů a romantizujícími představami o nezávislosti některých autorů. Více o sborníku a obecně o kritické reflexi avantgardní kinematografie: Janet Bergstrom, *The Avant-garde: History and Theories*. In: Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods: Vol. II*. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1985, s. 287–302.

¹⁵ V českém jazyce stojí za zmínku především kapitola *Spontánní film* v knize Martina Čiháka, zasazující Mekasovy deníkové filmy do kategorie spontánního filmu: Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2013, s. 197–205. Překlad rozhovoru Scotta MacDonalda s Jonasem Mekasem a předmluvou od Michala Breganta. Scott MacDonald a Michal Bregant, *Rozhovor s Jonasem Mekasem*. *Illuminace* 11, 1999, č. 3 (35), 93–122. Dále doprovodný katalog k retrospektivní výstavě Jonase Mekase pořádané v roce 2013 v pražském Centru současného umění DOX editovaný Jaroslavem Andělem. Jaroslav Anděl (ed.), *Jonas Mekas: ...Pokračuji v cestě... Záblesky minulosti kolem...* Praha: Centrum současného umění DOX, 2013.

V anglickém jazyce je nejvíce relevantní sborník textů *To free the cinema* věnující se Mekasovi z různých úhlů pohledu. Při psaní práce jsem bohužel neměl přístup k celé knize, ale jen k jednotlivým částem David E. James, *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York Underground*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992. Poté výbor z Mekasových filmových týdeníků. Jonas Mekas, *Movie journal: the rise of the new American cinema, 1959–1971*. New York: Columbia University Press, 2016. Za zmínku stojí studie o Mekasovi obsažené v knize: P. Adams Sitney (ed.) *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. New York: Oxford University Press, 2008. A částečně i kniha: P. Adams Sitney, *Visionary film: the American avant-garde, 1943–2000*. New York: Oxford University Press, 2002. Zde se Mekasovi věnuje P. Adams Sitney nejvíce v kapitole *Recovered Innocence*.

Užitečné odkazy, videa a informace o Mekasovi jsou k nalezení také na webové stránce <http://jonasmekas.com>, kterou si Mekas založil, aby skrze ni mohl komunikovat se svými přáteli a sdílet videa natáčená na videokameru a později i telefon.

¹⁶ Retrospektivní výstavu uspořádal 24. 1. 2013–22. 4. 2013 DOX, Centrum pro současné umění, kurátorem výstavy byl Jaroslav Anděl. Finální název výstavy byl *Jonas Mekas: ...As I Am Moving Ahead... Glimpses Of The Past Linger...* (v češtině *Pokračuji v cestě... Záblesky minulosti kolem...*)

zdánlivě nesouvislých záběrů všedního života. Význam těchto obrazů se vyjevuje teprve časem, podobně jako při psaní deníku. Momentální akt filmování není podroben snaze ilustrovat určitou myšlenku, materiál vzniká bezprostředně jako záznam zakoušeného světa.

Své básně publikoval poprvé ve čtrnácti letech, deník si dle jeho slov vedl obrázkovou formou již od útlého věku.¹⁷ Od té doby, co se naučil psát, si dělal záznamy především věcnou formou o všedních událostech na vesnici a v jejich rodině. Život v uprchlických táborech zaznamenal do deníku, který byl publikován v roce 1991 pod názvem *I Had Nowhere To Go*¹⁸. V roce 1948 vydal první sbírku básní *Idyly ze Semeniškiai*, která je považována za jedno z nejdůležitějších děl současné litevské poezie. V předmluvě k druhému anglickému vydání této sbírky bratr Adolfas vysvětluje, že poezie Jonase Mekase nikdy neměla v zahraničí takový dosah jako jeho filmy kvůli komplikovanosti překladu Jonasovy specifické práce s jazykem. Jonas ve sbírce *Idyly* volně kombinuje obecnou litevštinu, regionální dialekt a výrazy známé jen v jeho rodné vesnici nebo v rodinném kruhu. Tvorba neologismů označujících přírodní jevy na základě zvuku, který vydávají a experimentování s oficiální litevskou gramatikou tvoří překlad ještě složitější. Skrze tyto postupy se Mekasův zájem o každodenní a obyčejný život, jež je vždy souběžný s velkými dějinami, promítá i do procesu jeho umělecké tvorby. Podobně jako v poezii promlouvá jazykem svého regionu, vesnice a rodiny, využívá ve filmech estetiku rodinných filmů a obrací pozornost na všednodenní výjevy. Citlivost, se kterou Mekas popisuje v *Idylách* obrazy a smyslové vjemy z jeho rodné vesnice a dětství, se nakonec projevuje i ve schopnosti zintenzivnit filmem prožitek marginálních detailů života. Slova a filmové obrazy vytrženy z původního rodinného kontextu určitý význam platný jen pro členy rodiny ztrácí. Vsazením do kontextu jiného ale nabývají i novou funkci.

¹⁷ Benn Northover, Rozhovor s Jonase Mekasem. In: Jaroslav Anděl (ed.), *Jonas Mekas: ...Pokračuji v cestě... Záblesky minulosti kolem...* Praha: Centrum současného umění DOX, 2013, s. 32–33.

¹⁸ Na základě tohoto deníku vytvořil umělec Douglas Gordon v roce 2016 stejnojmenný film, který byl prezentován na výstavě současného umění documenta 14 v německém Kasselu. Film se soustředí na absentující obrazy Mekasova dětství, ke kterému se Mekas celý život silně vztahoval. Jonas Mekas v úvodu filmu vypráví o úplně první fotografii, kterou zachytil na darovaný aparát od staršího bratra Povilase. Dlouhou dobu si fotoaparát schovával na příhodný okamžik, který by stál za zachycení. Když potom Litvu před vypuknutím 2. světové války obsazovala vojska Sovětské armády a jeho rodnou vesnici projížděly sovětské tanky, malý Mekas jim vyběhl vstříc i s fotoaparátem. Poté co Mekas zachytil první fotografii tanků, všiml si ho jeden sovětský voják, vyrval mu fotoaparát z rukou, vyjmul negativ a zašlápl ho před Mekasem do země. Gordon se v projektu vrací právě k tomuto ztracenému obrazu Mekasova dětství.

1.3 „Dělám filmy, tedy jsem“¹⁹

1.3.1 Raná tvorba a filmové deníky

Krátce po příjezdu do New Yorku si bratři Mekasové pořídili první 16mm kameru Bolex²⁰ a začali natáčet komunitu litevských přistěhovalců ve čtvrti Williamsburg, kde sami bydleli. Ze záběrů natočených v této době Mekas v roce 1976 sestříhal film *Lost, Lost, Lost* (1975)²¹. V úvodu filmu se objevují dokonce úplně první záběry, které s Adolfasem natočili v jejich bytě v Lorimer Street ve Williamsburgu, když zkoušeli, jak kamera funguje. Již v těchto prvních záběrech se projevuje neoddělitelné provázání aktu filmování s jejich vlastním životem a spontánnost záznamu, kterou Mekas později rozvíjí i po formální stránce.

Během padesátých let Mekas natáčí hodně materiálu, ale k jeho zpracování se dostává až o několik let později. Prvním dokončeným filmem je tak snímek *Guns of the Trees* (1961), který se nejvíce blíží klasické narativní kinematografii. Film, na kterém spolupracoval s bratrem Adolfasem a tehdejším přítelem Eduardem de Laurotem, vypráví diskontinuálně příběh čtyř mladých lidí, kteří se snaží pochopit, proč jejich známá spáchala sebevraždu. Film je značně fragmentární a otevírá spíše prostor pro improvizaci a náhodu, než že by se snažil důsledně vyprávět příběh. Právě důraz na improvizaci a řízenou náhodu bude později v Mekasově díle ústřední.

V šedesátých letech si Mekas vytváří osobitý filmový styl založený na deníkovém způsobu záznamu, odvrací pozornost od velkých témat k událostem a zkušenosti svého vlastního života. Filmové deníky a črty realizované na 16mm kameru Bolex, které Mekas souborně označoval *Diaries, Notes & Sketches*, tvoří hlavní těžiště jeho tvorby. Název *Diaries, Notes & Sketches* byl vždy doplněn vedlejším názvem dané části, například *Diaries, Notes & Sketches: Lost, Lost, Lost*. S přibývajícím materiálem ale nastal zmatek, především pro filmové laboratoře, které používali jen první název *Diaries, Notes & Sketches*, Mekas

¹⁹ Volný překlad Mekasova komentáře z filmu *Walden*.

²⁰ První kameru Bolex sestrojil v roce 1927 švýcarský technik ukrajinského původu Jaques Bolsey (některé prameny uvádí jeho původní jméno Jakob Bogopolsky, někdy je uváděn jako Jacques Bogopolsky, nebo Bolsky). Kamera se pro své funkce, relativně jednoduché ovládání a nízkou váhu stala nejdůležitějším nástrojem filmové avantgardy. Pro Mekase byla nejdůležitější především snadnost přechodu od plynulého natáčení k pookénkovému snímání, jednoduchá změna rychlosti snímání a možnost převíjení filmu nazpátek pro opětovnou expozici. Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2013, s. 200. Detailněji k technologii kamery Bolex v knize Joel Schlemowitz, *Experimental Filmmaking and the Motion Picture Camera*. New York: Routledge, 2019.

²¹ Český překlad: *Ztracen, Ztracen, Ztracen*. Přestože byl film poprvé veřejně uveden až v roce 1976, a dokončen v roce 1975, materiál, ze kterého je sestříhán, byl natočen v letech 1949–1963. Mekas z natočeného materiálu v roce 1950 sestříhal krátký film *Grand Street*, jehož název odkazoval k hlavní ulici ve Williamsburgu v Brooklynu, kde hlavně žili přistěhovalci, ale kolem roku 1960 film opět rozstříhal.

z toho důvodu již později využíval jen názvy jednotlivých částí: *Walden, Lost, Lost, Lost, In Between* a další²². V deníkových filmech se objevují Mekasovi přátelé a představitelé newyorské umělecké komunity, společenské události, záběry z nerealizovaných filmů a později s přibývajícím četností výjevy z rodinného života. Filmový styl, který si v této době Mekas osvojuje, je založen na experimentaci s možnostmi záznamu kamery Bolex. „Mekasovi se kamera stává nejen bezprostředním deníkem jím prožívaných událostí, na které reaguje svou kamerou, ale přesněji nástrojem zkoumání světa, v němž se on sám nachází. Jde o pokus sjednotit pozorované s procesem pozorování“²³ Toho Mekas dosahuje krátkými, často pookénkovými záběry, různými snímacími frekvencemi, víceexpozicemi nebo gestickým pohybem kamery. Martin Čihák v knize *Ponorná řeka kinematografie* Mekasův filmový styl přiřazuje k širěji definované kategorii spontánního filmu.²⁴ Tento způsob natáčení naplnil Mekasovu představu o přímém záznamu reality, improvizaci a osobním vyjádření, které tolik hledal již v předchozích filmech. Pro Mekase akt filmování není reprezentací světa, ale nástrojem jeho utváření.

Velké množství natočeného materiálu v té době Mekas archivoval a k jeho zpracování se dostával až s odstupem několika let. Často se stávalo, že materiál, který se objevil jako samostatný film, se později stal součástí většího celku jako například některé části filmu *Walden*, (1969).²⁵ Retrospektivní způsobem vznikl film *Lost, Lost, Lost* i film *As I Was Moving Ahead*. Samotný akt kompilování a prohlížení dávno natočených záběrů se stal jedním z nejdůležitějších rysů Mekasovy deníkové tvorby. Czesław Miłosz tento rys popisuje výstižně v úvodu k anglickému vydání prvních Mekasových básní²⁶ citací filosofky Simony Weilové „Vzdálenost je duší krásy“. Miłosz si všímá toho, že v Mekasově tvorbě vzdálenost v prostoru a v čase odhaluje půvab obyčejných věcí a zanedbatelných detailů skutečnosti. Retrospektivní pohled daný rozdílem několika let mezi natáčením a střiháním materiálu u většiny projektů tvoří základní strukturu zdánlivě nesourodých deníkových filmových obrazů, které Mekas prokládá informativními mezititulky a doprovází sugestivním voiceoverem. Způsob, jakým se vztahuje k natočenému materiálu, připomíná v mnoha ohledech listování rodinným fotoalbem nebo prohlížení rodinných filmů v úzkém rodinném kruhu.

Estetika domácích filmů je sice charakteristická pro většinu Mekasových snímků, ale scény z rodinného života se poprvé objevují až ve filmu *Paradise Not Yet Lost (a/k/a Oona's*

²² Scott MacDonald, Rozhovor s Jonasem Mekasem. *Illuminace* 11, 1999, č. 3 (35), s. 116.

²³ Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2013, s. 200.

²⁴ Tamtéž, s. 197–205.

²⁵ Celý název zní *Walden: Diaries, Notes and Sketches*, původně *Diaries, Notes and Sketches (also known as Walden)*.

²⁶ Czesław Miłosz, Foreword. In: Jonas Mekas, *There Is No Ithaca*. New York: Black Thistle Press, 1996, nestr.

Third Year, 1979) natáčeného mezi lety 1977–1979.²⁷ Film je rozdělen do šesti částí a je adresován jeho dceři Ooně, které měl v budoucnu sloužit jako vzpomínka na události z jejího života, jež si ona sama nemůže detailně pamatovat.

