

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

DOMÁCÍ FOTOGRAFIE A SOUČASNÁ RODINA

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Zpracovala: Lucie R. Šplíchalová
Vedoucí práce: Tomáš Dvořák, Ph.D.

Praha 2006

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Čestně prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne 22. 6. 2006.

.....
podpis

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji vedoucímu své bakalářské práce za cenné informace a komentáře. Svým blízkým, zvláště Jiřímu Š. Cieslarovi, srdečně děkuji za trpělivost a ohleduplnost, s jakou mi zajišťovali ty nejlepší studijní podmínky.

OBSAH:

- ÚVOD – Naznačení problematiky
- 1. KAPITOLA – Problém rozlišení
- 2. KAPITOLA – Pohled do historie domácí tvorby
- 3. KAPITOLA – Obraz současné rodiny
- 4. KAPITOLA – Domácí tvorba
- ZÁVĚR – Shrnutí
- POUŽITÁ LITERATURA

ÚVOD

NAZNAČENÍ PROBLEMATIKY

Domácí tvorba je označení, pod nímž si možná těžko dovedeme představit něco konkrétního, přesto s ní téměř všichni máme nějakou zkušenost. Snad každá rodina a domácnost vlastní fotografické album se snímky svých předků, potomků, výjimečných rodinných událostí atd. Řada domácností využila k uchování svých vzpomínek kromě fotografie také možnosti filmu a videa. Dnes se velké popularitě těší digitální fotografie a digitální video. Funkce však zůstává u všech těchto oblastí, u fotografie, videa či filmu, ať už jsou digitální či analogové, stejná. Slouží potřebám rodiny, či lépe řečeno domácnosti, a proto je lze shrnout pod zastřešující pojem „domácí tvorba“. Domácí tvorba je tedy označení pro určité techniky (v tomto kontextu spíše techniky výrobní než umělecké) domácího způsobu zobrazování rodiny.

Ve svém bakalářském eseji se chci podrobněji věnovat rodinné či domácí fotografii se zřetelem na její roli i funkce v české rodině. Často používám souhrnného označení domácí tvorba, protože uváděné informace se většinou týkají i celé oblasti domácích zobrazení, tedy fotografie, filmu a videa. V první kapitole se zaměřuji na určení pozice domácí tvorby v oblasti pole profesionalismu a amatérismu. Ačkoli je vymezení tvorby profesionální a amatérské velmi komplikovaným úkolem s nejistými výsledky, pro objasnění domácí tvorby jako samostatné disciplíny shledávám důležitým znaky jednotlivých polí alespoň naznačit. Vycházím přitom ze studie o domácí tvorbě, již napsal James M. Moran. Při osvětlení některých problematických oblastí, mezi něž oddělování tvorby profesionální a amatérské patří, posloužily v mé práci jako východisko poznatky Pierra Bourdieu. Někdy se laik pozastaví nad fotografií v galerii, která se podobá snímku z jeho rodinného alba. Jakým právem tedy visí na výstavě? Co odlišuje fotografii uměleckou, profesionální od amatérské? V tomto směru se opírám o Bourdieuovu Teorii jednání, v níž Bourdieu popisuje roli distinkce, habitu a pole pro veškeré kulturní jednání jedince. Osvětluje tak mnohé aspekty profesionální tvorby, která se od amatérské či rodinné odlišuje již v samém počínání. Ještě před zmáčknutím spouště je rozhodnuto o tom, do jakého rámce bude dílo spadat.

Druhou kapitolu věnuji historickému vývoji fotografického obrazu. Každý rodinný fotograf je determinován tržní nabídkou přístrojů včetně fotografického materiálu, nepřehlédnutelný vliv při nákupu má i jejich cena. Nelze tedy opomenout vývoj fotografické techniky, jak se v českých zemích odehrával. Nemůžeme zapomenout ani na digitální fotografii, již se věnují poslední odstavce druhé kapitoly.

Jelikož se dějiště domácí fotografie nachází v kroužku rodinném, musíme nahlédnout také do diskursu současné rodiny. V oblasti vývoje podoby rodiny v druhé polovině dvacátého století nastaly významné změny. Z tabulek otisknutých na stránkách publikace *Iva Možného Česká společnost* nebo ve sborníku *Proměny současné české rodiny*, který seřadila Hana Maříková, zaznamenané obrovský pokles porodnosti, který započal již v sedmdesátých letech a postupem doby nadále klesal. Rapidně vzrostlo procento potratů, navýšil se podíl nemanželských dětí vzhledem k tomu, že

se snížil počet uzavřených sňatků. Přes nízký poměr sňatků vzrostl počet rozvodů (přičemž musíme brát v úvahu věc na první pohled zřejmou, totiž že předpokladem rozvodu je nejprve uzavřené manželství). Zvyšuje se také procento vysokoškolských studentů v české populaci, což vede k dalšímu odkládání sňatků i porodů u mladých lidí. Zkrátka, žádný z těchto údajů nemluví ve prospěch rozkvětu rodinného života. Namísto nukleárních rodin, které předpokládají manželský pár s dětmi, nalézáme stále častěji nesezdané páry bezdětné nebo s dětmi, ať již jde o potomky současného páru nebo předchozího manželství apod. Tyto alternativní rodiny nazývá sociologie domácnostmi, protože je nezakládá primárně příbuzenský vztah. Proto také současnou tvorbu zachycující domov a jeho obyvatele přesněji vyjadřuje výraz „domáci“ tvorba spíše než tvorba „rodinná“. Zaměříme-li se ale na konkrétní domácnost, stěží uslyšíme její členy nazývat sami sebe jinak nežli jako rodinu. Dále používám označení domáci a rodinná fotografie jako synonyma s přihlédnutím spíše k tomuto aspektu.

Některé prognózy o vývoji rodiny se vzdalují optimistickým vyhlídkám. Zaniká-li postupně tradiční rodina, jak bude nadále vypadat rodinná tvorba? Bude pro koho a s kým ztvárňovat obraz domova? Jakou úlohu vlastně hraje domáci fotografie pro rodinu či domácnost? Proč cítí určité společenství žijící popřípadě na jednom místě, v jednom bytě potřebu zobrazovat své společné zážitky, zvětšovat své členy a zařazovat jejich podobizny do alb? Jaké jsou funkce či podoba fotografií sloužících požadavkům domácnosti? Tomu se věnuje čtvrtá kapitola o domáci tvorbě. Poznatky uvedené v této kapitole jsem čerpala především z Moranovy knihy o domácím videu, z práce o fotografii coby umění pro střední třídu *Photography – A Middle Brow Art* od Pierra Bourdieu, ze studie o domácím filmu Alexandry Schneiderové a z dalších pramenů, které mi pomohly nastínit odpovědi na předložené otázky.

1. KAPITOLA

PROBLÉM ROZLIŠENÍ

Rodinná fotografie, rodinné video a film, čili rodinná nebo domácí tvorba, to je oblast, již si většinou zařazujeme do způsobu tvorby amatérské. Jaké je ale její vymezení? Jak odlišit rodinného fotografa a filmaře od zasvěceného fotografa či filmaře amatéra a amatéra zase od profesionála? Kde se nachází přesná hranice mezi jednotlivými sférami tvorby? A jak tedy vlastně definovat domácí tvorbu?

Kategorie professionalismismu se zdá být jasně definovaná. Profesionál je expert, který se svou tvorbou živí, využívá profesionální techniku (přístroje, vybavení) a ovládá složité metody, dosáhl v daném oboru jistého vzdělání nebo specializace, pracuje zřejmě na zakázku, takže je možná omezen ve výběru tématu, ale zato má dostatečné zázemí pro to, aby mohl nerušeně pracovat na svém díle. Očekává se od něj vysoká kvalita jeho práce. Profesionál se také těší jisté míře prestiže na poli trhu a na poli uměleckém.