1.3.2 Video tvorba a film mimo kino

V 80. a 90. letech Mekas ještě kompiluje několik filmů z materiálu natáčeného od poloviny 60. let. V roce 1989 přechází z 16mm kamery Bolex na technologii videokamery a natáčí první video *Lithuania and the Collapse of the USSR* (2008).²⁸ Mekas mezi lety 1989–1992 natáčel na videokameru veškeré zprávy o situaci v rodné Litvě, které se objevily v americké televizi. Projekt zaznamenává reprezentaci dějinných událostí Litvy po pádu Sovětského svazu, jak je zachytily televizní stanice a reflektuje obecně působení masových médií. Mekas tvrdil, že měnící se skutečnost vyžaduje změnu záznamových médií,²⁹ z toho důvodu nakonec přešel k natáčení na videokameru a později i mobilní telefon.³⁰ Jeho pozdější práce realizované na video se ale na rozdíl od projektů natáčených 16mm kamerou Bolex nesnaží experimentovat se záznamovou technologií a jejich hodnota je spíše ve způsobu jejich instalace a distribuce.

V souvislosti se změnou média Mekas v následujících letech svými projekty expandoval do galerijního kontextu i na internet. Prvním projektem vznikajícím přímo pro galerii byla videoinstalace pro dvanáct obrazovek *Dedication to Fernand Léger* (2003).³¹ Významným milníkem v prezentaci jeho díla v galerijním kontextu byla retrospektivní výstava v Litevském pavilonu na 51. ročníku Benátského Bienále roku 2005, kde Mekas

²⁷ V roce 1974 se Mekas oženil s fotografkou Hollis Melton, se kterou měl dvě děti. Jejich dcera Oona se narodila v roce 1974 a v roce 1977, kdy Mekas začal natáčet materiál pro film *Paradise Not Yet Lost* jí byly tři roky.

²⁸ Český překlad: *Litva a pád SSSR*. Video bylo natáčeno sice v letech 1989–1992, ale dokončeno bylo až v roce 2008.

²⁹ Jaroslav Anděl (ed.), *Jonas Mekas: ...Pokračuji v cestě... Záblesky minulosti kolem...* Praha: Centrum současného umění DOX, 2013, s. 14.

³⁰ Na video přešel skoro dvacet let po prvních uměleckých pokusech s touto technologií. V počátcích videoartu měl dokonce proti technologii videa hodně výhrad, a jak vzpomíná Steina Wasulková vůbec nepochopil jeho technickou podstatu. Steina i Woody Wasulkovi viděli hlavní rozdíl mezi filmem a videem v tom, že obraz a zvuk se v technologii videa zaznamenává jako signál, který je možné na rozdíl od klasického filmu vysílat z jednoho místa na druhé.

Umělci začali s technologií videa experimentovat již krátce po jeho uvedení na trh v 60. letech. Nejikoničtější přístrojem v počátcích nově vzniklého druhu umění, videoartu, se stala přenosná kamera Portapak představená firmou Sony v roce 1967. Za průkopníky videoartu jsou považováni umělci Nam June Paik a Wolf Vostell nebo manželé Wasulkovi. Více k podstatě a historii videoartu v knize: Chris Meigh-Andrews, *A History of VideoArt*. New York, London: Bloomsbury Academic, 2014.

³¹ Český překlad: *Věnování Fernandu Légerovi*.

vystavoval projekty starší i nové. Nejvýraznějším prvkem jeho výstav se staly videoinstalace pro více televizních obrazovek a zvětšeniny filmových políček z jeho starších filmů.³²

Důležitými díly z pozdější tvorby jsou hlavně *First Forty* (2006)³³ a *365 Day Project* (2007)³⁴, která vznikala již přímo pro webovou stránku, kterou Mekas založil jako novou platformu pro šíření své tvorby.³⁵ Projekt *First Forty* je remediací materiálu natočeného na film umístěním na webovou stránku, pro kterou byl doplněn novým komentářem. *365 Day Project* spočíval v tom, že Mekas každý den po dobu celého roku zveřejňoval jedno video na své webové stránce, které zároveň i zpřístupňoval ke stažení na iPod.

Mekasova pozdější tvorba, a především jeho internetové projekty, by bylo zajímavé zkoumat ve vztahu k novému rozhraní webu 2.0 a v souvislosti se založením platformy YouTube v roce 2005, která radikálně proměnila sdílení osobních a rodinných videí. Masovým rozšířením sociálních sítí se performance vlastního života, kterou Mekas realizoval skrze filmové deníky od 60. let, stala běžnou součástí moderního života. V této práci se Mekasově pozdější tvorbě již dále věnovat nebudu, protože se po formální i kvalitativní stránce od klasických filmových deníků velmi liší, přestože vztah k deníkovému žánru a autobiografický charakter mají velmi podobný.

1.4 Autobiografická avantgarda

Mekasova umělecká tvorba, a především jeho deníkové filmy, propojují formální prvky a tematické motivy několika různorodých oblastí filmové praxe. Mekas svými projekty naplňuje představu o esenciálním filmu odpoutaném od klasické narace, dokumentární objektivitě a reprezentace. Hlavní metodou jeho filmování se stává spontaneita, improvizace a experimentování s možnostmi záznamu přístroje 16mm kamery Bolex. Jeho deníkový opus *Diaries, Notes & Sketches* vnáší do oblasti experimentálního filmu charakteristické znaky osobního a rodinného natáčení. Nejenom Mekas ale i ostatní avantgardní filmaři obrací v 50. letech pozornost právě k běžnému životu a domácímu natáčení. V jejich projektech dochází ke zhmotnění vztahu autora k natáčeným událostem, kamera již není objektivním okem, ale

³² Výstava pořádaná v Centru pro současné umění, DOX v Praze měla podobný charakter. V rámci doprovodného programu výstavy byly s lektorskými úvody promítnuty i některé ze starších filmů.

³³ Český překlad: *Prvních čtyřicet*. Projekt využívá materiál natočený na film, který Mekas remediuje na internetovou stránku a doplňuje novým komentářem.

³⁴ Český překlad: *Projekt 365 dní*. Inspirovaný básnickou sbírkou italského básníka Francesco Petrarci *Il Canzoniere* sestávající ze 366 básní.

³⁵ O webové stránce se zmiňuji již v 1. kapitole. Dostupné na WWW: <<http://jonasmekas.com/diary/>> [cit. 7. 8. 2020]

stává se spolu s autorem součástí diegeze. Obrat filmové avantgardy k domácímu prostředí byl umožněn zjednodušením procesu natáčení, ale souvisel hlavně s ideou, že film má být osvobozen od tradičního pojetí natáčení a stát se osobním vyjádřením autora³⁶.

Avantgardní filmy s výraznými autobiografickými prvky se po tematické stránce sice podobají osobním filmům natáčeným v kontextu rodiny či přátel, ale liší se především ve způsobu recepce a v jejich originální funkci. Mekasovy filmové deníky, ale i ostatní autobiografické experimentální filmy vznikaly většinou od počátku s uměleckými či individuálními ambicemi a vidinou jejich veřejné prezentace. Alexandra Schneider si v textu věnovaném performanci v rodinném filmu všimá, že nejpodstatnější rozdíl mezi deníkovou formou a rodinným filmem spočívá v tom, že deníkový film je individuálně umělecky motivovaný projekt, zatímco rodinné filmování je kolektivní podnik. Všichni rodinní příslušníci se na ustavujícím rituálu filmového natáčení podílí podobnou měrou a osoba s kamerou má jen o něco privilegovanější pozici.³⁷ Ve skutečnosti bych řekl, že tento rozdíl mezi individuálním a kolektivním aspektem není tak výrazný v samotném rituálu natáčení, jak možná naznačuje Schneider, ale až v následné recepci a zpracování materiálu.³⁸ Pro pochopení mediální praxe deníkových filmů Jonase Mekase bude nutné vysvětlit některé metodické a teoretické problémy spjaté s výzkumem rodinného a amatérského filmu a objasnit jejich estetiku, znaky a funkci. Na základě toho pak bude možné pochopit na příkladu Mekasova retrospektivního projektu *As I Was Moving Ahead* z roku 2000, jak se mění charakter rodinných filmů, když jejich autorem je experimentální filmař. V těchto úvahách navazují na podobně vymezenou výzkumnou otázku Kateřiny Svatoňové, která se ve své práci věnovala rodinným filmům kameramana Jaroslava Kučery jako specifické umělecké praxi a průniku amatérského prostředí s profesionálními ambicemi jednotlivce.³⁹

Autobiografické tendence ve filmech některých tvůrců New American Cinema a především Jonase Mekase obhajují relevanci osobního, soukromého a rodinného života několik let předtím, než byl v roce 1984 osobní film oficiálně uznán Mezinárodním sdružením

³⁶ Viz první prohlášení New American Cinema Group: The First Statement of the New American Cinema Group. In: P. Adams Sitney (ed.) *Film Culture: An Anthology*. New York: Cooper Square Press, 2000, s. 79–83.

³⁷ Jako příklad filmového deníku uvádí Schneider mimo jiné i filmy Jonase Mekase. Alexandra Schneiderová, *Performance v rodinném filmu*. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 74–75.

³⁸ Schneider se soustředí právě na samotný rituál natáčení, který je pro ustavování rodiny v něčem důležitější než následná společná recepce fotografií, protože někdy, a to je v dnešní době čím dál častější jev, k následnému prohlížení fotografií či filmů ani nedochází. V autobiografickém experimentálním filmu tak může samotný rituál filmového natáčení plnit pro rodinné příslušníky velmi podobnou funkci jako u klasických rodinných filmů, i přesto že otec-experimentální filmař nenatáčí klasický rodinný film, ale experimentální film, ve kterém se scény z rodinného života jen objevují.

³⁹ Kateřina Svatoňová, (Ne)profesionální experimenty s kamerou. *Illuminace* 28, č. 2 (102), 2016, s. 61–75.

filmových archivů, FIAF za kategorii hodnou archivace.⁴⁰ Obyčejný život se pro experimentální filmaře nestává jen zdrojem inspirace, ale je přímo objektem jejich zájmu. Přejímání estetických znaků domácích videí v experimentálním filmu je jedním z prvních systematických příkladů filmového ztvárnění scén z osobního života.⁴¹ Experimentální filmaři v tom předchází autobiografické⁴² a kompilační dokumentární filmy a předznamenávají historiografický obrat ke každodennosti, k nechronologickému a horizontálnímu pojetí dějin, pro které jsou filmy osobní stejně relevantní jako umělecké filmy nebo velké politické události.

⁴⁰ Hana Rezková, *Budoucí rodiny v minulém čase: Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce, KFS FF UK. Praha, 2012, s. 26.

⁴¹ Tamtéž, s. 23.

⁴² Rozvoji autobiografického dokumentárního filmu v návaznosti na autobiografické avantgardní filmy tvůrců New American Cinema se věnuje v knize *The Autobiographical Documentary in America* Jim Lane. Autobiografičtí avantgardní filmaři New American Cinema, ze kterých zmiňuje Lane především Jonase Mekase, Stana Brakhage a Jamese Broughtona obratem k soukromému životu a odmítnutím objektivit direct cinema podle něj vytvořili podmínky pro vznik autobiografického dokumentárního. Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

2. Avantgarda a rodinný film

2.1 Vernakulární fotografie

Osobní film a rodinná fotografie byly dlouhou dobu na okraji zájmu historiků i umělců. Tradiční historiografie obou médií se většinou soustředila na příběhy vynálezců, velkých mistrů a na technický a institucionální vývoj. Historik a teoretik fotografie Geoffrey Batchen v eseji *Vernacular photographs* z roku 2000 píše, že obyčejné fotografie vždy vzdorovaly formalistnímu umělecko-historickému narativu, přestože jejich poptávka a produkce určovaly rozvoj fotografického průmyslu a jejich množství značně převyšuje takzvanou uměleckou fotografii.⁴³ Pojem vernakulární fotografie, jak ho definuje Batchen, je zastřešujícím označením pro všechny fotografie vytvořené neumělci. Zahrnuje rodinné snímky, cestovní fotografie, fotografie z dovolené, fotografie přátel nebo pasové fotografie ale i snímky vznikající pro komerční, vědecké, vládní nebo forenzní účely.⁴⁴ S osobními filmy mají vernakulární fotografie společné to, že jsou tvořeny neumělci.

Geoffrey Batchen píše, že klasičtí historici fotografie se záměrně vyhýbali oblasti vernakulární fotografie, protože se vzpírala kategoriím, na jejichž základě popisovali vývoj umělecké fotografie. Zmiňuje ale i četné snahy některých historiků, kteří od 60. let začali vernakulární fotografie do dějin fotografie zahrnovat.⁴⁵ První systematické zahrnutí rodinného filmu a fotografie do akademického diskurzu neproběhlo na poli historie fotografie ani filmu,

⁴³ Geoffrey Batchen, *Vernacular photographs*. *History of Photography* 24, 2000, č. 3, 262–271. Dostupné na WWW: <<https://doi.org/10.1080/03087298.2000.10443418>> [publ. 19. 1. 2015; cit. 16. 7. 2020].