Vedle kategorie profesionála se amatér jeví jako ten, kdo svou činnost provozuje ve svém volném čase jako koníček, kdo tedy za ni neočekává žádný zisk, naopak tato činnost vyžaduje z jeho strany značnou investici finanční i časovou. Odměnou za to může amatérovi být jistá svoboda ve výběru motivů pro jeho dílo, může experimentovat podle vlastního uvážení a využívat nejrůznější postupy, přičemž se od něho nežadá žádný reprezentativní výsledek. Svou tvorbu provozuje většinou pro ni samotnou, pro čistou radost z ní, nikoli proto, aby dosáhl zisku či veřejného uznání. Amatér v protikladu k profesionálovi podle všeobecného povědomí neusiluje o publikování svých děl veřejně, v televizi či v galerii, jeho publikum tvoří především jeho známí, rodina či další amatéři. Naznačený pohled vnímá amatéra jako naivního milovníka fotografie. Mezi fotografy amatéry se ale nachází řada znalců, kterým z fotografování sice neplyne hlavní příjem, přesto se fotografické tvorbě věnují na vysoké úrovni, jsou členy amatérských klubů, účastní se fotografických soutěží pořádaných specializovanými časopisy nebo spolky a tak podobně. Na trhu nacházíme kategorii přístrojů označovaných jako „amatérskou techniku“, to znamená např. menší formát filmu, levnější aparáty atd. To však neznamená, že by amatéři nepoužívali drahé, profesionální fotoaparáty. Amatérem můžeme nazývat toho, kdo se zajímá o film či fotografii a dlouhodobě se jim věnuje, anebo také diletanta, který něco dělá „amatérsky“, a pak toto označení zní dosti pejorativně.¹

Rodinná tvorba v obecném povědomí spadá bez bližší specifikace do kategorie amatérismu – její autoři se dokumentování rodinných scén věnují doma, ve svém volném čase a ani nehodlají svá díla prezentovat mimo okruh rodiny a přátel, užívají neprofesionální přístroje a jednoduché postupy, nemají specifickou kompetenci. Ani tato představa nemusí platit pro všechny domácí uživatele fotografického obrazu.

Naznačené vymezení mezi profesionálním tvůrcem a amatérem – věčným laikem je značně zjednodušující. Nesnaží se ani specifikovat

¹ Více Odín, R.: „Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření“, In: *Illuminace*, str. 5-35.

postavení domácí tvorby na poli zobrazovacích technik. Amatéřismus je zde definován pouze na základě povšechných opozic mezi prací a volnočasovými aktivitami, mezi oblastí trhu a zábavy. Význam pojmu amatér se však rozbíhá mnoha směry. Jednotlivé sféry se též mohou mísit. Vznikají kategorie jako „profesionální amatér“ nebo profesionál, který se inspiruje či využívá amatérských postupů a prvků.² Odvětví profesionálního fotografování či filmování zvláštních příležitostí zase napodobuje domácí tvorbu a rozšiřuje ji o instrumentální hodnoty. Tvůrci videí a fotografií ze slavnostních příležitostí pracují na zakázku, dokumentují rodinné slavnosti, nejrůznější přechodové rituály (např. promoci, svatbu, firemní večírek atd.) a pobírají za ně mzdu. Vychází tedy z domácí tvorby, přičemž se snaží odlišit od rodinných amatérů a zakotvit se svými postupy i technikou v profesionálním poli tvorby. Tato disciplína je jakýmsi hybridem mezi amatérskou, profesionální - uměleckou a komerční tvorbou.³ Profesionální tvorba umělecká a komerční se jen těžko teoreticky vymezuje, každá teorie se jeví jako zjednodušující. Bourdieu naznačuje, že odlišnost mezi uměleckou a komerční tvorbou strukturuje opozice mezi uměním a penězi – na kulturním poli je to opozice mezi uměním „čistým“, symbolicky dominantním ale ekonomicky slabým, a uměním komerčním, tzn. mezi polem produkce úzké a polem velkoprodukce. V rámci této opozice se rýsuje ještě druhá, jež se týká sociální povahy publika, a dále v poli „čistého“ umění opozice mezi avantgardou posvěcenou a nastupující. Protože změny v poli úzce vymezené tvorby vycházejí hlavně z jeho vlastní struktury, jsou nezávislé na chronologicky současných změnách vnějších.⁴ Vytyčení hranic profesionalismu a amatéřismu včetně domácí tvorby se komplikuje díky pohyblivosti a nejasnosti znaků každé tvorby. Např. fotografie vytvářená na zakázku vykazuje věcně odlišnosti od ostatní tvorby profesionální, již vnímáme denně na stránkách časopisů, plakátech atd. K umělecké tvorbě se řadit nemůže vůbec. Od domácí fotografie se liší svou komerční směnnou hodnotou, určitými strukturálními znaky i kulturními funkcemi.

Roland Barthes se ve své práci o fotografii obracel kriticky proti reduktivnímu kategorizování fotografických snímků jako výsledných produktů určitého způsobu tvorby. „...co jediné je jisté (byť je to třeba naivní): totiž zoufalý odpor k jakémukoli reduktivnímu systému. Kdykoli jsem se totiž uchýlil k jednomu z nich, cítil jsem, jak se tato řeč uzavírá do sebe, začíná tíhnout k redukci a má sklon kárat, takže jsem ji opouštěl a hledal jsem jinde: začal jsem mluvit jinak.“⁵ Barthes tento problém, totiž neochotu ochudit dané obrazové ztvárnění o jeho specifičnost, vyřešil po svém. Rozhodl se, že východiskem jeho zkoumání bude jen několik

² V nedávné době (v létě 2005) např. proběhla v Galerii Rudolfinum výstava švýcarské fotografky Annelies Štrba, jejímž jediným tématem zobrazování je její vlastní rodina. Dále např. Renoir či Godard bývali označováni za režiséry, kteří se obrací k „amatérskému gestu“, v českém filmu můžeme zmínit např. film režiséra Morávka Nuda v Brně, který pro estetické ozvláštňování užívá sekvence rodinného filmového materiálu.

³ Komerční tvorbou zde míním např. výrobu fotografií ve fotoateliérech, kde fotografie představuje pro výrobce předmět jeho obživy stejně jako jakýkoli jiný druh zboží. Více Moran, J. M.: *There's No Place Like Home Video*, kapitola „The Modes of Distinction“, str. 64 - 97.

⁴ Bourdieu, P.: *Teorie jednání*, str. 52.

⁵ Barthes, R.: *Světla komora*, str. 13.

konkrétních fotografií.“⁶ Pokud bychom zkoumali několik konkrétních fotografií z rodinného alba, pak nebudeme váhat nad tím, do jaké kategorie je zařadit. Nemůžeme však zůstat u závěru, že každý jednotlivý snímek potřebuje svou vlastní vědu, jak to navrhoval Barthes.⁷ Přes veškerá úskalí vznikající při redukování rozvětvené praxe na zjednodušující teorii se pokusím vystihnout pozici domácí tvorby jako autonomní kategorie.

Domácí tvorba, jak bylo již zmíněno, se řadí do pole tvorby amatérské. Rozpoznání profesionála od amatéra je v řadě oborů ošemetnou záležitostí. Susan Sontagová poukazuje na to, že rozlišení na amatéra a profesionála v oblasti fotografické tvorby je v podstatě velmi mladým problémem. Ustavilo se až tehdy, když fotografická a filmová tvorba získala statut uměleckého díla. Ovšem ten, kdo se snaží definovat fotografii a film jako umění a kdo apeluje na zvláštní statut profesionála, se pouze snaží svoji pozici udržet. „To je však nemožné: jakýkoli pokus omezit fotografii na určité náměty nebo techniky, ať už se ukázaly jakkoli plodné, je odsouzen ke zpochybnění a zhroucení. Fotografie je totiž ze své podstaty různorodou formou vidění a v talentovaných rukou i spolehlivým tvůrčím médiem.“⁸ K profesionálovi si tak nějak samozřejmě přiřazujeme také talentované ruce. Ale jakým druhem média se stává fotografie v rukou amatérských?