⁴⁴ Označení vernakulární ve vztahu k fotografii poprvé použil Geoffrey Batchen právě v textu *Vernacular Photographies* publikovaném roku 2000 v časopise *History of Photography*. Termín vernakulární je používán v architektuře pro označení stylu, ve kterém se staví obyčejné domy. Z oblasti architektury tento termín Batchen přejal a poprvé použil ve zmíněné eseji. Od té doby se oblasti vernakulární fotografie začalo věnovat mnoho dalších významných historiků fotografie a revize dějin fotografie, po které Batchen roku 2000 volal, tak byla skutečně započata. Dokladem toho může být dvoudenní konference o různých podobách a přístupech k vernakulární fotografii s názvem *Imagining Everyday Life: Engagements with Vernacular Photography* pořádaná 19. – 20. 10. 2018 na Columbia University. Z konference byl vydán sborník textů: Tina Camp, Brian Wallis, Marianne Hirsch, Gil Hochberg (eds.), *Imagining Everyday Life: Engagements with Vernacular Photography*. New York: Steidl/The Walther Collection, 2020.

Batchen se užší kategorií rodinných fotografií a jejich vztahu k paměti věnuje v knize: Geoffrey Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. New York: Princeton Architectural Press, 2004. Novou historii fotografie rozpracovává v knize: Geoffrey Batchen, Tomáš Dvořák (ed.), *Obraz a diseminace: Za novou historií pro fotografii*. Praha: Akademie múzických umění, 2017.

⁴⁵ Batchen uvádí: Michel F. Braive, *The Photograph: A Social History*. New York: McGraw-Hill, 1966.; Deirdre Wills, Camfield Wills, *History of Photography: Techniques and Equipment*. New York: Exeter Books, 1980.; Heinz K. Henisch, Bridget Ann Henisch, *The Photographic Experience, 1839–1914: Images and Attitudes*. State College: Pennsylvania State University Press, 1994.

ale stál za ním sociolog a antropolog Pierre Bourdieu.⁴⁶ Ve své knize *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*⁴⁷ publikované v roce 1966 se Bourdieu zabývá fotografováním jako sociální praxí a upozorňuje na podobné vlastnosti a společenskou funkci rodinných fotografií a filmů. Kniha, kterou Bourdieu vypracoval s několika dalšími sociology, nabízí netradiční analýzu fotografické praxe, vyhýbá se formalistnímu narativu typickému pro většinu umělecko-historických studií fotografie a obrací pozornost k fotografii neumělecké.

Batchen v eseji *Vernacular photographs* volá po kompletní reformě dějin fotografie, které by si byly vědomy konstitutivní funkce vernakulárních fotografií pro celý vývoj fotografického média a zároveň tuto ideu uvádí rovnou v praxi. Podle Batchena můžeme počátky vernakulární fotografie sledovat již od veřejného představení daguerrotypie v roce 1839, kdy si novou technologii osvojili technicky zdatní nadšenci a začali si vytvářet vlastní obrazy. Batchen si v eseji všímá především toho, že funkce raných rodinných podobizen pořízených technikou daguerrotypie často určovala i jejich formu. Rané daguerrotypie nebyly spjaty jen se smyslem zraku, ale velký význam měla i jejich fyzická podstata. Podobizny byly často uloženy v malovaných krabičkách, do kterých byly vkládány kromě snímků i vlasy zobrazovaného. Takto vyhotovené objekty umožňovaly lepší zpřítomnění dotyčného. Batchenovi se skrze studii fotografií ve svém původním kontextu, daří odhalovat příčiny některých podob obrazů a jejich funkci v dobovém kontextu.

Pro rozvoj rodinné fotografie bylo hlavním zlomem zpřístupnění procesu fotografování běžným lidem, když v roce 1888 George Eastman představil první model fotoaparátu Kodak, který byl inzerován věhlasným sloganem „You press the button, we do the rest.“⁴⁸ Díky tomuto přístroji a následnému vývoji vzrostl zájem o rodinné fotografování na vlastní pěst a vernakulární fotografie definitivně převážila v produkci nad uměleckou fotografií. Rituál fotografování se v kontextu rodinné instituce stal paměťovou praxí konstituující integritu rodiny. Fotografie i film v rodinném kontextu funguje jako vizuální artefakt, který iniciuje akt vzpomínání. Paměť je v konfrontaci s nimi rekonstruována a přetvářena.

Pro studium vernakulárních fotografií stejně jako pro výzkum rodinných filmů je pochopení originální funkce a kontextu zásadní. Význam rodinných obrazů se přirozeně liší, když jsou čteny mimo svůj původní kontext. Jak píše Alan Sekula v textu o vynalezení

⁴⁶ Hana Rezková, *Budoucí rodiny v minulém čase: Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce, KFS FF UK. Praha, 2012, s. 60–61.

⁴⁷ V anglickém překladu byla kniha publikována poprvé v roce 1990. Pierre Bourdieu, *Photography: A Middle-Brow Art*. Cambridge: Polity Press, 1990.

⁴⁸ Český překlad: „Vy zmáčknete spoušť, my uděláme zbytek“.

fotografického významu, fotografie je promluva, protože nese sdělení nebo jím sama je.⁴⁹ Toto sdělení je ale závislé na vnějších podmínkách a předpokladech a jeho srozumitelnost je daná implicitním textem. Rodinné filmy se v tomto ohledu svým významem příliš neodlišují od rodinných fotografií. Jejich sdělení je také neúplné, struktura nenarativní a výjevy nesrozumitelné bez intertextuální zkušenosti.

2.2 Revize historiografie

Batchenova snaha revidovat dějiny fotografie navazuje, podobně jako Nová filmová historie, na obrat v historiografii ovlivněný francouzskou školou Annales, která přinesla funkční propojování jednotlivých humanitních i exaktních oborů s historiografií a podnítila vznik nové kulturní historie, mikrohistorie a dějin každodennosti.⁵⁰ Tento obrat je úzce spjat s odlišným pojetím času a proměnou role historika. Pozornost k mikrohistorické rovině a každodennosti vynesla na světlo nepodstatné kulturní jevy, hnutí nebo marginalizované skupiny. „Od popisu velkých politických a diplomatických dějin válek a panovníků se historiografie [nově] přiklání k analýzám dlouhodobých sociálních a ekonomických procesů, méně zřetelných struktur každodenního života, různých efemérních sociálních a kulturních jevů, [...] lidských emocí a smyslů.“⁵¹

Přehodnocení metodologie v historiografii a v jiných oborech vedlo k přesunu pozornosti na praxi rodinného fotografování a v osmdesátých letech také na dosud neprozkoumanou oblast rodinného filmu. Na sociologickou pozici představenou Pierrem Bourdieu v 60. letech, která se zaměřuje především na rodinné fotografování a filmování jako sociální praxi, navazují později kulturní studia a kulturní historie.⁵² Formě a specifické rétorice samotných rodinných filmů i fotografií se od 80. let věnoval především Roger Odin,

⁴⁹ Alan Sekula, O vynalezení fotografického významu. In: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 67–68.

⁵⁰ Škola Annales byla skupina francouzských historiků prosazující nové metody v oblasti historiografie. Název školy je odvozený od vědeckého časopisu *Annales d'histoire économique et sociale*, zkráceně *Annales*, založeného v roce 1929. V jádru této skupiny stáli Lucien Febvre, Marc Bloch, Fernand Braudel, Georges Duby, Jacques Le Goff a Emanuel Le Roy Ladurie. Hlavním cílem školy podle Petera Burkeho zjednodušeně bylo nahradit tradiční vyprávění událostí problémově orientovaným analytickým dějepiscetvím a propojit historiografii s ostatními obory. Peter Burke popisuje kontext vzniku a jednotlivé fáze školy Annales v knize vydané roku 1990. Peter Burke, *Francouzská revoluce v dějepiscetví: Škola Annales (1929–1989)*. Praha: NLN, 2004.

⁵¹ Petr Szczepanik, Úvod: Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 9–41, s. 11.

⁵² V sociologické linii v angloamerickém prostředí podle Hany Rezkové nejvýznamněji pokračují především Richard Chalfen a Patricia Zimmermann. Hana Rezková, *Budoucí rodiny v minulém čase: Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce, KFS FF UK. Praha, 2012, s. 62.

který se v duchu sémio-pragmatického přístupu snaží o rovnováhu mezi rolí textu a jeho kontextu a vymezuje problematické pole výzkumu rodinné kinematografie.⁵³ Pro studium deníkových filmů Jonase Mekase a ostatních filmařů New American Cinema bude důležitý hlavně sémio-pragmatický přístup, který chápe význam textu vždy v závislosti na instituci, ke které přísluší odesílatel i příjemce. Přestože autobiografické avantgardní filmy oddělují rodinné snímky od jejich původního kontextu, projevují stále některé znaky, které jsou pro rodinné obrazy obecně platné.

2.3 Rodinný film ve svém původním kontextu

2.3.1 Počátky a zdrojový materiál rodinného filmu

Důslednější akademické reflexe se rodinná kinematografie dočkala až na konci 70. let minulého století, příklady rodinného filmu bychom ale mohli najít již mezi ranými filmy bratří Lumierů. Za jeden z prvních rodinných filmů můžeme považovat film *Krmení dítěte* (*Repas de bébé*)⁵⁴, který byl prezentován 28. prosince 1895 na prvním veřejném promítání v kavárně Grand Café v Paříži. Ve filmu, který byl součástí prvního programu, se objevuje August Lumiere s manželkou Marguerite při krmení jejich malé dcery Andrée.⁵⁵ Film nese většinu znaků, které jsou pro rodinné filmy obecně charakteristické, včetně typického patriarchálního modelu otce-kameramana, pohledů do kamery a vhledu do soukromého života.⁵⁶ Od klasických rodinných filmů se ale liší v tom, že od počátku vznikl jako individuálně motivovaný projekt, na rozdíl od rodinných filmů natáčených kolektivně rodinnými příslušníky v rámci paměťové praxe. V souvislosti s veřejnou projekcí filmu je zřejmé, že pro Louise Lumiera byl důležitější samotný technologický vynález než konstitutivní charakter filmu pro jeho širší rodinu. Zde opět narážím na rozdíly mezi

⁵³ Pavel Skopal, Texty a kontexty sémiopragmatiky. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* 1, 2002, s. 19. Dostupné na WWW: <<https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/114175>> [cit. 25. 7. 2020].

⁵⁴ V české odborné literatuře je občas užíván překlad *Rodinná snídaně*, například: Jiří Horníček, Rodinný film v rukou filmových amatérů. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 87. V práci používám doslovnější překlad Kateřiny Kleinové z knihy *Úvod do dokumentárního filmu* využitý v páté kapitole, kde Bill Nichols vyvrací objektivitu a neinscenovanost raných filmů bratří Lumierů. Bill Nichols, *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a JSAF / Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2010, s. 136–138.

⁵⁵ Dokonce i film *Příjezd vlaku*, který nebyl součástí první projekce a ani reakce na něj nebyly tak bouřlivé, jak se traduje, nese některé znaky rodinných filmů. Natáčen byl ve městě La Siota, kde měla rodina Lumierů letní sídlo a v záběru se mezi ostatními cestujícími objevuje manželka Louise Lumiera a jejich chůva s dítětem. Více k tradovanému útěku a ke kinematografii-atrakci: Tom Gunning, Estetika úžasu: Raný film a (ne)důvěřivý divák. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie*. Praha: Hermann & synové, 2004, str. 149–166.

⁵⁶ Roger Odin, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 6–10.

kolektivním charakterem rodinného filmování a individuálními motivacemi filmařů, kteří z modu rodinného filmování jenom vycházejí nebo využívají jeho estetiku, ať už se jedná o vynálezce, amatérské nebo experimentální filmaře.⁵⁷

Rodinný film byl až do konce 70. let na okraji zájmu filmové historiografie podobně jako vernakulární fotografie, přestože filmoví podnikatelé již od počátku kinematografie cílili výrobu filmové technologie vedle profesionálů i na amatéry.⁵⁸ Větší rozšíření rodinného a amatérského filmování souvisí s představením systémů Pathé 9,5mm v roce 1922, Kodak 16mm v roce 1923 a o deset let později především s flexibilnějším a levnějším formátem 8mm, který byl pro domácí videa v analogové době s formáty Super 8mm a 9,5mm využíván nejčastěji.⁵⁹ Od dvacátých do sedmdesátých let tyto formáty určují specifickou estetiku rodinných filmů, ale i jejich produkci a recepci.

S nástupem technologie videa a vývojem digitálních záznamových médií se forma, prezentace i rituál rodinného nebo domácího natáčení výrazně proměňují. Rozšířením internetu a především sociálních sítí se privátní fotografie a videa dostávají mimo svůj původní kontext již z podstaty nových médií. Veškeré zveřejněné obrazy se automaticky stávají součástí nepřetržitého toku obsahu a jejich trvání v digitálním prostoru v dnešní postinternetové době⁶⁰ již není dané materiální podstatou, ale jejich potenciálem cirkulovat. Proměna oblasti privátního filmování a fotografování je již nad rámec této práce, zmiňuji ji zde jen pro představu o aktuální situaci a jako podnět k dalším úvahám.⁶¹

⁵⁷ Rozlišení deníkové formy od rodinných filmů obsažené v práci Alexandry Schneider podle mě neplatí jen pro tyto dvě oblasti, proto je rozšiřuji o další kategorie filmů, které s rodinným filmem pracují. Alexandra Schneiderová, Performance v rodinném filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 74–75.