Na trhu s fotografickou technikou najdeme tři kategorie fotografických přístrojů. V poli amatérismu spadají pod pojem spotřební či amatérské zpravidla poměrně levné, lehké, snadno ovladatelné a manipulovatelné výrobky, které můžeme pořídit v běžném obchodním domě. Nálepka profesionální postihuje na trhu většinou poměrně drahá, komplikovaná, nepřenosná zařízení, jejichž ovládání vyžaduje již určitý stupeň zasvěcenosti. Tato technika bývá určena pro velkorozpočtová produkční studia. Poloprofesionální kategorie přístrojů je pak jakýmsi přechodem, mezi těmito dvěma úrovněmi vybavení, pyšní se vyšší cenou, složitějšími funkcemi a procesy. Mezi fotografy, kteří využívají poloprofesionálních aparátů, můžeme hledat jak domácí tvůrce, kteří si žádají kvalitnějších snímků, tak zakázkové fotografy nebo další autory v širokém spektru různých způsobů tvorby. Máme zde tedy tři základní úrovně vybavení, přičemž, jak si všimla Patricia R. Zimmermannová, rozdíl mezi profesionálním a amatérským vybavením spočívají ve stupni technické kontroly nad procesem fotografování a natáčení, nad zaostřením a případnými efekty.⁹ Nezapomínejme však, že i když „máte všechny správné přístroje, z vás stále nedělá profesionála. „Profesionální“ jsou dvě věci: jsou to vaše přístroje a váš talent. Talent získáváte po dlouhou dobu, nemůžete se jej naučit přes noc.“¹⁰ Profesionální vybavení tedy sice znamená jistou výhodu a posun na žebříčku směrem k pozici profesionála, ale nezaručuje ještě konkurenci schopnou pozici ve světě profesionálů. Vedle toho nadaný amatér zůstává leckdy determinován přístroji, jimiž je vybaven, protože „mezi účinky konzumní a profesionální technologie tvorby je základní rozdíl“¹¹, pokud mezi konzumní přístroje

⁶ Barthes, R.: *Světlá komora*, str. 13.

⁷ Barthes, R.: *Světlá komora*, str. 13

⁸ Sontagová, S.: *O fotografii*, str. 117.

⁹ Zimmermannová, P. R.: „Hollywood, rodinné filmy a zdravý rozum“, In: *Illuminate*, str. 53-68.

¹⁰ Moran zde cituje z článku „The Professional Special-Event Videographer’s Handbook“, v časopise *Videography*, 4-5, Moran, J. M.: *There’s No Place Like Home Video*, str. 86.

¹¹ Moran, J. M.: *There’s No Place Like Home Video*, str. 86.

radíme běžné, levné aparáty s několika jednoduchými funkcemi. Z hlediska výbavy se tedy rozlišení jeví jako zřejmé a hranice mezi profesionály a amatéry téměř nepropustná, vezmeme-li v úvahu omezené ekonomické možnosti amatérů. Při bližším zkoumání ale nalézáme ještě další, mnohem zásadnější diference.

Mezi tvorbou amatérskou a profesionální spatřujeme podstatné odlišnosti také podle rozdílných sociálních funkcí jejich tvůrců, podle materiálních pramenů, kulturní příslušnosti a fenoménu diváckého publika. Laurent Creton ve své studii o amatérském filmu píše, že profesionálnost je v podstatě prodchnuta dvojznačností, je definována dvěma podmínkami: možností žít ze své činnosti a legitimováním svého konání instancí, která je způsobilá dát mu nálepku profesionálního. Profesionál je uznáván díky své profesionálnosti, která je deklarována a ověřovaná praxí, jež ji potvrzuje. Profesionální nálepka má vytvořit strukturující a hierarchizující konvenci, má vyvolávat důvěru v hru na profesionalismus. „...profesionál je ten, kdo hraje hru na profesionalismus, podle všeho sám této hře věří a především se mu daří vyvolávat důvěru v ní.“¹²

Stejně tak James M. Moran ve své práci o domácí tvorbě a videu rozděluje tvorbu v oblasti vizuálních médií jako je fotografie, film a video na dvě základní pole – amatérské a profesionální. Také Moran ale odmítá povrchní vymežování děl na jednu či druhou opoziční kategorii, protože pak vymežujeme jeden způsob tvorby na úkor druhého. V otázce určování rozdílů mezi amatérským a profesionálním artefaktem se Moran v podstatě shoduje s pojetím Cretona: odlišnost mezi jednotlivými snímky se zakládá „pouze na formální interpretaci snímků samotných.“ Profesionální pole tvorby by se podle jeho teorie nemělo vymežovat pouze na dominující průmyslovou výrobu jako jednotný celek, zvláště dokud se oblast průmyslové výroby bude odlišovat od výroby řemeslné ve věcném i ekonomickém základě produkce. A dále, profesionalismus by se také podle Morana měl pojímat spíše jako teoreticky vytvořená a často libovolná kulturní rozdílnost, která zasazuje jednotlivé obory (avantgardu, komerční či domácí tvorbu atd.) do pole těchto dvou technik (amatérské nebo profesionální), čímž se vytyčuje třída „legitimních“ tvůrců, jejichž oprávnění zahrnuje ekonomický růst a vzrůstající společenskou prestiž.

Oproti tomu amatér, jak píše Creton, „...není uznáván jako někdo, kdo ovládá nějaké „řemeslo“, a to ani když je schopen vyprodukovat práci stejné nebo i vyšší kvality; situuje se v jiných rámcích valorizace.“ Valorizace, jak už bylo řečeno, se týká osobnosti amatéra, který si zakládá na vkusu, vášni a dovednostech, a který pěstuje umění bez očekávání honoráře. Řemeslo je ovšem definováno jako soubor ovládnutých a artikulovaných dovedností, které umožňují zajistit konkurenci schopnou pozici aktéra. Tato definice „...vyjevuje zásadní rys ekonomicko-strategické optiky: klíčový charakter problematiky tržní konkurence a soutěže.“¹³ Creton naznačuje, že oblast mediální tvorby je strukturovaná pod vlivem trhu, v němž nestačí ovládat nabyté kompetence. Amatér nedisponuje dostatečným potenciálem konkurenceschopnosti, a proto se nemůže zařadit mezi ty, kdo ovládají řemeslo.

¹² Creton, L.: „Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje“, In: *Illuminace*, str. 44-45.

¹³ Creton, L.: „Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje“, In: *Illuminace*, str. 45.

Moran uvádí pro ilustraci pohled Mayi Derenové, která vysvětluje amatérismus na základě etymologického významu slova. Kořeny slova „amatér“ převádí do latinské podoby slova: „milenec“. Dokládá tím, že amatér tvoří z lásky a poměřuje úspěch svých děl výhradně prací samotnou a nikoli názorem ostatních. Derenová takto obhajuje amatérskou techniku, ale osvobozuje ji od společenské a ekonomické nutnosti a zdůrazňuje její jedinečný osobní výraz, inovaci, riskování a experimentování.¹⁴ Tím ovšem bezvýhradně definuje amatérskou techniku jako od povahy avantgardní, jako vzdálenou od všech ustálených konvencí a zároveň konvence přetvářející, což je opět příliš reduktivní vnímání amatérského pole, neboť domácí tvorba, technika jednoznačně amatérská, většinou netouží po inovaci ani po experimentování. Jsou to jiné cíle, jaké domácí tvorba sleduje.

James M. Moran pojímá amatérismus na základě zcela odlišných vlastností i funkcí. Amatérismus bychom si podle Morana měli představovat jako zastřešující pojem popisující jakoukoli neprůmyslovou mediální techniku nezávislou na trhu či oproštěnou od směnné komerční hodnoty. Namísto toho je ale tato kategorie příliš často vnímaná jako řada výslovných označovatелů, pracovních postupů a sociopolitických ideologií, jež popírají tendence průmyslového systému. Tento pohled vymezuje amatérismus právě podle charakteristik avantgardy a zapomíná na to, že amatérismus je mnohem širší pole zahrnující rozmanité praktiky, jež se různým způsobem překrývají s průmyslovými cíly, vlastnostmi či postupy. Nepochopení amatérismu a tendence k jeho degradování často plynou z pojetí amatérské tvorby jako žánru spíše než jako ekonomické spojitosti. Moran proto přistupuje k redefinování kategorie amatérismu: tato oblast je závislá na ekonomice a její způsob tvorby se řídí funkčním významem, jenž odlišuje svou samostatnou estetiku a kulturní záměry.

Základem této analýzy je Bourdieuova teorie jednání. „Na polích kulturní produkce se jejich účastníkům nabízí prostor možností, který udává jejich práci směr. Stanoví totiž určitý okruh problémů, souvislostí, intelektuálních opěrných bodů (jimiž jsou často jména významných osobností) a různých –ismů, prostě určitý systém dat, která ten, kdo chce být ve hře, musí mít v hlavě... V tom je právě rozdíl například mezi profesionály a amatéry...“¹⁵ Prostor možností přesahuje své účastníky a představuje jakýsi společný systém dat. Účastníci jsou svým působením v tomto systému situováni vůči ostatním účastníkům. Amatér se ovšem pohybuje v jiném prostoru možností, u domácího fotografa tento prostor tvoří samotná domácnost. Moran ve své studii o domácí tvorbě také vychází z *Teorie jednání* Pierra Bourdieu. Amatérismus je podle Morana zásadně ekonomická vazba, která svému poli přizpůsobuje každou neindustriální techniku, jež je provozovaná z důvodů jiných, než jen kvůli tržní směně. Je to právě moment směny, co vymezuje průmysl, a naopak jeho nepřítomnost, co v první řadě definuje amatérismus. Nikoli tedy historické nahodilosti příslušných výrobních postupů, estetiky a ideologií, jak se mnoho autorů domnívá.¹⁶ Takto spadá také domácí tvorba jako jednání nezávislé na

¹⁴ Moran, J. M.: *There's No Place Like Home Video*, str. 74.

¹⁵ Bourdieu, P.: *Teorie jednání*, str. 41.

¹⁶ Moran ve své studii kritizuje tyto domněnky autorů jako jsou Patricia R. Zimmermannová, Richard Chalfen, Maya Derenová ad. Více Moran, J. M.: *There's No Place Like Home Video*.

ekonomické směně do pole amatérismu a podle Morana si její kulturní funkce zaslouží být prostudované jako relativně nezávislé.

Abychom mohli osvětlit relativní autonomii pole amatérismu a jeho různých praktik, musíme nejprve odlišit dvě analytické kategorie, které nám lépe pomohou porozumět specifickému oboru domácí tvorby. Těmito kategoriemi míním „žánr“ a „styl“. Podle Morana označuje žánr obecně rozdíly mezi výtvořky podle opakujících se vzorců vnitřních doslovných znaků (ikony, tematické konflikty, vyprávěcí role), kdežto klasifikace stylu rozpoznává rozdílnosti mezi technikami podle opakovaných vzorců vnějších kulturních funkcí.¹⁷ Domácí tvorba bývá řazena mezi druh tvorby určený pro potřeby domácnosti, pro zařazení mezi její obrazové vzpomínky. Jaké společné ikony, témata a role, které by potvrdily domácí tvorbu jako soudržný žánr, sdílí všechny její snímky? Může to být technicky málo kvalitní nebo roztřesený záběr, špatně rozvržená kompozice obrazu a stále stejné téma rodinných příležitostí. Ale takové prvky můžeme objevit i u děl avantgardních tvůrců či profesionálů.¹⁸ Budeme-li o domácí tvorbě přemýšlet nikoli jako o žánru nýbrž jako o stylu, o způsobu jednání, můžeme objevit společné základní kulturní funkce, jež většina nebo dokonce všechny artefakty domácí tvorby mohou v určité formě naplňovat, a to nezávisle na prostředcích, jimiž jsou vytvářeny, na estetice jejich výrobních postupů či na skutečném obsahu jejich tematického materiálu. Přínosnější pro pochopení odlišností domácí tvorby od ostatních technik je tedy, spíše než věnovat se jejím vnitřním aspektům, zaměřit se na vnější záměry jejich tvůrců. Na nich také postavím klasifikaci domácího způsobu tvorby. Tímto se vysvětluje otázka mísení prvků jednotlivých technik uvnitř jednoho artefaktu. Můžeme mluvit o směřování několika žánrů, kdy se jednotlivé prvky mohou prolínat, ale nelze mluvit o smíšeném stylu, tedy o smíšených záměrech. Namísto toho jsou to metody přístupu, které, jak naznačuje Moran, tíhnou v rámci jednoho mediálního díla k zaměřování. Každá na chvíli slouží té kulturní funkci, pro jakou je určena. Přitom nebudeme-li se tolik zabývat otázkami žánrové „čistoty“ díla a místo toho objevíme a pochopíme rozmanitost záměrů, které se v dílech a mezi jednotlivými technikami tvorby mohou křížovat, přistoupíme tím k dialogickému pojetí formy namísto reduktivní polarizace děl na binární buď/anebo.

V jednom artefaktu tedy můžeme najít prvky domácí tvorby (např. „špatně“ udělaný záběr, ústředním tématem může být např. rodina) i přesto, že dílo slouží avantgardním účelům, nebo je dokonce vystaveno v galerii pod „nálepkou“ umění. Tuto pluralitu vysvětluje Moran: „Smysl bychom měli hledat nikoli ve znaku samotném ale v jeho sociálním kontextu, jehož konvence určují strategie výroby i interpretace.“¹⁹ Cituje zde z textu Sola Wortha *Studying Visual Communication*: „Je to naše obeznámenost s tradicemi, která velí společenskému chování obecně a komunikačnímu chování zvláště. To nám umožňuje stanovovat záměrnost chování a odtud přirozenost a rozpětí odpovědnosti, která může být pro určitou situaci

¹⁷ Moran, J. M.: *There's No Place Like Home Video*, str. 42.

¹⁸ Jak jsem zmiňovala již na začátku – např. fotografie Annelies Štrba nebo filmy využívající amatérské prvky či postupy.

¹⁹ Moran, J. M.: *There's No Place Like Home Video*, str. 69.

přiměřená.“²⁰ Worth ale popírá, že by záměr mohl být určován jako zkušenostní pojem. Namísto toho předpokládá, že záměr může být odvozený z předpokladů, že jakákoli „naznačená symbolická událost byla záměrně strukturovaná pro účel vyjádřit smysl, a že její sdělení jsou pravděpodobně určena pro ty, kdo sdílí stejné zásady.“²¹ Worthovo projednávání postupu ve vyjadřování vlastností a smyslu přispívá k našemu pochopení symbolických strategií domácí tvorby.

Vydeme z Bourdieuova pojetí habitu. Každé třídě sociálních pozic v nějakém sociálním prostoru odpovídá určitá třída habitů jako produktů společenských podmínek spjatých s dotyčným postavením. Habitus je generativní a jednotící princip, který z charakteristických vztahových rysů, vlastních určitému postavení, vytváří jednotný životní styl.²² Na poli kulturní produkce jsou jednotliví aktéři determinováni prostorem možností, čili jakýmsi společným systémem dat, který je přesahuje, situuje je do vztahu k dalším aktérům, a který se jako relativně autonomní kulturní prostor vztahuje také k historickému, společenskému či ekonomickému kontextu.²³ Habitus a pole společně popisují vztah mezi vypozerovanými pravidelnostmi sociálního jednání (strukturou) a zkušenostní realitou cílevědomých lidských aktérů (intencí). Každé pole jednání je dále strukturováno sociálními vztahy, kulturními funkcemi a životním prostředím. Bourdieu tvrdí, že pole fotografické techniky, a zvláště pak té, která se podřizuje funkcím domácnosti, není vymezeno vztahem k fotografovanému subjektu nebo k fotografovi.²⁴ Účastníci domácí tvorby nejsou nadšeni samotným fotografováním nebo filmováním, ale využívají kamery k tomu, aby uznali, sdělovali a znovu potvrdzovali určitou skupinu předpokladů, pravidel a tradic společných pro jejich habitus. Avantgarda a domácí tvorba pak vyjadřují rozdílné kulturní funkce, které závisí na symbolickém záměru tvůrce během pořizování snímku. Pokud je náš habitus, podle Bourdieu, strukturovaný pod vlajkou domácí tvorby, pak většinou směřujeme k vytváření rodinných zobrazení. Ale pokud je náš habitus strukturovaný pod vlivem avantgardy, pak můžeme tíhnout k vytváření alternativních zpodobnění.

Prostřednictvím tohoto rozlišení nyní lépe chápeme, že relativní samostatnost jednotlivých kategorií, a mezi nimi domácí tvorby, uvnitř pole amatérské techniky je určovaná velkým množstvím faktorů a není pouhou výslednicí vzrůstajícího zájmu a zpřístupňování této techniky široké veřejnosti, ani není pouhým odrazem rostoucí mediální gramotnosti anebo mylné ideologie. Nyní se můžeme vrátit k problému zařazení zakázkové tvorby a na základě stejných předpokladů můžeme rozpoznat i její snímky.