⁵⁸ Jiří Horníček zmiňuje, že mezi ranými pokusy o přizpůsobení filmového natáčení podmínkám privátního použití byly například i podnikatelské snahy Oskara Messtera, který v roce 1897 nabízel jednu ze svých kamer pro užití profesionály i amatéry. Také zmiňuje pro další vývoj amatérského natáčení zásadní představení první kamery pro film úzkého typu (17,5mm). Horníček také uvádí, že v té době označení amatérský film bylo spjaté s veškerou neprofesionální filmařskou praxí a zahrnovalo tedy i rodinné filmy. Pro detailnější vývoj technologie pro amatéry: Jiří Horníček, Rodinný film v rukou filmových amatérů. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 86–90.

⁵⁹ Laurent Creton, který zkoumá amatérský film ze sociálně ekonomického hlediska, popisuje představení a okolnosti jednotlivých technologií pro amatérské natáčení detailně v eseji: Laurent Creton, Ekonomika a trhy amatérského filmu: Dynamika vývoje. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 39.

⁶⁰ Pojem poprvé použila umělkyně Marisa Olson v roce 2008 při popisu svých projektů, které vznikaly a zároveň byly prezentovány i v rámci internetu a dále ho na svém blogu příznačně nazvaném Post Internet rozvedl Gene McHugh. Marisa Olson použila poprvé označení „postinternetové umění“, Gene McHugh popisuje termínem „post internet“ stav, ve kterém již internet není něco nového, ale stává se z něj každodenní banalita. Diskuze ohledně kulturního posunu k postinternetové době byla dobově vyvolaná širokým rozšířením osobních počítačů a nástupem soukromých poskytovatelů připojení. Gene McHugh, *Post Internet: Notes on the Internet and Art 12.29.09>09.05.10*. Brescia: LINK Editions 2011, s. 16.

⁶¹ Více k privátním fotografiím v digitální době např: José van Dijck, *Mediated Memories in Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2007. Nebo první systematická reflexe Instagramu z nedávné doby: Lev Manovich, *Instagram and Contemporary Image*. Dostupné na WWW: <<http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>> [cit. 25. 7. 2020].

Pro výzkum rodinného filmu bylo zásadní v návaznosti na historiografický obrat již zmiňované začlenění „osobního filmu“ Mezinárodním sdružením filmových archivů, FIAF v roce 1984 mezi kategorie, které měly být archivovány. Jak píše Hana Rezková, rok 1984 sice neznamenal počátek plošného sběru a konzervace amatérského a rodinného filmu, ale zakládá legitimitu jejich archivace a otevírá možnosti financování a výzkumu.⁶² Pod kategorií „osobní film“ spadají filmové deníky, autoportréty, domácí filmy a filmy rodinné. Rozdíl mezi označením „domácí“ a „rodinný“ film je daný především jazykovou oblastí. V angloamerickém kontextu se pro filmy natáčené v rodinném kontextu používá označení domácí snímky (*home movies*) zatímco ve francouzském a německém kontextu je užíváno termínu rodinný film (*films de famille, Familienfilme*).⁶³ V této práci používám termínu domácí film v některých případech, kdy je nutné rozlišení, jako nadřazené kategorie zahrnující osobní filmy, které nezobrazují jen rodinné příslušníky ale i přátele a domácí prostředí autora. V souvislosti s popisem domácí estetiky označení domácí a rodinné používám jako synonyma. Rozlišení mezi amatérským a rodinným filmem přejímám z definice Martina Čiháka, podle kterého je základem amatérského filmu zájmová činnost jednotlivců, kteří filmu využívají k tvorbě „myšlenkově uzavřených celků, přičemž nikterak neusilují o materiální prospěch z provádění či výsledků této činnosti.“⁶⁴ Tato definice odpovídá již zmiňované distinkci mezi individuální a kolektivní motivací Alexandry Schneider.⁶⁵

2.3.2 Znaky a funkce rodinného filmu

Rodinné filmy vznikaly v podstatě až do konce 70. let bez povšimnutí filmových historiků a teoretiků. Podobně jako vernakulární fotografie se vymykaly klasickým uměleckohistorickým nebo filmovědným kategoriím. Rodinný film se vedle hraného nebo

⁶² Hana Rezková v práci popisuje postupnou institucionalizaci výzkumu a archivace rodinného filmu v různých zemích přes založení Evropské asociace Inédits, „jejímž cílem je podněcovat výzkum, konzervaci, zhodnocování, druhotné zpracování a distribuci amatérských filmů včetně filmů rodinných.“ Hana Rezková, *Budoucí rodiny v minulém čase: Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce, KFS FF UK. Praha, 2012, s. 26–28.

⁶³ Alexandra Schneiderová, Performance v rodinném filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 69.

⁶⁴ Martin Čihák, Amatérský film. In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 465.

⁶⁵ Alexandra Schneiderová, Performance v rodinném filmu. *Illuminace* 16. Praha: Národní filmový archiv 2004, č. 3 (55), s. 75.

dokumentárního filmu dlouhou dobu jevil jako špatně natočený produkt jednotlivců, kteří se neúspěšně snaží napodobit oficiální filmovou produkci.⁶⁶

Zlomovým pro studiu rodinného filmu se stal text Rogera Odina *Rétorika rodinného filmu* publikovaný v roce 1979.⁶⁷ Jak píše Hana Rezková, v raných textech Odin ještě definuje a vymezuje charakteristiku rodinných filmů v porovnání s fikčním filmem.⁶⁸ Od této pozice, se kterou souvisela především představa nekompletnosti rodinného filmu, se Odin vzdaluje až v roce 2002, kdy se přiklání k pojetí rodinného filmu Pierra Bourdieua. V návaznosti na Bourdieua si Odin uvědomuje, že správná funkčnost rodinného filmu se neprojevuje v paradigmatu kinematografie, ale fotografie.⁶⁹ Rodinné filmy nevyužívají klasickou naraci ani postupy fikčních filmů a podrobovat je tak analýze z jiných oblastí kinematografie nemá příliš smysl. „Struktura rodinného filmu přesně kopíruje strukturu fotografického alba. Jak v nestrukturovaném rozvržení (nenarativních) obrazů, tak v heterogenitě, ale především v kolektivním konstruování neustále a nekonečně nedořečeného smyslu (během společného prohlížení fotografického alba stejně tak jako při sledování rodinného filmu se hodně mluví) a střídavému se navracení k vlastnímu prožitku.“⁷⁰ Rodinné fotografie a filmy většinou zobrazují rodinné a přechodové rituály jako svatby, křtiny, narozeniny, promoce, kromě toho také fáze dětského vývoje (narození, první kroky, první den ve škole), společné výlety nebo cokoli jiného z běžného rodinného života.⁷¹ Privátní obrazy utvrzují soudržnost rodiny nejen skrze jejich společné prohlížení, ale také již v rituálech spjatých s jejich vznikem. Jak píše Alexandra Schneider: „[...] rodina z rodinného filmu teprve vzniká. Film produkuje rodinu jako mediální konstrukt, jako atrakci, kterou lze konzumovat v rodinném kruhu, a filmová praxe tvoří důležitý rituál každodenního rodinného života.“⁷² Rodinný film většinou není členěn stříhem, ale je po vzoru fotoalba řazen chronologicky. V rodinných filmech i fotografiích se často objevují technické chyby: rozostřené záběry, roztřesený obraz, nevhodná kompozice nebo omylem ukončené záběry.

⁶⁶ Hana Rezková, *Budoucí rodiny v minulém čase: Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce, KFS FF UK. Praha, 2012, s. 60.

⁶⁷ Citaci přejímám z Diplomové práce Hany Rezkové. Roger Odin, Rhétorique du film de famille. In: Rhétoriques, Sémiotiques, *Revue d'Esthétique*, nos. 1-2 U.G.É., 10/18 (1979): 340–373.

⁶⁸ Hana Rezková, *Budoucí rodiny v minulém čase: Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce, KFS FF UK. Praha, 2012, s. 60.

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ Tamtéž.

Překlad původního textu z francouzského jazyka, přejímám od Hany Rezkové. Tamtéž. Původní originál: Roger Odin, Esthétique et film de famille, In: Laurence Allard – Roger Odin (eds.), *Esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel, rapport de recherche rédigé dans le cadre du contrat de recherche " Ethnologie de la relation esthétique "*, Mission du Patrimoine Ethnologique. s. 25.

⁷¹ Hana Rezková, *Budoucí rodiny v minulém čase: Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce, KFS FF UK. Praha, 2012, s. 69.

⁷² Alexandra Schneiderová, Performance v rodinném filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 70.

Charakteristické jsou i pohledy do kamery a interakce s kameramanem, které by v hraném filmu vytrhovaly diváka z filmové fikce, ale zde fungují jako přímá komunikace s členem rodiny obsluhujícím kameru a zároveň s budoucími verzemi sebe sama v roli diváků.⁷³ Postava s kamerou má v rodinných filmech vždy zvláštní postavení, kamera není neviditelná, ale je součástí diegeze. V tom se rodinné filmy podobají filmovým deníkům nebo autobiografickým experimentálním a dokumentárním filmům.⁷⁴ Schneider popisuje postavu s kamerou jako „kamerové já“, které reaguje na okolní dění. „Kamerové já se může pokusit přivést se při čistém pozorování ke „zmizení“, negovat se jako vypovídací instance. Jakmile je ale vnímáno pozorovanými jako pozorovatel, manifestuje se jeho přítomnost.“⁷⁵

Sémio-pragmatický přístup, který Roger Odin rozvíjí v 80. letech zkoumá praxi rodinného filmu jako komunikační situaci mezi odesílateli a příjemci, kterými jsou v tomto případě rodinní příslušníci zapojení do natáčení i konzumace filmů při společné projekci.⁷⁶ Význam filmu podle Odina není uvnitř textu ale mimo něj, neboť vzniká na základě pravidel instituce, tedy společenského rámce, ve kterém je film prezentován. Instituce jsou struktury determinací aktivující a tvořící pole filmu. Rodinná instituce například produkuje diváka, který je více spolutvůrcem a aktérem promítaného filmu než pouhým divákem a účastní se kolektivního vzpomínání, ke kterému rodinný film vybízí.⁷⁷ „Sémio-pragmatický přístup tak oproti sémiologii umožňuje oboje – uchopit rodinný film v kontextu jeho vlastní instituce a pochopit tak jeho funkci, díky sémiotické tradici ale na rozdíl od teoretiků paměti nebo médií také dokáže přečíst, jak se tato funkce vpisuje do filmové řeči.“⁷⁸

Rodinné obrazy fungují jako spouštěče paměti, při jejich projekci je paměť společnými diskuzemi nad materiálem znovu konstituována a přetvářena. Paměť totiž není neměnná a stabilní, ale můžeme ji charakterizovat spíše jako proces. Odin zdůrazňuje, že rodinný film by měl mít ideálně děravou strukturu podobnou rodinnému albu, která nevypráví, ale vytváří prostor pro rekonstrukci společné paměti. „[...] čím je rodinný film děravější, tím více se rodinní příslušníci během promítání společně podílejí na vytváření textu

⁷³ Hana Rezková, *Budoucí rodiny v minulém čase: Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce, KFS FF UK. Praha, 2012, s. 69.

⁷⁴ Alexandra Schneiderová, Performance v rodinném filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 74.

⁷⁵ Tamtéž, s. 76.

⁷⁶ Hana Rezková. *Budoucí rodiny v minulém čase: Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce, KFS FF UK. Praha 2012, s. 74–75.

⁷⁷ Pavel Skopal, Texty a kontexty sémiopragmatiky. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* 1, 2002, s. 22-23. Dostupné na WWW: <<https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/114175>> [cit. 25. 7. 2020].

⁷⁸ Hana Rezková, *Budoucí rodiny v minulém čase: Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce, KFS FF UK. Praha, 2012, s. 75.

(mytického) rodinného příběhu.“⁷⁹ Rodinný film by neměl být sestříhaný ani jinak upravený nebo vedený kameramanem, protože pak je více individuální výpovědí než kolektivním dílem. Ve chvíli, kdy rodinný příslušník natáčí vlastní rodinu s postojem filmaře a přetváří rodinný život do spektaklu, z rodiny se vylučuje. Takový filmař vytváří rodinné filmy, které neumožňují spouštět paměťové procesy a nenaplnuje tak jejich základní účel.⁸⁰ Postava režiséra-kameramana je při rituálu vzniku a recepcie rodinného filmu zásadní, ale rodinný filmař má tendenci jako autor ustupovat do pozadí.