Jsou to právě zakázkoví filmaři a fotografové, kdo nejvíce brání svůj statut profesionála. Činí tak z prostého důvodu, o jakém se zmiňuje Sontagová. Jde jim především o udržení si tohoto statutu a tím i své klientely. Jakmile by jejich zákazníci začali pronikat do pole profesionálních tvůrců, přišli by pochopitelně tito profesionálové o formu svojí obživy. „Nejdůležitějším závazkem profesionalismu je, že jeho oprávněnost závisí na

²⁰ Moran, J. M.: *There's No Place Like Home Video*, str. 70.

²¹ Moran, J. M.: *There's No Place Like Home Video*, str. 70.

²² Více Bourdieu, P.: *Teorie jednání*, str. 16.

²³ Bourdieu, P.: *Teorie jednání*, str. 41.

²⁴ Bourdieu, P.: *Photography: A Middle Brow Art* (dále citováno jako *Photography*).

poněkud negativním stanovisku laické veřejnosti. Čím jasnější bude hranice mezi prostorem profesionálního a neprofesionálního působení, tím větší je pravděpodobnost, že vznikne řada předpokladů týkajících se prostředků ovládnutí laické veřejnosti. Myšlenka „laické veřejnosti“ je důležitá v tom, že legitimuje *raison d'être* určité profese – to znamená, že ta má právo tvořit věci pro lidi a lidem.²⁵ Nejjednodušší cestou, jak vyzdvihnout legitimitu dané profese v oboru, je degradovat ostatní přístupy k tvorbě, v našem případě amatérské snažení, na pokusy „věčného laika“, „koničkáře“ nebo, jak říká Vilém Flusser „cvakaře“²⁶. Ovšem obě disciplíny – domácí a zakázková tvorba se v zásadě liší pouze v jediné základní věci. Domácí snímky jsou pořízeny pro komunitu jedním z jejích členů a zadarmo, zatímco druhý snímek je pro komunitu vytvářen člověkem stojícím mimo ni a za poplatek. Ačkoli se na první pohled záměr obou disciplín, tedy vytvořit pamětní snímky z významné rodinné události, shoduje, skutečným záměrem nájemného filmaře a fotografa je získat za vykonanou práci finanční odměnu. Zatímco technika domácí tvorby je provozovaná sama pro sebe, je samoúčelná vzhledem k jinému druhu požitků jako je např. finanční odměna, zakázkovou tvorbu charakterizuje právě moment ekonomické směny. A zde se znovu dostáváme ke spornému postavení zakázkové tvorby uvnitř pole ostatních způsobů tvorby. Vzhledem k jeho tržní hodnotě se zakázkové dokumentování řadí mezi profesionální tvorbu, ačkoli stejně jako domácí fotograf se i zakázkový autor zaměřuje na rodinnou fotografii a film. Skutečné odlišnosti mezi těmito disciplínami neplynou z techno-estetických norem jejich výtvorů (přestože nájemní profesionálové tvrdí, že se jejich snímky podstatně liší svou kvalitou a vysokou úrovní zpracování) ale ze společenského postavení a kulturní identity těchto profesionálů.

Bourdieu ve své studii o fotografii ukazuje, že jde jedinečně o sociální distinkce, odlišnosti, které mohou kategorizovat jednotlivé techniky. A zde také Bourdieu rozpoznává jeden možný důvod, proč zakázkoví autoři a s nimi i avantgardisté odmítají techniku domácí tvorby a pokouší se od ní diferencovat, i když často pouhým degradováním domácího způsobu tvorby. Jedná se o potřebu odlišit sami sebe jako členy elitní třídy oddělené od nevzdělaných a všedních mas. Vyjdeme-li zde z Bourdieuova pohledu na pole zakázkové fotografie a videa, můžeme pozorovat zajímavý obrat. Zakázkoví profesionálové se oddělují od domácích tvůrců především kvůli alibi za ekonomický aspekt jejich tvorby a zřídka kdy kvůli uměleckému vyjádření. Jak domácí tak i zakázkoví dokumentaristé pořizují rodinné snímky, a proto musí profesionálové vynalézt formální odlišnosti mezi artefakty a přirozené odlišnosti ve schopnostech, aby tím obhájili rozdíly ve společenské vlivnosti.

Jelikož si je zakázkoví tvůrce vědom toho, že domácí fotograf si může kdykoli přivlastnit jeho výrobní postupy, které se v zásadě od těch domácích liší jen využíváním složitější techniky a jejich možností, musí své schopnosti obhájit nikoli jako předmět volby (co se vybavy nebo dalších výrobních postupů týká) ale jako věc vrozené dispozice, vkusu a talentu. Vidíme zde tři strategie odlišení se od amatérů. Za prvé, zakázkoví tvůrci tvrdí, že mezi účinky konzumní a poloprofesionální technologie tvorby je základní rozdíl. Za druhé, i kdyby amatéři vlastnili složitější přístroje, brzdila

²⁵ Moran, J.M: *There's No Place Like Home Video*, str. 86.

²⁶ Fluser, V.: *Za filosofii fotografie*, str. 51.

by je nezralost profesionálních vloh. Zakázkový profesionál totiž nemůže brzdit příliv amatérů do svého profesního pole pomocí agenturních a institucionálních ověření, vzdělání či oprávnění. Pokud tedy zklame hranice vymezující rozdílnosti týkající se technologie, může se profesionál uchýlit k otázce talentu jako více nepropustné hranici obrany proti amatérům. Třetí strategie se týká degradování amatérů na laiky. Zakázkový tvůrce legitimuje své konání na základě negování schopností domácích tvůrců. Právě toto teoretické modelování „rodilého profesionála“, které líčí povahu amatéra jako „nenapravitelného diletanta“, tedy ochraňuje autora na zakázku vytvořených snímků před těmi, kdo by mohli napodobovat jeho úsilí. Dokumenty slavnostních obřadů na zakázku se od amatérské tvorby skutečně odlišují. Tyto odlišnosti jsou však založeny na hlubší charakteristice obou kategorií. Týkají se jak různých záměrů obou tvůrců, tak jejich odlišných poloh na poli trhu.

V oblasti vizuálních médií, čili v oblasti, v níž tvůrci znázorňují své představy o prostředí, jež je obklopuje, nelze vytyčit přesné, nezpochybnitelné hranice a tím přesně určit, jaká díla spadají do té které množiny zobrazení. Každé dílo bývá originálním, nenapodobitelným zobrazením individuálního pohledu na skutečnost. Buď tedy budeme souhlasit s Barthesem a ponecháme každému zobrazení jeho vlastní vědu, anebo budeme vycházet z potřeby zařazovat snímky do kategorií. Pak je potřeba, zamyslet se podrobněji nad rozlišovacími kritérii, podle nichž snímky zařazujeme. Otázka odlišení v podstatě není otázkou vymezení přesných vlastností, jaké má určité zobrazení mít, ale je otázkou přístupu k dílům. Aby se neporušila originalita každého ze ztvárnění a přitom jsme byli schopni teoreticky pojmenovat to, podle čeho vlastně rozlišujeme tvorbu na domácí či avantgardní, poloprofesionální či amatérskou, musíme se nejprve zaměřit na úhel našeho pohledu, spíše než na konkrétní vnitřně dané rysy snímků. Naznačený přístup k diferencování kategorií z hlediska žánru a stylu, jak jej popisuje Moran, podle mne nejlépe vystihuje celý problém odlišení. Ponechává snímkům možnost pohybovat se volně v krajině tvůrčích technik, aniž by je pak trestal za jejich originalitu a vynalézavost přísným, neprodyšným kategorizováním. Přijmeme-li Moranův přístup, který částečně vychází z myšlenek Pierra Bourdieu, vyjasní se nám otázka umístění domácí tvorby uprostřed řady následujících metod ztvárnění skutečnosti. Otázka odlišení domácího způsobu tvorby je ovšem pouze jedním ze stupňů na cestě k lepšímu pochopení domácí tvorby jako komplexního problému a jako samostatné praxe. Další otázky týkající se role, funkcí, významu a jiných aspektů domácí tvorby pro rodinu se pokusím otevřít v následujících kapitolách.

2. KAPITOLA: **POHLED DO HISTORIE DOMÁČÍ TVORBY**

„Fotografie – dítě moderní doby – je jejím nejpřirozenějším obrazovým výrazem. Je jejím dokumentem, výpovědí i zpovědí.“²⁷ Vynález malíře dekorací Daguerra oficiálně prezentoval fyzik Dominique Francois Arago na zasedání Francouzské akademie věd 9. srpna 1839. Toto „zařízení na obrázky“ si ihned získalo popularitu a své nadšené stoupence.

Lákavost rychlého a přesného zaznamenání skutečnosti ovládla svět. V Čechách našla fotografie také okamžitý ohlas. Už roku 1840 u nás vyšla první příručka pro daguerrotypování od prof. Hesslera. Roku 1841 otevírá Vilém Horn první stálý ateliér v Praze a po něm brzy následují další. Rozkvět ateliérové fotografie a portrétů u nás předznamenal roku 1851 příchod „mokrého“ kolódiového procesu. Šlo o extrémně kontrastní, jemnozrný negativ na skleněné desce, jenž byl libovolně množitelný. Další výhody se spojovaly s vysokou citlivostí materiálu na světlo, takže osvit mohl trvat jen několik vteřin. Krátká doba expozice umožňovala snáze fotografovat osoby. Cena klesla až na desetinu ceny daguerrotypie, nový proces navíc nebyl patentován, a tak snadno získal oblibu. Na počátku let 70. zachvátila Evropu tzv. vizitkománie, ateliérová tvorba „vizitek“, tedy malého formátu portrétní fotografie, která teprve učinila fotografii skutečným obrazovým médiem se širokým vlivem na společnost. Fotografie v té době bylo možné pořizovat pouze v ateliérech vzhledem k velikosti přístrojů, nemožnosti je přenášet, a také vzhledem k „mokrému“ procesu, který vyžadoval složitou přípravu. Vynález suchých desek a jejich tovární výroba v souvislosti s dalším technologickým rozvojem v 80. letech 19. století teprve umožnily všeobecné zpřístupnění fotografie. „Suché“ desky, jež přinesl do světa fotografie Richard Leach Maddox, byly sice zpočátku méně citlivé než jejich předchůdkyně, umožňovaly však snazší manipulaci. Fotografové tak mohli začít pořizovat snímky v terénu, aniž by s sebou museli nosit celou chemickou laboratoř. Výhody „suchých“ desek si uvědomil také George Eastman a roku 1880 zavedl jejich tovární výrobu. „Suché“ desky se pak ve fotografických ateliérech udržely až do druhé poloviny 20. stol.

Fotografie se nejprve ujala mezi lépe situovanou elitou šlechty, podnikatelů a inteligence jako prostředek rozptýlení, předmět zábavy a módní atribut jejich postavení. Velmi brzy, již na konci 80. let přišla druhá a mnohem silnější vlna, která souvisela se zjednodušením používané techniky a fotografického procesu. Fotografie se chápou širší vrstvy, roku 1882 vzniká první Český fotografický spolek a v roce 1889 je v Praze založen Klub fotografů amatérů. Rozšiřování popularity fotografie mezi všechny vrstvy autorů jde ruku v ruce s rozvojem trhu s aparáty i fototechnikou vůbec. U zrodu nového média a rozvinutí jeho potenciálu využitelného pro všechny vrstvy stálo několik obchodníků, jejichž nově vzniknuvší firmy se podepsaly pod podobu fotografie, jak ji známe dnes.

Založení společnosti Kodak George Eastmana znamenalo naprostý průlom na poli fotografie jako tvůrčí činnosti, jež se má stát masovou záležitostí. Fotografický zábavní průmysl začal hrát svoji roli. George

²⁷ Mrázková, D.: *Příběh fotografie*, str. 9.

Eastman se od počátku existence své firmy orientoval především na široké amatérské vrstvy tvůrců. Rozmach fotografování, zvláště ve svých počátcích, velmi úzce souvisel s vývojem fotografické technologie, fotografického procesu a samozřejmě trhu s fotografickým náčiním. Již strategie prvních výrobců fototechniky kladly do popředí snadné použití a kvalitní výsledky spolu s klesající cenou produktů. Pro výrobce fotografické a filmové techniky je okruh amatérských domácích tvůrců dodnes v podstatě nejrozšířenější cílovou skupinou konzumentů a představuje odbytiště pro celý systém. Profesionálové i zasvěcení amatéři jsou v nitru tohoto velkého souboru nejen málo početnou množinou zákazníků, navíc vyžadují zvláštní služby i přístroje, vyznačují se singulárními tužbami. Zůstávají přesto vůdčími osobnostmi veřejného mínění na trhu s technickými produkty a jejich vliv na chování ostatních spotřebitelů je dostatečně významný na to, aby je marketing neopominul.²⁸ Ovšem domácím fotografem či filmařem se může stát každý, kdo si pořídí fotoaparát nebo kameru. Výrobci foto techniky jako Kodak, či Agfa tyto předpoklady velmi brzy pochopily a zaměřili se především na svou stálou a tvárnou skupinu zákazníků amatérů.

Roku 1888 přišel na svět film jako nový podkladový materiál pro fotografickou emulzi. Firma Kodak spustila okamžitě jeho průmyslovou výrobu a společně s filmem začala vyrábět také přenosný fotoaparát. Přístroj byl vybaven svítkem filmu na 100 fotografií. Kodak získal nezpochybnitelné prvenství na trhu s fotografií. Představoval se svým prvním sloganem: „Vy stiskněte spoušť, my uděláme ostatní.“ Eastman zároveň vybudoval servis, který zpracovával exponovaný materiál. Tvůrci se již nemuseli seznamovat se složitými postupy při vyvolávání snímků. Zjednodušily se i samotné fotoaparáty: stačilo „zmáčknout knoflík“, vyhledat příslušnou pobočku či zpracovatele a po krátké době si vyzvednout hotové fotografie. O rok později představil Kodak první celuloidový svítkový film. Roku 1900 spustil výrobu fotoaparátu Kodak Brownie, malého, jednoduchého přístroje, který začal prodávat za pouhý jeden dolar. Eastmanův obchodní trik nabídl fotografii i méně majetným vrstvám budoucích tvůrců.

Reklama Kodaku se dotýkala mimojiné genderové tematiky. Firma se zaměřila na novou cílovou skupinu - ženy. Emblémem se stala tzv. Kodak Girl, aktivní mladá žena, která fotí své přátele na výletě. Firma Kodak, podle mnohých teorií fotografie, podstatně ovlivnila nebo přímo manipulovala s podobou a směrem vývoje domácí tvorby. Svými reklamními slogany nabádala širokou veřejnost k pořizování snímků, vydávala příručky pro tvůrce, v nichž určovala pravidla pořizování fotografií atd²⁹.

Ostatní svět nechtěl zůstat dlouho pozadu. V Německu ve stejné době roste Kodaku rovnocenná konkurence v podobě firmy Agfa. Pro fotografy se stal konkurenční boj nastoupivších firem s fotografickým materiálem přínosným. Firmy Agfa a Kodak bojovaly o stále větší usnadnění v používání přístrojů, zároveň o jejich větší technickou dokonalost a nižší

²⁸ Více Creton, L.: „Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje“, In: *Illuminace*, str.45

²⁹ Zimmermannová ve svém článku Hollywood, rodinné filmy a zdravý rozum, In: *Illuminace*, zmiňuje publikaci Kodaku *Jak točit dobré filmy*, články časopisu *Popular Photography* nebo směrnice časopisu *Better Homes and Gardens* nazvané „Režijní scénář pro vánoční rodinné filmy“, které vědomě „manipulují se spontánností“ a radí rodinným tvůrcům, jak mají jejich záznamy vypadat. Vilém Flusser považuje snímky pořízené fotografem „cvikařem“ za výraz zájmů Kodaku a výsledky fungování aparátu, kdy rodinný fotograf představuje pouhého funkcionáře fotografického programu. Více Flusser, V.: *Za filosofii fotografie*, str. 62 – 65.

cenu. Soutěž firem nastala pochopitelně ve věci vynálezu barevné fotografie. Přes předešlé četné pokusy o získání barevného obrazu můžeme za vlastní zrod barevné fotografie považovat až rok 1904, kdy přišli bratři Lumièrové s procesem Autochrome. Byl to první komerčně vyráběný materiál, který našel i přes svou vysokou cenu široké užití v praxi. České země jako součást Rakousko-Uherské monarchie měly k fotografické technice zpočátku omezený přístup. Fotografické vybavení zde bylo drahé, cena dovezené techniky narůstala díky státem uplatňovanému clu. Zavádění barevného procesu do fotografie, jak profesionální tak amatérské, i další vývoj ve fotografii přerušila první světová válka.