2.4 Mimo původní kontext

Recepce rodinného filmu a fotografie v jejich původním kontextu je daná pravidly rodinné instituce, na základě kterých členové rodiny společně rekonstruují obraz rodiny a vlastní identity. Rodinné obrazy se ale často dostávají i mimo svůj rámec a jsou čteny v jiném kontextu s odlišnými pravidly. V dnešní době se to stává především jejich zveřejňováním na internetu, v případě rodinných filmů natáčených na filmový materiál pak většinou jejich druhotným užitím v dokumentárních či experimentálních filmech.⁸¹ Takto abstrahované rodinné obrazy mohou například v dokumentárním modu odkazovat k reálnému časoprostoru nebo identifikovat diváka s kamerou, což pro jejich čtení původně nebylo důležité.⁸²

Hana Rezková v návaznosti na Jean-Pierre Esquenaziho popisuje tzv. efekt rodinného filmu, který působí i mimo původní kontext rodinné instituce. Jednou z charakteristik tohoto efektu je tzv. narcistní sebepoznání členů rodiny v promítaných filmech, které nezajišťuje jen správnou komunikační situaci mezi odesílatelem a příjemcem, ale potvrzuje i rodinný status sledovaného filmu.⁸³ Tento efekt přitom působí obdobně i na diváky, kteří nejsou součástí původní rodiny. Rodinné obrazy tak mimo svůj kontext vybízejí na základě efektu rodinného filmu k vlastní imaginaci a obrací nás do naší minulosti. Právě z toho důvodu, že jsou fotografická alba a rodinné filmy záznamem stále stejných rodinných rituálů mohou tvořit

⁷⁹ Zde je důležité poznamenat, že Odin popisuje praxi charakteristickou pro natáčení na materiál 9,5 a 8 mm filmu. Společné promítání po nástupu videa a digitálních médií se výrazně proměňuje. Roger Odin, *Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení*. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 10.

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ Rodinné filmy se často objevují v kompilačních dokumentárních filmech, které vznikají rekontextualizací materiálu natáčeného pro jiný účel. Vedle rodinných a amatérských filmů se v kompilačních dokumentárních filmech objevují historické dokumentární záběry, televizní pořady, reklamy nebo fotografie. Tomuto typu filmů se věnuje v již zmiňované diplomové práci Hana Rezková věnované filmům maďarského dokumentaristy a audiovizuálního umělce Pétera Forgáitse, českého dokumentaristy Jana Šikla a slovenského dokumentaristy a střiháče Marka Šulíka. Hana Rezková. *Budoucí rodiny v minulém čase: Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce, KFS FF UK. Praha 2012.

⁸² Tamtéž, s. 90.

⁸³ Tamtéž, s. 91.

impulsy pro paměťovou praxi diváků, kteří nejsou součástí reprodukované rodiny.⁸⁴ Takové čtení rodinných obrazů nakonec potvrzuje i Jonas Mekas ve voiceoveru filmu *As I Was Moving Ahead*, když říká: „[...] všechny obrazy, které spatříme během našeho života, jsou podobné. Ty obrazy, které jsem natočil já, se nijak výrazně neliší od toho, co jste viděli a zažili vy. [...] Naše životy jsou velmi, velmi podobné.“⁸⁵ Efekt rodinného filmu se v projektech využívající rodinný archiv, ať už svůj nebo cizí, projevuje vždy, byť ho autor přímo reflektuje. Způsobuje, že rodinný film je vždy i mimo svůj kontext jednoduše rozpoznatelný.

2.5 Rodinný film v kontextu nezávislé kinematografie

Roger Odin v textu *Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření* zkoumá, jak se pojetí amatérského filmu a amatérského filmaře proměňuje v závislosti na prostoru, ve kterém je používáno.⁸⁶ Odin v textu rozlišuje tři rozdílné prostory: rodinný prostor, amatérský prostor a prostor nezávislého („jiného“) filmu. Změnu role a pozice k pojmu amatér v závislosti na odlišných prostorech Odin ilustruje příběhem hraného filmu Krzysztofa Kieślowského *Amatér* (1979), ve kterém hlavní postava Filip Mosz (Jerzy Stuhr) postupně projde všemi těmito prostory. Vnitřní fungování rodinného prostoru jsem detailně popsal v předešlé podkapitole, nebudu se už k němu tedy vracet. Amatérský prostor (prostor filmových klubů) se příliš netýká hlavního zájmu této práce, proto se mu věnuji jen okrajově. Za zmínku ale stojí, že vstup do amatérského prostoru je dán odlišením od rodinného filmování na základě osobních motivací rodinného filmaře „dělat film“. Amatérské filmy v počátcích kariéry amatérských filmařů mohou a často vychází z rodinného prostředí, ale jsou již opatřeny názvem, sestříhány a natáčeny s estetickým záměrem. Převládajícím názorem však je, že „opravdový“ amatérský

⁸⁴ Hana Rezková uvádí, že k podobnému postřehu dochází sochař, audiovizuální umělec a fotograf Christian Boltanski, který ve svých uměleckých projektech pracuje s rodinnými archivy. Rodinné fotografie podle něj spouští vlastní imaginaci a obrací nás k vlastní minulosti, v cizích rodinných scénách člověk rozpoznává sám sebe. Hana Rezková. *Budoucí rodiny v minulém čase: Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce, KFS FF UK. Praha 2012, s. 91–92. Podobné čtení rodinných filmů mimo jejich kontext uvádí i Péter Forgács v jednom z rozhovorů: „Pokud se propadneš do těchto obrazů (pokud jsi ideální divák!), propadneš se do vlastní imaginace. [...] A uvědomíš si, že to nejsou herci, jsme to my.“ Scott MacDonald, Péter Forgács: An Interview. In: Bill Nichols a Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011, s. 31.

⁸⁵ Přepis voiceoveru: Jonas Mekas, *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. *Cinema Comparative Cinema I*, č. 3, 2013, s. 13. Dostupné na WWW: <http://www.ocec.eu/cinematicomparativecinema/pdf/cc03/cc03_documentos_mekas_eng.pdf> [cit. 26. 7. 2020].

⁸⁶ Roger Odin, *Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení*. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 5–33.

filmař se musí od rodinného modu natáčení definitivně oprostít.⁸⁷ V nezávislém prostoru rozlišuje Odin tři hlavní proudy. Formální (formalistický) proud, který je zastoupen především experimentálními, abstraktními filmy a díly, které přesahují do pole výtvarného umění. Angažovaný, sociální nebo přímo militantní proud, zahrnuje filmy, které se snaží být prostředníkem sdělení a informací a filmy které propojují sdělování myšlenek s inovací filmové řeči. Poslední kategorií je osobní proud, jehož nejlepším příkladem je intimní deník, autobiografie, autoportrét, atd.

Společné pro všechny proudy nezávislého prostoru je odmítnutí amatérského filmu a vymezení se vůči filmu profesionálnímu. Existence nezávislé kinematografie, jak píše Odin, vyžaduje vytvoření jiného distribučního okruhu než je okruh profesionální nebo amatérský.⁸⁸ Tento postoj nezávislých filmařů k profesionálnímu filmu a nezbytná existence nezávislého distribučního okruhu jsou jasně popsány již v prvním veřejném prohlášení New American Cinema Group.⁸⁹ Nezávislí filmaři v prohlášení odmítají cenzuru a v několika bodech popisují konkrétní aspekty financování, produkce a distribuce nezávislých filmů. Film-Makers' Cooperative založené v roce 1961 později tento distribuční okruh „jiné“ kinematografie v USA natrvalo zakládá.

Pro nezávislou kinematografii je podle Odina v porovnání s amatérským a profesionálním filmem charakteristická figura „špatně udělaného filmu“. Pro formální proud se stává stylistickým postupem, který značí rozchod s klasickou estetikou nebo přímo programovou provokaci a rozvracení zavedeného řádu.⁹⁰ „V osobním proudu pak proto, že je v něm upřednostňována autentičnost (jako tematický, formální a komunikační model je zde často chápán rodinný film).“⁹¹

Odin přiznává, že oddělení těchto tří proudů i jednotlivých filmových prostorů je značně propustné, ale jejich vnitřní vymezení umožňuje jednodušším způsobem definovat podobnosti konkrétních aktérů napříč různými prostory a následně tak pochopit způsob jejich mísení.⁹² Autobiografické experimentální filmy členů New American Cinema a projekty Jonase Mekase jsou dobrým příkladem pro pochopení specifik nezávislého prostoru a jeho provázání s prostory jinými. Pro tyto filmaře se místem experimentování stává rodina a osobní život, ale na rozdíl od rodinných filmařů pro ně filmování není jen vytvářením

⁸⁷ Roger Odin, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 13.

⁸⁸ Tamtéž, s. 24.

⁸⁹ The First Statement of the New American Cinema Group. In: P. Adams Sitney (ed.) *Film Culture: An Anthology*. New York: Cooper Square Press, 2000, s. 79–83.

⁹⁰ Roger Odin, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 24.

⁹¹ Tamtéž, s. 23.

⁹² Tamtéž, s. 22.

rodinných vzpomínek ani projevem ambicí „dělat film“, ale stává se osobním vyjádřením skrze film.⁹³

2.6 Rodinné filmy americké avantgardy

Poválečná americká filmová avantgarda je charakteristická obratem k domácímu prostředí a osvobozením filmové tvorby od klasického modelu natáčení. Avantgardní filmaři své filmy natáčeli, stříhali, financovali a často v nich i sami vystupovali. Projekty, které vznikaly tímto způsobem, je možné považovat za osobní výpovědi, protože filmaři nad nimi měli plnou kontrolu ve většině aspektů jejich produkce, ale i z toho důvodu, že zobrazují jejich soukromý život.⁹⁴ Filmový teoretik James Peterson si všímá toho, že v avantgardních autobiografických filmech je autor často zosobněn, a filmy nás tak vybízejí k tomu, abychom je vnímali jako pohled do bezprostředního života jejich autorů, což se děje i v souvislosti s přejímáním estetiky rodinného filmu. Z toho důvodu, že avantgardní filmy postrádají narativní strukturu fikčních filmů, se zosobnění filmaře stává jednou ze strategií, jak tyto filmy chápat.⁹⁵ Pro filmaře New American Cinema byl obrat k osobnímu životu způsobem, jak vytrhnout film z estetické a technologické nadvlády americké komerční kinematografie. Intimní momenty se kromě Mekasových deníkových filmů výrazně objevují například ve velkém množství filmů Stana Brakhage⁹⁶: masturbace ve filmu *Flesh of Morning* (1956), pohlavní styk ve *Wedlock House: An Intercourse* (1959), narození dítěte ve *Window Water Baby Moving* (1959) a v *Thigh Line Lyre Triangular* (1961). David James vysvětluje Brakhagovo odmítnutí narativní struktury průmyslově natáčených filmů a příklon k domácímu prostředí jako snahu legitimizovat domácí kinematografii jako uměleckou podobu rodinných filmů, ve kterých rodinný život a jeho filmování může být estetickým procesem.⁹⁷

⁹³ V tom se Roger Odin shoduje přístupem k filmu v prvním prohlášení New America Cinema Group: „Věříme, že film je neoddělitelně osobním výrazem.“ The First Statement of the New American Cinema Group. In: P. Adams Sitney (ed.) *Film Culture: An Anthology*. New York: Cooper Square Press, 2000, s. 81.

Roger Odin, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 25.

⁹⁴ James Peterson, *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avante-garde Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 1994, s. 32.

⁹⁵ Tamtéž, s. 34.

⁹⁶ Stan Brakhage (1933–2003) byl jeden z nejvýznamnějších tvůrců americké avantgardy druhé poloviny 20. století. Natočil celkem asi tři sta filmů od několika vteřinových až po dlouhometrážní. Jeho dílo obsahuje od raných narativních příběhů z 50. let, přes filmy připomínající svojí gestičností a celoplošností postupy abstraktního expresionismu až po experimenty s hand-made filmy, které vznikali bez použití kamerového přístroje například přilepováním křídel nočních motýlů na filmový pás ve filmu *Mothlight* (1963).

⁹⁷ David E. James, Introduction: Stan Brakhage. In: David E. James (ed.), *Stan Brakhage: Filmmaker*. Temple University Press, 2005, s. 4

Obrat k autobiografické formě a k vlastnímu zosobnění u Jonase Mekase je dobře vidět ve filmu *Lost, Lost, Lost*. Film je složen z materiálů různého charakteru od záběrů z domácího prostředí, ve kterých bratři Mekasové zkoušejí nově zakoupený přístroj 16 mm kameru Bolex, přes dokumentární záběry litevské přistěhovalecké komunity ve čtvrti Williamsburg, dokumentaci politických protestů na konci 50. a začátku 60. let a záznamy jejich prvních setkání s newyorskou uměleckou komunitou až po subjektivní záběry Jonase tančícího na louce se zapnutou kamerou. Mekasův osobní život a události spjaté s rozvojem nezávislého filmu v Americe se stávají již od počátku centrem filmu. Mekas sám tento přesun zájmu vysvětluje takto: „[...] jak *Lost, Lost, Lost* dostávalo konečnou podobu, stávalo se autobiografickým: stal jsem se jeho středem. Je tam přistěhovalecká komunita, ale je ukázána mýma očima. Nikoliv podvědomě, ale vědomě, formálně. Když jsem ten materiál původně točil, nebyl jsem jeho středem. Zkoušel jsem točit tak, aby středem byla ta komunita. Uvažoval jsem o sobě pouze jako o zaznamenávajícím oku. Přistupoval jsem k tomu jako staromódní dokumentarista čtyřicátých nebo padesátých let, a proto jsem schválně držel osobní prvek stranou, jak to jen šlo. Nicméně v době, kdy jsem to stříhal, v roce 1975, jsem byl zaujat autobiografičností.“⁹⁸ Velký význam ve vyznění dokumentárních záběrů přistěhovalecké komunity natáčených původně v observačním modu, má Mekasův sugestivní voiceover a mezititulky, které tvoří ve většině jeho deníkových filmů základní strukturu a drží divákovu pozornost. Film *Lost, Lost, Lost* se tak nesnaží být objektivním záznamem přistěhovalecké komunity v New Yorku, ale stává se Mekasovou osobní výpovědí o osudu litevského imigranta, který nezapomněl na svou rodnou zemi, ale ještě se úplně neadaptoval v zemi nové.⁹⁹ Natáčením přátel a představitelů newyorské umělecké komunity Mekas podle Jeffreye K. Ruoffa nový domov a komunitu newyorských umělců konstituuje podobně jako rodinné filmy a vytváří mediální konstrukt rodiny. V jeho filmech se objevují filmaři, básníci, umělci a další lidé, se kterými se Mekas v té době vídal, například: Ken Jacobs, Adolfas Mekas, Marie Menken, Gary Snyder, Stan Brakhage, Barbara Rubin, Allen Ginsberg, John Lennon, Yoko Ono nebo P. Adams Sitney. Ruoff na základě toho považuje Mekasovy deníkové projekty za rodinné filmy americké avantgardy.¹⁰⁰ Tuto tezi podporuje i fakt, že jeho filmy jsou často natáčeny jako kolektivní dílo, protože záběry nenatáčí jenom Jonas Mekas, ale i jeho bratr Adolfas, další členové umělecké komunity a později i jeho žena Hollis Melton.

⁹⁸ Scott MacDonald, Rozhovor s Jonasem Mekasem. *Illuminace* 11, 1999, č. 3 (35), s. 101.

⁹⁹ Jaroslav Anděl (ed.), *Jonas Mekas: ...Pokračuji v cestě... Záblesky minulosti kolem...* Praha: Centrum současného umění DOX, 2013, s. 64.

¹⁰⁰ Jeffrey K. Ruoff, Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World. *Cinema Journal* 30, no. 3, 1991, s. 9.

V posledních dvou částech filmu *Lost, Lost, Lost* se kromě tematického rámce osobního života projevuje i formální experimentace s možnostmi záznamu. Mekas zde využívá pookénkové snímání a gestické pohyby kamery typické pro jeho pozdější deníkové filmy. V návaznosti na Odinovo vymezení tří hlavních proudů nezávislého prostoru chápu Mekasovy filmy jako průnik osobního a formálního proudu. Osobního v souvislosti s tématy a formátem intimního deníku a formálního v absenci reprezentační funkce některých obrazů, ve způsobu kondenzace filmového času a v experimentování s víceexpozicí.

2.7 Spontánní film

Martin Čihák v knize *Ponorná řeka kinematografie* řadí deníkové filmy Jonase Mekase do proudu spontánního filmu, pro který je charakteristický odlišný přístup k filmové skladbě. Za spontánní mohou být podle něj označeny jen filmy, jejichž „montáž [je] bezprostředně spjata s aktem natáčení“,¹⁰¹ což znamená, že filmař stříhá přímo v kameře. Pojem spontánního filmu používal již Jonas Mekas ve svých textech především z 60. let, ale v jeho pojetí bylo označení spjaté s veškerou tvorbou New American Cinema a mělo spíše odlišit „spontánní“ autorský charakter avantgardních filmů vůči hollywoodské narativní kinematografii.¹⁰² Čihák nachází v metodě spontánní kinematografie Jonase Mekase souvislost s obratem k dětské kresbě v malířské praxi či zájmu o umění domorodých národů, v automatickém psaní surrealistů nebo v tzv. *action painting*, malířské metodě, jejímž nejznámějším představitelem byl v Americe Jackson Pollock. Pro *action painting* podobně jako pro spontánní film má velký význam princip tzv. řízené náhody, odpoutání od tradičních pravidel média a důraz na samotný akt tvorby. Martin Blažiček nachází paralelu k výhradně českému pojmu *spontánní film* v německém *freihändig film* a v anglickém *diary film* nebo více technicistním *edited-in-camera*.¹⁰³

Za první spontánní film je považován *München – Berlin Wanderung* (1927) Oskara Fischingera, který je jeho deníkovým záznamem putování Německem.¹⁰⁴ Ve filmu se objevují všední obrazy venkova a místních obyvatel, které se vyjevují jen na několik filmových

¹⁰¹ Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2013, s. 197.

¹⁰² Pojem v tomto kontextu používá Jonas Mekas například v textu, který reflektuje novou vlnu nezávislých amerických filmů na konci 50. let: film *Pull My Daisy* (1959) Roberta Franka, filmy Lionela Rogosina, Johna Cassavetes nebo Stana Brakhage. Jonas Mekas, *Towards a spontaneous cinema*. Dostupné na WWW: <<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/towards-spontaneous-cinema-jonas-mekas-1959-new-american-cinema-survey>> [cit. 1. 8. 2020].

¹⁰³ Martin Blažiček, Spontánní film. *Cinepur* 46, 2006. Dostupný na WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1062>> [cit. 1. 8. 2020].

¹⁰⁴ Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2013, s. 198.

políček, nevytváří tak kontinuální záznam času, ale spíše ilustrují Fischingerovu osobní obrazovou paměť. Čihák si všímá toho, že Fischinger vytváří ucelené mikrosekvence jednotlivých motivů složené z různě krátkých záběrů v trvání maximálně několika vteřin, na kterých není možné většinou ulpět pohledem, ale spíše vybízejí k imaginaci a domýšlení.¹⁰⁵ Po tomto ve své době ojedinělém experimentu Oskara Fischingera se metodě spontánního filmu začali věnovat teprve až filmaři New American Cinema.¹⁰⁶

Jonas Mekas metodu spontánního filmování začal plně uplatňovat od 50. let ve svých deníkových filmech, hlavní inspirací v těchto postupech pro něj byly filmy Marie Menken a Stana Brakhage.¹⁰⁷ Dobrým příkladem čistého spontánního filmu, tedy filmu sestříhaného přímo v kameře, je jeho film *Notes on the Circus* (1966), který se později stal součástí většího celku – filmu *Walden*. Film za použití spontánní metody natáčení tak není záznamem cirkusového představení, ale spíše zápisem autorova prožívání této události kamerou Bolex. Marie Menken jako jedna z prvních využívala kameru jako náčrtník okolního světa a natáčela spontánním způsobem. Tyto postupy se objevují například v jejím filmu *Notebook* (1963). Marie Menken ale byla pro Mekase inspirací především v tom, že zakládala svoji práci na formálních experimentech při natáčení obrazů každodenního života. Dobrým příkladem jsou záběry z okna jedoucího vlaku nebo silnice s projíždějícími auty natočené pookénkovým snímáním ve filmu *Notebook*. Za spontánní filmy můžeme považovat také některá díla z okruhu Vídeňské školy, především některé snímky rakouského filmaře Kurta Krena, v českém kontextu pak například film *Pozitivní negativ* (1998) Alice Růžičkové nebo film *Všechno na Mars!* (1998) Petra Marka.¹⁰⁸

Spontánní filmy nejsou záznamem předsnímaného světa, ale spíše zápisem autorova prožívání zobrazovaných událostí. Základní prostředkem spontánních filmů je metoda *flash and freeze*, při které jeden velmi krátký tonálně světlejší záběr vložený mezi dva tonálně podobné záběry ustrne na sítnici lidského oka déle, než bylo jeho skutečné trvání.¹⁰⁹ Kromě toho je pro spontánní filmy také typické použití vícenásobných expozičních gestických pohybů kamery, různých snímacích frekvencí a kombinování všech zmíněných postupů. Mekas například střídal v expozici stejné části filmového materiálu různé frekvence snímání, statické

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 198–199.

¹⁰⁶ Jak píše Martin Čihák, Fischinger sám film nikdy nepromítal a objeven byl teprve poté, co již Mekas tuto metodu znovuobjevil. Tamtéž, s. 199.

¹⁰⁷ Tuto inspiraci zmiňuje Mekas v rozhovoru pro onlinový archiv rozhovorů s mimořádnými lidmi Web of Stories. Dostupný z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=ML-0yqHKCoI&list=PLVV0r6CmEsFxT9Vh8tLoUh1sLWRLrZ3Ip&index=126>> [cit. 1. 8. 2020].

¹⁰⁸ Martin Blažiček, Spontánní film. *Cinepur* 46, 2006. Dostupný na WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1062>> [cit. 1. 8. 2020].

¹⁰⁹ Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2013, s. 200–201.

záběry se záběry v pohybu nebo záběry přeexponované s podexponovanými, čímž vytvářel mnohem rozmanitější množství obrazových interakcí.¹¹⁰

Mekas sice natáčí jednotlivé sekvence spontánně, ale veřejně prezentovaný tvar jeho deníkového opusu *Diaries, Notes and Sketches* je výsledkem bedlivého výběru a řazení jednotlivých epizod, které navíc strukturuje pomocí uvozujících mezititulků, doprovází zpěvem, hrou na harmoniku nebo vlastním komentářem. Spontánní filmování se Mekasovi stalo metodou záznamu každodennosti, zdrojem úvah nad vlastní minulostí, samotným aktem vzpomínání a hledáním ztraceného dětství. Mekas využíval extatické spontánní filmování, aby zesílil prchavý okamžik skutečnosti a zaznamenal bezprostřednost, aniž by ji nějak narušil a tím i zničil.

¹¹⁰ Čihák popisuje různé použití vícexpozic v Mekasových deníkových filmech v kapitole Spontánní film. Tamtéž, s. 201–202.

3. Retrospektivní experiment s rodinou

Následující kapitola se věnuje filmu *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), který se snímky *Scenes from the life of Andy Warhol* (1990) a *Memories of Frankenstein* (1996) tvoří poslední filmy sestříhané výhradně ze záběrů natočených na filmový materiál.¹¹¹ Film *As I Was Moving Ahead* symbolicky na přelomu tisíciletí uzavírá Mekasův projekt *Diaries, Notes and Sketches*, jež svojí délkou přesahuje všechny podobné série filmařů New American Cinema. Skoro pětihodinový opus *As I Was Moving Ahead* je složen ze scén z rodinného života, rodinných rituálů, společenských událostí, návštěv přátel a další obrazů každodennosti. V celém filmu převažují záběry jeho ženy Hollis Melton, dcery Ony a syna Sebastiana. Mekas ve filmu oslavuje rodinný život a manželských svazek a části komentáře adresuje přímo dětem a ženě. Manželku Hollis a sebe sama dokonce v úvodu 3. kapitoly prohlašuje za hlavní protagonisty filmu. Nejvýrazněji z celé série ve filmu explicitně komentuje proces vzniku samotného díla a zdůrazňuje střet časů natáčení, stříhání a projekce filmu. Prostřednictvím bohatého voiceoveru a mezititulků zkoumá na sobě vztah filmu k lidské paměti a promlouvá přímo k budoucím divákům. Na rozdíl od některých formálně a tematicky podobných filmů Stana Brakhage se Mekas vždy snažil o to, aby jeho filmy byly pro diváky srozumitelné, a to i přes hojně využití formálních experimentů. Když ve filmu *As I Was Moving Ahead* diváky přímo oslovuje a označuje je svými přáteli, vytváří tak komunikační situaci podobnou té, která vzniká mezi rodinnými příslušníky při promítání rodinných filmů nebo prohlížení fotoalb. Sledovat jakýkoliv autobiografický Mekasův film, tak pokaždé znamená na tomto filmu nebo filmové projekci nějakým způsobem participovat a samotný film, přesněji řečeno vlastní podobu filmu, utvářet. Spontánní metoda natáčení akt spoluutváření filmu zesiluje tím, že jednotlivé velmi krátké záběry již nenesou tolik reprezentační funkci, ale spíše tvoří fragmenty a vizuální impulsy pro imaginaci a dotváření celku vlastními obrazy z osobní paměti.

Tato kapitola se nesnaží být vyčerpávající analýzou jednoho filmu, to přenechávám jiným¹¹², ale pokouší se na příkladu filmu *As I Was Moving Ahead* popsat, jakým způsobem Jonas Mekas v deníkových filmech využívá estetiku rodinných filmů a jak jsou čteny rodinné filmy v kontextu nezávislé kinematografie. Zároveň si zde všímá toho, jak se mění funkce a

¹¹¹ Záběry natáčené na kameru Bolex se objevují ještě v pozdějších projektech, ale již v kombinaci s materiálem natočeným na video, například ve filmu *Out-Takes from the Life of a Happy Man (Nepoužité záběry ze života šťastného člověka)*, 2012) nebo prezentovány na jeho internetové stránce či jako instalace, například projekt *The First 40* (2006).

¹¹² P. Adams Sitney, Mekas's Retrospection. In: P. Adams Sitney (ed.) *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. New York: Oxford University Press, 2008, s. 372–391.

tedy i význam rodinných filmů, když autor, experimentální filmař, natáčí rodinu nejenom za účelem tvorby společných rodinných vzpomínek, ale jako osobní vyjádření o světě, který zakouší. Sledované strategie využití vlastního rodinného archivu v individuálně motivovaných projektech se vztahují především k dílu Jonase Mekase, ale některé charakteristiky jsou obecně platné pro deníkové, autobiografické či spontánní filmy, které obrací pozornost na rodinu a osobní život.