Po první světové válce přispěla firma Kodak do dějin fotografie převratným postupem Kodakchrome, založeným na vynálezech českého vědce Karla Schinzela. Brzy se do vedení dostala firma Agfa a přichází jako první roku 1936 s patentem na Agfacolor, barevný film s barevným sekundárním procesem vyvolávání. Firma Kodak se okamžitě snažila dohnat náskok konkurence a znovu využila Schinzelyovy patenty k vyvinutí Kodakchrome II.

Po druhé světové válce vyvstal v českých zemích problém s nedostatkem kvalitního materiálu, čeští fotografové neměli dostatečné podmínky k rozvinutí barevné fotografie. Na poli rodinné tvorby však dochází k pozitivnímu vývoji. V této době se již dá mluvit o skutečné proměně fotografie na umění, či lépe řečeno koníčka, kterého mohli provozovat všichni. Rozšířila se střední třída, jejíž kupní síla rostla. Spolu se zkrácením pracovní doby se zrodil fenomén volného času, o nějž firmy se zábavní technikou sváděly boj. Na trhu s fototechnikou vyrůstaly nové firmy, které spěchaly s novými produkty, aby stačily uspokojovat vzrůstající poptávku. Např. roku 1903 založil Emil Birnbaum výrobu i velkoobchod s veškerým fotografickým náčiním. Roku 1938 ji přesunul do Prahy. Z jeho továrny vzešly přístroje jako Filmoskop, Dubleta, Embírflex a další. Vedle této i dalších menších českých firem později vznikly významné podniky. Roku 1933 to byla přerovská Optikotechna, kde se začalo s výrobou čoček a zvětšovacích přístrojů. Roku 1939 byla zahájena výroba dvouokých zrcadlovek Autoflex a Flexerette, později známých jako Flexareta. V období předválečném a během války se musela firma zaměřit na vojenskou výrobu. Po válce se přejmenovala na národní podnik Meopta Přerov. Její fotografické výrobky patřily mezi kvalitní přístroje své doby. Oblibu si získaly i jiné české výrobky, např. Opema. První fotografické krůčky učinila řada mladších fotografů s českými aparáty Pionýr nebo později s přístrojem Corina. Byli to jednoduché, plastové a cenově dostupné fotoaparáty.

Český trh se od počátku padesátých let orientoval na zboží ze zemí východního bloku. Továrny s fotografickou technikou z bývalého Sovětského svazu velmi často kopírovali výrobky světoznámých firem, jakými se staly japonský Canon nebo jeho největší japonský rival Nikon. V roce 1924 vznikla v Německu legendární firma Leitz, která nabídla fotoaparát Leica na tzv. kinofilm, tedy 35 mm film. Jeho sovětskou variantou se stal Zorkij. Kinofilmová jednooká zrcadlovka Start připomínala německou Exaktu. Fotoamatéři bývalého Československa ale měli možnost nakoupit i kvalitní přístroje, jaké tehdy vyráběla východoněmecká firma Pentacon. Šanci běžným amatérům chtěl dát také legendární německý výrobce dvouokých

zrcadlovek Rolleiflex, a tak spustil výrobu levnějších a jednodušších Rolleicordů. Přes četná technická omezení, daná nedostatkem na tehdejší českém trhu, díky nimž se česká fotografie vyvíjela pomaleji, má české fotoamatérské hnutí silnou tradici a pokračovalo mnohem déle než v jiných zemích.

Ve Spojených státech zatím přišla na svět nová podoba fotografického obrazu. V roce 1947 založil Erwin Herbert Land firmu Polaroid Land Company, která představila tzv. instantní film. Ve fotoaparátu této značky byl negativ uvnitř vyvolán chemikálií uvolněnou ihned po expozici, takže snímek byl okamžitě hotový. V Čechách získal dokonalý, blyštivý obraz na oblibě v 70. a 80. letech. Módní vlnu polaroidové fotografie později vystřídala vlna nová související s nástupem digitálního obrazu. Již v 70. letech se firma Kodak pokoušela vyvinout „bezfilmový“ fotoaparát. Teprve po 20 letech se ale na trhu objevily první digitální fotopřístroje.

V průběhu 20. století se fotografické aparáty zdokonalovaly, zmenšovaly a zlevňovaly, zároveň s tímto trendem vzrůstaly ekonomické příjmy rodin. Lze tvrdit, že dnes je fotoaparát nezbytnou součástí snad každé domácnosti. Fotografování bylo na počátku své éry známkou příslušnosti k lépe zajištěné či intelektuální vrstvě. Dodnes je jistým znakem vkusu a příslušnosti k sociální třídě vlastnit nejnovější typ přístroje, což se týká nejen fotoaparátů, ale např. i mobilních telefonů, hudebních přehrávačů a další drobné elektroniky. Faktorem koupě, který u domácích a zájmových fotografů rozhoduje, se stala vedle nejnovějších funkcí aparátu také estetika daného přístroje, jež naznačuje jeho symbolickou hodnotu. Laurent Creton k tomu podotýká: „Produkty nejsou nakupovány a konzumovány jenom kvůli nim samým, kvůli jejich objektivním výkonům, nýbrž proto, že jsou reprezentovány jako prostředky vyjádření osobnosti konzumenta, v souladu s procesem extenze sebe sama prostřednictvím předmětů a služeb.“³⁰ Činnosti jako výběr, nákup i samotnou spotřebu můžeme chápat jako sociální akty, skrze něž jsou produkovány a reprodukovány symbolická hodnota a identita.

S nástupem digitálních přístrojů se změnilo mnohé podmínky jak na poli tvorby tak i na poli trhu. Digitální fotoaparát nabízí další zjednodušení. Nejlákavějším faktorem pro jeho pořízení je okamžitá dostupnost snímku, který navíc nic nestojí a může být nesčetněkrát nahrazen jiným, zdařilejším snímek. Teprve digitalizací obrazu se otevírají dveře ke konzumpci fotografických snímků dokořán. Co dříve bránilo pořizování nekonečného množství snímků z rodinných a jiných příležitostí, tedy omezení finanční (náklady spojené s pořízením i vyvoláním filmu), časové (doba, kdy musel konzument čekat na vyvolání filmu) a kompetenční (kdy autorovi chyběly odborné znalosti k tomu, aby předem věděl, zda nafocený materiál bude vůbec čitelný a splní jeho očekávání), se náhle vytratilo. Digitální fotoaparát nabízí nekonečné množství pokusů o zachycení „správného okamžiku“. Spolu s digitalizací záznamu obrazů se vyvíjí také definice a použití videokamery. Digitální kamera nabízí nahrávání pohyblivého záznamu, ale může sloužit i jako elektronický fotoaparát. Tímto se fotografie znovu přibližuje k filmu, čili rozpohybované fotografii. Každý

³⁰ Creton, L.: „Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje“, In: *Illuminace*, str. 46.

jednotlivý digitální snímek může být vyňatý z pohyblivého záznamu a následně použitý jako fotografie. Digitální kamera i fotoaparát umožňují přenášet obrazy po různých sítích, zpracovávat je prostřednictvím počítače a dále s nimi libovolně a volně manipulovat. Spolu s digitální technikou se domácí tvůrce stává producentem a divákem, či konzumentem, svého vlastního tvoření zároveň.