3.1 Struktura fragmentu

Mekas v úvodu filmu *As I Was Moving Ahead* Mekas zmiňuje, že záběry do filmu chtěl původně seřadit chronologicky, ale nakonec od tohoto plánu upustil a začal je za sebe řadit náhodně. Výsledkem se stala otevřená fragmentární struktura, které se podobá nesouvislému proudu paměti a vnímání po vzoru modernistických románů a poezie. Fragmentární struktura jednotlivých sekvencí a celých deníkových filmů podobně jako u rodinných filmů neodkazuje k existenci nějakého kompletního filmu, ale odpovídá spíše struktuře fotografického alba.¹¹³ Jak zmiňuje Geoffrey Batchen, fotografická alba byla v minulosti většinou mobilní a představovala možnost pro kreativní seřazení fotografií a proměnlivou prezentaci, zatímco v dnešní době jsou prezentována odtrženě v muzejním kontextu.¹¹⁴ Deníkové filmy podobně jako rodinné snímky a fotografie fungují jako vizuální impulsy pro paměťové procesy a nevytvářejí přímo autonomní klasický narativ. Od ostatních žánrů osobního filmu se liší v tom, že nevznikají za účelem vytvořit film, ale pro samotný akt filmování.

Film *As I Was Moving Ahead* nejvíce z celé série využívá nelineární uspořádání sekvencí a zvýrazňuje tak Mekasův retrospektivní odstup od natočeného materiálu, který je přítomný ve většině jeho filmů, ale ne vždy je přímo vysloven. Neodbytná snaha vysvětlit a odkrýt proces vzniku samotného díla je ostatně pro celý tento film velmi charakteristická, místy až únavná. Například když Mekas na několika místech filmu ostentativně opakuje, že film je o ničem, myšleno o ničem významném z pohledu narativní kinematografie, tedy o událostech z běžného rodinného života. Stejně jako v ostatních filmech jsou sekvence pro větší srozumitelnost členěny mezititulky podobnými těm, které se využívají ve fotoalbech s údaji o čase, prostoru a významu zobrazovaných scén. Ve filmu *As I Was Moving Ahead* jich

¹¹³ Hana Rezková, *Budoucí rodiny v minulém čase: Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce, KFS FF UK. Praha, 2012, s. 65.

¹¹⁴ Geoffrey Batchen, Vernacular photographs. *History of Photography* 24, 2000, č. 3, 262–271, Dostupné na WWW: <<https://doi.org/10.1080/03087298.2000.10443418>> [publ. 19. 1. 2015; cit. 16. 7. 2020].

ale Mekas nevyužívá jen pro upřesnění intertextuálních vztahů, ale slouží mu i jako nástroje, kterým ovlivňuje divákovu chápání promítaných obrazů.¹¹⁵ Děje se tak například na konci 2. kapitoly, kdy se objevuje mezititulek „this is a political film“, který odkazuje k Mekasovu osobnímu přesvědčení, že skutečně důležité věci pro společnost a lidstvo se odehrávají na osobní a individuální rovině a že budoucnost neovlivňují v určitém smyslu politické systémy a události velkých dějin, ale dějiny každodennosti a neviditelné události, prehavé pocity a emoce.¹¹⁶

Metoda řízené náhody se projevuje v delších filmech i ve filmu *As I Was Moving Ahead* spontánním natáčením jednotlivých sekvencí, které vznikaly montáží přímo v kameře, ale i náhodným řazením jednotlivých sekvencí do finálního tvaru. Scény z rodinného života a mezititulky sice postupně vytvářejí hrubou představu následnosti jednotlivých událostí, ale čtení obrazů tímto způsobem nevede jako ve fikčních filmech k rozluštění záhady, ale k odhalení, že ve filmu žádná záhada není, řečeno Mekasovými slovy, že film je o ničem.

Základní struktura filmu *As I Was Moving Ahead* na rozdíl od některých jiných Mekasových filmů nespočívá v konfrontaci jednotlivých sekvencí a není motivována vnitřní proměnou, hledáním nového domova či vývojem událostí, ale je postavená na vzájemném působení fragmentů minulosti, přítomného Mekasova rozjímání nad nimi a předbudoucího času diváka, jenž se při projekci stává časem přítomným.

3.2 Rituál filmování

Mekas v několika svých filmech a rozhovorech zdůrazňuje, že netočí za účelem dělat filmy, ale pro extatický pocit z filmování. Toto extatické spontánní filmování, jak píše Martin Čihák má hodně společného s čistým non-fiction filmem, kdy film „[...] přestává být záznamovým médiem dění před kamerou, ale stává se jakýmsi zápisem či záznamem svého vlastního vzniku čili absolutním dokumentem.“¹¹⁷ Mekasovo filmování je vždy spíše záznamem proudu jeho vlastního prožívání kamerou než záznamem samotných událostí. P. Adams Sitney chápe extázi filmování jako ontologický a psychologický předpoklad Mekasovy tvorby. Mekas se cítí extaticky, když natáčí a zároveň i způsob jeho natáčení je

¹¹⁵ Což ostatně činí i údaje o čase, prostoru a událostech.

¹¹⁶ Jaroslav Anděl (ed.), *Jonas Mekas: ...Pokračuji v cestě... Záblesky minulosti kolem...* Praha: Centrum současného umění DOX, 2013, s. 52.

¹¹⁷ Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2013, s. 198.

extatický.¹¹⁸ Skrze metodu spontánního filmování se Mekas definitivně odklání od objektivizujícího mechanického záznamu k osobnímu vnímání. V psané deníkové formě je obecně akt psaní často důležitější než výsledný text. Osobní deník totiž není psán s ohledem na publikum, ale vzniká často ve snaze pojmenovat, tedy i strukturovat a snad i pochopit niterné pocity a emoce. Zároveň a nevyhnutelně je ale vždy do určité míry fikcí. Deníkové záznamy se pro svoji upřímnost často samotnému autorovi jeví příliš naivní a trapné na to, aby je prezentoval veřejně. Tento aspekt přiznává i Mekas v souvislosti s přechodem k osobnímu výrazu v posledních dvou částech filmu *Lost, Lost, Lost*.¹¹⁹ Jak sám poznamenává, osobní deníkové filmy se v podstatě do 60. let až na pár výjimek nenatáčely, protože i v avantgardních kruzích bylo za seriózní považováno natáčet podle scénáře.¹²⁰ Spontánnost filmování se ale postupem času stala Mekasovi specifickým stylem a způsobem vyjádření vlastních hodnot a subjektivity.

3.3 Budoucnost minulého času

Mekas ve filmu *As I Was Moving Ahead* vytváří provázanou triadickou časovou strukturu, kterou představuje minulý čas natočených záběrů, přítomný čas, kompilování celého filmu, ve kterém se nachází on sám a čas, ve kterém divák sleduje jeho finální film. Dynamika filmu je daná střídáním významově zhuštěných pasáží Mekasova voiceoveru s nerušeným proudem obrazů, které doprovází instrumentální klavírní hudba. Přímý komentář záběrů používá Mekas jen v několika případech a většinou tím zvýrazňuje retrospektivní odstup od materiálu a prolínání času minulého s časem přítomným. K tomu dochází například na začátku 3. kapitoly, kdy Mekas pojmenovává jednotlivé přátele způsobem, který nápadně připomíná repliky pronášené při projekcích rodinných filmů. Nebo když na začátku 2. kapitoly říká, že dcera Oona se již vdala a že s jeho synem Sebastianem šli právě do kina, zatímco on stříhá film, na který se díváme a ve kterém nám zrovna ukazují záběry Oony a Sebastiana, když byly ještě děti.

S prolínáním časových rovin Mekas pracuje i v názvu filmu. Oficiální název v minulém průběhovém čase *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* odkazuje k procesu natáčení filmových záblesků, tedy krátkých sekvencí a jednotlivých filmových políček, ale zároveň vyjadřuje již minulý proces Mekasova

¹¹⁸ P. Adams Sitney, Mekas's Retrospection. In: P. Adams Sitney (ed.) *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. New York: Oxford University Press, 2008, s. 379.

¹¹⁹ Scott MacDonald, Rozhovor s Jonasem Mekasem. *Illuminace* 11, 1999, č. 3 (35), s. 107.

¹²⁰ Tamtéž, s. 103.

vzpomínání, kompilování a projekce samotného filmu. V 8. kapitole a na konci filmu Mekas vyslovuje části celého názvu, ale používá zde čas přítomný průběhový pro zvýraznění toho, že aktem projekce minulé obrazy interagují bezprostředně s jeho pamětí i divákem. Na závěr filmu pak Mekas umísťuje rukou napsaný celý název v minulém prostém čase jako vyjádření toho, že s filmem končí i přímé paměťové procesy. Závěrečný titulek tvoří podobně jako ve filmu *He Stands in the Desert Counting the Seconds of His Life* (1986) efekt dvojího minulého času, kdy režisér ještě přímo ve filmu vzpomíná na sebe samého, jak vzpomínal na minulost.¹²¹

3.4 Adresované obrazy

Diváky svého filmu Mekas oslovuje přímo poprvé na začátku 4. kapitoly, aby se omluvil, že ve filmu se zatím nestalo nic výjimečného, a vysvětlil, že mezititulky ve filmu používá tak, aby zobrazované události byly co nejsrozumitelnější. P. Adams Sitney si všímá toho, že ustavení druhé osoby je pro Mekase v gramatickém i epistemologickém smyslu základem pro použití jazyka v psané i mluvené podobě.¹²² Podle něj Mekas vtahuje diváka do komunikační situace filmu založené na dialogickém vztahu já-ty, čímž se jeho filmy výrazně odlišují od egoistického modu projektů Stana Brakhage a otevírají se přímo směrem k publiku.¹²³ Prostřednictvím jazyka tak Mekas svoje vzpomínky nebo spíše akt vzpomínání adresuje přímo konkrétnímu divákovi, který sleduje jeho film, a tím ho vybízí k participaci na tomto rituálu.

Přímé oslovení diváků ve filmu *As I Was Moving Ahead* přitom stojí na dialektickém vztahu mezi rétorikou rodinných obrazů a autobiografickým reflexivním modem. Jedná se o dialektiku obrazů a jazyka, filmování a střihání.¹²⁴ Přestože Mekas svým komentářem rodinné obrazy vsazuje do nového kontextu a tento přenos sám reflektuje, nepopírá tím rétoriku samotných obrazů. Byť byly rodinné obrazy ve filmu *As I Was Moving Ahead* natáčené již od počátku na základě individuálních motivací, čemuž odpovídá jejich experimentální charakter, promlouvají k publiku podobně jako obyčejné rodinné filmy mimo svůj původní kontext.

¹²¹ Kubica, Petr. Medituje na poušti nad okamžiky svého minulého života (Jonas Mekas, 1985). In: 6. mezinárodní festival dokumentárních filmů (katalog). Jihlava: JSAF, 2002, s. 237. Citaci přejímám z knihy *Ponorná řeka kinematografie*. Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2013, s. 204.

¹²² P. Adams Sitney, Mekas's Retrospection. In: P. Adams Sitney (ed.) *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. New York: Oxford University Press, 2008, s. 382.

¹²³ Tamtéž.

¹²⁴ Tamtéž, s. 380.

Původní adresování rodinných obrazů, jak ho popisuje Alexandra Schneider, se projevuje přímým vztahováním ke kameře či k osobě s kamerou nebo gestickým ukazováním či máváním protagonistů, kteří si jsou vědomi své mediální situovanosti, tedy procesu natáčení a tvorby svého budoucího obrazu.¹²⁵ Rodinný film ve svém původním kontextu pomocí těchto interakcí a tzv. efektu rodinného filmu, který jsem zmiňoval již v druhé kapitole, umožňuje vlastní rozpoznání členů rodiny a správnou komunikační situaci pro rodinnou paměťovou praxi.¹²⁶ Na základě tohoto efektu jsou rodinné filmy jednoznačně rozpoznatelné i mimo svůj původní kontext a dává jim to určitý dojem autentičnosti, který posiluje divákův afektivní vztah k nim. Amatérské a tedy rodinné filmy nikdy neztrácejí svůj status úplně. Jak poznamenává Roger Odin, při sledování rodinných filmů si divák uvědomuje, že záběry točil nějaký amatér, stejně jako je mohl natočit i on sám.¹²⁷ K tomuto efektu dochází i při sledování značně experimentálních rodinných obrazů Jonase Mekase v případě filmů *As I Was Moving Ahead* nebo *Paradise Not Yet Lost*. Divák má tendenci, a Mekas ho k tomu sám vybízí, představovat si za jeho rodinnými obrazy své vlastní vzpomínky, transformovat tak svoji paměť a prostřednictvím toho se zapojovat do jeho nostalgického rituálu vzpomínání.

Čisté deníkové nebo rodinné záběry Mekas během střihu doplňuje zvukovou diskontinuální montáží, komentářem mimo obraz a doprovodnou hudbou, čímž posouvá vyznění filmů od spontánních filmových poznámek a črt k ucelenějšímu tvaru autobiografického filmu. Při kompilování svých projektů často uplatňuje některé postupy reflexivního modu dokumentárních filmů, který podle Billa Nicholse věnuje pozornost především komunikaci mezi filmařem a divákem a zároveň způsobu, jak se tato komunikace a myšlenky skrze film zprostředkovávají.¹²⁸ Mekas ale vždy reflexivnost propojuje se svojí osobní, individuální zkušeností, která je z pohledu reflexivních dokumentů irelevantní, což ho přibližuje více ke standardní autobiografické práci. Mekas se ve svých deníkových filmech nikdy nesnažil vyjadřovat k velkým dějinným událostem nebo politice a jeho osobní postoj byl v zásadním rozporu s hlavními představiteli reflexivních dokumentů, například Jean-Luc Godarem. Mezititulek „this is a political film“, který se několikrát objevuje ve filmu *As I Was Moving Ahead* i v jeho dalších filmech vyjadřuje právě tuto podobu osobní reflexivnosti, kterou Mekas rozvíjel ve svých deníkových projektech. Hlavním tématem jeho filmů, jak sám

¹²⁵ Alexandra Schneiderová, Performance v rodinném filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 77–81.

¹²⁶ Hana Rezková. *Budoucí rodiny v minulém čase: Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce, KFS FF UK. Praha 2012, s. 91.

¹²⁷ Roger Odin, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 27.

¹²⁸ Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 33.

píše, je zachytit soukromé a osobní aspekty života, které mají pro budoucnost lidstva skutečný význam, jako rodinný život, přátelství, a všechny radosti a neviditelné fragmenty každodennosti.¹²⁹ Uvědomuje si, že se vyhýbá negativním aspektům života a že jeho práce bude pravděpodobně označována za příliš romantickou nebo sentimentální a skutečně taková někdy i je. Svým celoživotním dílem ale vždy nepřímo zkoumá, jak se události velkých dějin promítají do jeho vlastního života a života obyčejných lidí. Pro jeho projekty je charakteristický přesun pozornosti od civilizačního nánosu a velkých politických dějin k pozitivním aspektům života navzdory. V konkrétních každodenních událostech se Mekas vždy snažil zachytit jejich univerzalitu, aby se s jeho filmy mohl kdokoliv ztotožnit. Z toho důvodu využíval i estetiku rodinných filmů, skrze kterou divák rozpoznává sám sebe v nepatrných gestech a záblescích obyčejného života, zapojuje se do procesu vzpomínání a stává se jeho přítelem.

¹²⁹ Jaroslav Anděl (ed.), *Jonas Mekas: ...Pokračuji v cestě... Záblesky minulosti kolem...* Praha: Centrum současného umění DOX, 2013, s. 20.

Závěr

V bakalářské práci *Paměť technických obrazů: Mediální praxe deníkových filmů Jonase Mekase* jsem se pokusil popsat, jakým způsobem Jonas Mekas ve svých deníkových filmech a především pak ve filmu *As I Was Moving Ahead* využívá záběry z domácího prostředí pro vybudování specifického filmového stylu. Zároveň jsem se snažil na pozadí teoretického výzkumu oblasti rodinného filmu popsat, jak se mění charakter rodinných obrazů, když se rodinným filmařem v případě Jonase Mekase stává experimentální filmař.

Mekasovy deníkové filmy, které propojují specifika nezávislého a rodinného prostoru kinematografie, jak je vymezuje Roger Odin,¹³⁰ jsou příkladem obecnější tendence v americké filmové avantgardě 50. a 60. let, která je charakteristická obratem pozornosti na osobní život a každodennost. Tito filmaři vnímají svůj běžný život jako příležitost pro formální experiment s možnostmi filmového záznamu a jejich filmování jako prostředek k vytržení filmu z technologických, ekonomických a produkčních pravidel diktovaných studiovým systémem. Práce s rodinnými obrazy je výrazně odlišuje od praxe i estetiky profesionálních filmů a zároveň u jejich projektů vytváří dojem autenticity charakteristický pro rodinné filmy.¹³¹ Tento typ autenticity se pro nezávislé filmaře, včetně Mekase, stává výrazovým a komunikačním prostředkem. V poslední kapitole práce ukazují, jak Mekas této autenticity ve filmu *As I Was Moving Ahead* využívá k tomu, aby na diváky přenesl afektivní vztah, který k promítaným obrazům cítí on sám. Mekas nás tak svými filmy vybízí k tomu, abychom se k běžným událostem svého života učili být pozornějšími.

¹³⁰ Roger Odin, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 5–33.

¹³¹ Tamtéž, s. 27.

Seznam použité literatury

- ANDĚL, Jaroslav (ed.), *Jonas Mekas: ...Pokračuji v cestě... Záblesky minulosti kolem...* Praha: Centrum současného umění DOX, 2013.
- BATCHEN, Geoffrey, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.
- BATCHEN, Geoffrey, Tomáš Dvořák (ed.), *Obraz a diseminace: Za novou historii pro fotografii*. Praha: Akademie múzických umění, 2017.
- BATCHEN, Geoffrey, Vernacular photographs. *History of Photography* 24, 2000, č. 3, 262–271, Dostupné na WWW: <<https://doi.org/10.1080/03087298.2000.10443418>> [publ. 19. 1. 2015; cit. 16. 7. 2020].
- BERGSTROM, Janet, The Avant-garde: History and Theories. In: Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods: Vol. II*. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1985, s. 287–302.
- BOURDIEAU, Pierre, *Photography: A Middle-Brow Art*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- BREGANT, Michal, Jonas Mekas. *Illuminace* 11, 1999, č. 3 (35), 93–96.
- BURKE, Peter, *Francouzská revoluce v dějepisectví: Škola Annales (1929–1989)*. Praha: NLN, 2004.
- CAMPT, Tina, WALLIS, Brian, HIRSH, Marianne, HOCHBERG, Gil (eds.), *Imagining Everyday Life: Engagements with Vernacular Photography*. New York: Steidl/The Walther Collection, 2020.
- CRETON, Laurent, Ekonomika a trhy amatérského filmu: Dynamika vývoje. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 35–52.
- ČIHÁK, Martin, *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2013.
- ČIHÁK, Martin, Amatérský film. In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000.
- DIJCK, José van, *Mediated Memories in Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- GUNNING, Tom, Estetika úžasu: Raný film a (ne)důvěřivý divák. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie*. Praha: Hermann & synové, 2004, str. 149–166.
- HORNÍČEK, Jiří, Rodinný film v rukou filmových amatérů. In: *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 85–97.
- JAMES, David E. (ed.), *Stan Brakhage: Filmmaker*. Temple University Press, 2005.
- JAMES, David E., *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York Underground*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992.

- KUBICA, Petr. Medituje na poušti nad okamžiky svého minulého života (Jonas Mekas, 1985). In: *6. mezinárodní festival dokumentárních filmů (katalog)*. Jihlava: JSAF, 2002.
- LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.
- MACDONALD, Scott, Péter Forgács: An Interview. In: Bill Nichols a Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press, 2011.
- MACDONALD, Scott, Rozhovor s Jonasek Mekasem. *Illuminace* 11, 1999, č. 3 (35), 97–122.
- MANOVICH, Lev, *Instagram and Contemporary Image*. Dostupné na WWW: <<http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>> [cit. 25. 7. 2020].
- MCHUGH, Gene, *Post Internet: Notes on the Internet and Art 12.29.09>09.05.10*. Brescia: LINK Editions 2011.
- MEIGH-ANDREWS, Chris, *A History of VideoArt*. New York, London: Bloomsbury Academic, 2014.
- MEKAS, Jonas, As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty. *Cinema Comparat/ive Cinema* I, č. 3, 2013, s. 13. Dostupné na WWW: <http://www.ocec.eu/cinamacomparativecinema/pdf/ccc03/ccc03_documentos_mekas_eng.pdf> [cit. 26. 7. 2020].
- MEKAS, Jonas, *Movie journal: the rise of the new American cinema, 1959–1971*. New York: Columbia University Press, 2016.
- MIŁOSZ, Czesław, Foreword. In: Jonas Mekas, *There Is No Ithaca*. New York: Black Thistle Press, 1996, nestr.
- NICHOLS, Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 32–75.
- NICHOLS, Bill, *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a JSAF / Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2010.
- ODIN, Roger, Esthétique et film de famille, In: Laurence Allard – Roger Odin (eds.), *Esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel, rapport de recherche rédigé dans le cadre du contrat de recherche " Ethnologie de la relation esthétique "*, Mission du Patrimoine Ethnologique.
- ODIN, Roger, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 5–33.

- ODIN, Roger, Rhétorique du film de famille. In: Rhétoriques, Sémiotiques, *Revue d'Esthétique*, nos. 1-2 U.G.É., 10/18 (1979): 340–373.
- PETERSON, James, *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avante-garde Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 1994.
- REZKOVÁ, Hana, *Budoucí rodiny v minulém čase: Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce, KFS FF UK. Praha, 2012.
- RUOFF, Jeffrey K., Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World. *Cinema Journal* 30, no. 3, 1991, s. 9.
- SEKULA, Alan, O vynalezení fotografického významu. In: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 67–88.
- SCHLEMOWITZ, Joel, *Experimental Filmmaking and the Motion Picture Camera*. New York: Routledge, 2019.
- SCHNEIDEROVÁ, Alexandra, Performance v rodinném filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 69–83.
- SITNEY, P. Adams (ed.) *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. New York: Oxford University Press, 2008.
- SITNEY, P. Adams (ed.) *Film Culture: An Anthology*. New York: Cooper Square Press, 2000.
- SITNEY, P. Adams (ed.) *The Essential Cinema: Essays on the Films in the Collection of Anthology Film Archives*. New York: New York University Press, 1975.
- SITNEY, P. Adams, *Visionary film : the American avant-garde, 1943–2000*. New York: Oxford University Press, 2002.
- SKOPAL, Pavel, Texty a kontexty sémiopragmatiky. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* 1, 2002, s. 19. Dostupné na WWW: <<https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/114175>> [cit. 25. 7. 2020].
- SVATOŇOVÁ, Kateřina, (Ne)profesionální experimenty s kamerou. *Illuminace* 28, č. 2 (102), 2016, s. 61–75.
- SZCZEPANIK, Petr, Úvod: Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 9–41.

Internetové zdroje

BLAŽÍČEK, Martin, Spontánní film. *Cinepur* 46, 2006. Dostupný na WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1062>> [cit. 1. 8. 2020].

MEKAS, Jonas, *Towards a spontaneous cinema*. Dostupné na WWW: <<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/towards-spontaneous-cinema-jonas-mekas-1959-new-american-cinema-survey>> [cit. 1. 8. 2020].

The Film-Makers' Cooperative: History. Dostupné na WWW: <<https://film-makerscoop.com/about/history>> [cit. 10. 5. 2020].

UbuWeb. Dostupné na WWW: <http://www.ubu.com/papers/film_culture.html> [cit. 9. 5. 2020].

Webové stránky Jonase Mekase. Dostupné na WWW: <<http://jonasmekas.com/books/>> [cit. 21. 7. 2020].

Seznam zmiňovaných filmů

BRAKHAGE STAN

Flesh of Morning (Stan Brakhage, 1956)

Wedlock House: An Intercourse (Stan Brakhage, 1959)

Window Water Baby Moving (Stan Brakhage, 1959)

Thigh Line Lyre Triangular (Stan Brakhage, 1961)

Mothlight (Stan Brakhage, 1963)

CASSAVETES JOHN

Shadows (*Stíny*, John Cassavetes, 1959)

FISCHINGER OSKAR

München – Berlin Wanderung (Oskar Fischinger, 1927)

FRANK ROBERT

Pull My Daisy (Robert Frank, Alfred Leslie, 1959)

KIEŚŁOWSKI KRZYSZTOF

Amatér (Krzysztof Kieslowski, 1979)

MAREK PETR

Všechno na Mars! (Petr Marek, 1998)

MEKAS JONAS

Guns of the Trees (Jonas Mekas, Adolfas Mekas, 1961)

Award Presentation to Andy Warhol (Jonas Mekas, Gregory Markopoulos, 1964)

Notes on the Circus (Jonas Mekas, 1966)

Walden: Diaries, Notes and Sketches (Jonas Mekas, 1969)

Lost, Lost, Lost (Jonas Mekas, 1975)

Paradise Not Yet Lost (*a/k/a Oona's Third Year*, Jonas Mekas, 1979)

He Stands in the Desert Counting the Seconds of His Life (Jonas Mekas, 1986)

Scenes from the life of Andy Warhol (Jonas Mekas, 1990)

Memories of Frankenstein (Jonas Mekas, 1996)

As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty (Jonas Mekas, 2000)

Dedication to Fernand Léger (Jonase Mekas, 2003)

First Forty (Jonas Mekas, 2006)

365 Day Project (Jonas Mekas, 2007)

Lithuania and the Collapse of the USSR (Jonas Mekas, 2008)

Out-Takes from the Life of a Happy Man (Jonas Mekas, 2012)

MENKEN MARIE

Notebook (Marie Menken, 1963)

RŮŽIČKOVÁ ALICE

Pozitivní negativ (Alice Růžicková, 1998)

WARHOL ANDY

Haircut (Andy Warhol, 1963)

Sleep (Andy Warhol, 1963)

Eat (Andy Warhol, 1964)

Empire (Andy Warhol, 1964)