V domácí amatérské tvorbě nastává s vývojem techniky jistý posun. Hlavní akcent na co nejdokonalejší snímek se od momentu tvorby, kdy je nutno odhadnout správný okamžik, správně zvolit expozici atd., přesouvá na moment volby správného přístroje při nákupu. A právě na příležitost nákupu se také zaměřují reklamní sdělení. Moderní elektronika se stále více automatizuje, čímž postupně přejímá nutné znalosti a kompetence tvůrce a zároveň se stává neviditelnou spolu s tím, jak se zmenšuje, a jak se natáčení či fotografování skutečnosti stává samozřejmou činností. Díky automatickým programům aparátů, kdy přístroj sám zvolí vhodný čas expozice, použití blesku, clony apod., máme víceméně zaručeno, že neuděláme při pořizování snímku žádné zásadní chyby a výchozí snímek bude kvalitní. Tímto se většina kompetencí přesouvá v podstatě na výrobce zobrazovací techniky, kteří určují programy aparátů a tím i výslednou podobu našich snímků. Určují tak, v jakých režimech se může amatér pohybovat a vybírat. Tím se naplňuje obava z toho, že výrobci techniky budou určovat a kontrolovat podobu amatérských snímků. Divák - konzument se stává jen jakousi součástí celého systému spotřeby. Hlavní část tvorby a inovace je soustředěna do výzkumných laboratoří výrobců techniky a do profesionálních kruhů tvůrců audiovizuálních médií, kde jsou předem naformátovány konzumpční předpisy a rituály, zatímco amatér, ač zdánlivě hraje hlavní roli v marketingových strategiích výrobců a prodejců fototechniky, je odsunut na jakousi periferii tvorby. Stává se skutečně pouhým spotřebitelem předložených výrobků a jejich programů a překročit hranici konzumenta směrem k vlastní svobodné inovaci je stále komplikovanější.

Nicméně, tím, kdo se pokouší překročit výrobcem určené hranice, bývá především poučený amatér, tzv. koníčkář, který vzhlíží k ideji umění. Ale rodinný fotograf zjednodušení fotografických přístrojů a celé tvorby spíše uvítá, protože jej samotný akt tvorby, čili komplikovaný postup při pořizování záznamu skutečnosti, neodvádí od jeho úmyslu poříditi pamětní snímky své rodiny i přátel při nějaké příležitosti.

3. KAPITOLA: **OBRAZ SOUČASNÉ RODINY**

Domácí tvorba je produkce vztahující se k rodině, k jejím dokumentačním snímkům fotografickým či filmovým. Proč nám označení „domácí tvorba“ vyhovuje více než název „rodinná tvorba“, když zdánlivě jde o jednu a tutéž formu zobrazování? Předním rozlišujícím prvkem mezi těmito dvěma označeními je fakt, že rodinné dokumenty nezachycují pouze rodinné příslušníky, ale často se do nich připlou i přátelé, tetičky, sousedé a jiní blízcí lidé nebo dokonce domácí mazlíčci mimo okruh úzké, nukleární rodiny. Druhým faktorem, jenž nás nutí přiklánět se k označení „domácí tvorba“ je zjištění, že nukleární rodina se od počátku 70. let blíží ke svému konci. V dnešní společnosti najdeme mnoho svobodných matek, jež kupříkladu vychovávají dítě ve společné domácnosti s babičkou, nesezdaných párů s dítětem, manželských párů, s nimiž žije některý prarodič, či v současné době tolik diskutovaných partnerství homosexuálních párů, jež budou případně vychovávat dítě apod. I tyto uskupení považujeme za rodiny? Lze vůbec v postmoderním věku individuace, autonomie, svobody a rovnosti mluvit o rodině?

Na základě tradičních představ tvoří jádro rodiny manželský pár, jehož „společenským účelem je podle zákona založení rodiny, vytváření zdravého rodinného prostředí, výchova dětí a vzájemná pomoc a podpora manželů.“³¹ Rodina, jež má plnit reprodukční funkci společnosti a státu, by měla vyprodukovat alespoň dvě děti. Nesmíme také zapomínat, že rodina tvoří základní ekonomickou jednotku státu. Příbuzenská organizace je pro člověka podstatná od prvního okamžiku, kdy zakládá jakoukoli primitivní společnost. Pokusy vyjádřit a komunikovat genealogické struktury a klanové vazby se datují ještě před vznik písma. Po celé devatenácté století až do poloviny století dvacátého vládlo ve vědeckých kruzích neoblomné přesvědčení, že rodina je neměnnou, stabilní, funkční složkou společnosti a její struktura byla a zůstane principiálně zachována i přes dynamický vývoj společnosti. Tyto představy nalomil v podstatě až vývoj v posledním desetiletí dvacátého století, ač o pádu tradiční měšťanské rodiny můžeme mluvit již od let padesátých. V této době sice vládla představa o rozkvětu pevné, šťastné, dvougenerační rodiny s oddělenými rolemi muže a ženy a alespoň se třemi dětmi. Ivo Možný ve své publikaci *Sociologie rodiny* naznačuje, že padesátá léta bývají označována jako „dekáda rodiny“³², ve skutečnosti je to ale právě konec padesátých let, kdy podle Možného tradiční podoba nukleární rodiny padá. Tehdy prošla západním světem vlna sociálních nepokojů, radikálních hnutí a posledního vzepjetí velkých ideologií. Na společnost působí ideologie marxismu a feminismu.

V Československu se situace odvíjela odlišně. Díky revolučnímu roku 1948 se československý vývoj odštěpil od směřování ostatní Evropy. V letech padesátých u nás převládal příklon k egalitářství a k osvobození. Komunistická propaganda vnímala rodinnou loajalitu jako možného konkurenta pro kolektivní soudržnost. Vedle toho také celková mobilizace populace a příprava na možnost nové války nahrávaly emancipaci

³¹ Možný, I.: *Sociologie rodiny*, str. 175.

³² Možný, I.: *Sociologie rodiny*, str. 18.

československých žen. Ač si zejména starší generace pokoušela zachovat autoritu a rodina zprvu odporovala vládnímu programu, ekonomický nátlak nakonec zvítězil. Většina žen vstoupila do pracovního procesu a začala využívat nabídek, jež jí stát poskytoval, např. školky a jesle poskytující odbornou péči o předškolní děti a zároveň pomoc pracujícím matkám. Osvobození ženy od rodiny a nabídka rovné šance v zaměstnání byly paradoxně cílem, o němž se mohlo feministkám západních společností jen zdát. Není ale jen českým fenoménem, že stát začal přejímat tradiční funkce rodiny. Patří mezi ně péče o staré, nemocné a postižené, již zaopatřuje síť nemocnic a sociálních zařízení, instituce školy převzala vzdělávání dětí a masmédiá jejich socializaci. Rodině zůstala jen starost o zábavu, konzum a zajištění citové základny. Domov má fungovat jako útočiště před vnějším, nepřátelským světem.

Ač se v letech šedesátých v naší zemi ukázalo, že mobilizace ženské pracovní síly je ekonomicky problematická, jelikož náklady na zaopatření dětí zaměstnaných matek přerůstají kapitalizovatelnou hodnotu z práce zaměstnaných žen vzhledem např. k časté nemocnosti jejich dětí, odvolat ženy z povolání zpět k rodině bylo již nemožné. Vládní politika zvolila kompromis v prodlužující se mateřské dovolené. „Došlo k zvláštnímu paradoxu: egalitární model začal být u nás tiše opouštěn právě v době, kdy na Západě nastupovala první generace žen odhodlaná ho prosadit, a mnohé měly náš model péče o dítě a postavení ženy u nás za vzor.“³³ Šedesátá léta se vyznačují obrovským pádem porodnosti, který se váže k mnoha změnám, jež v celé euroamerické společnosti nastaly. Jednak padl monopol rodiny na legitimní sex, jenž prosazovalo křesťanství, a nedlouho poté, od počátku sedmdesátých let, přestává rodina platit jako institucionalizovaná legitimace reprodukčního aktu. V té době prudce stoupá počet nemanželských dětí ve všech zemích západního světa, zároveň roste věk vstupu do manželství a rodičovství se odkládá. Během těchto dvou desítek let padly i další faktory, jež udržovaly rodinu v její tradiční podobě. Rodiče přestali mít rozhodující slovo při volbě nového životního partnera svých dětí, zanikl jejich vliv na manželství potomků. Do popředí se dostává hodnota svobodné volby na úkor hodnoty nadosobní, čili rodové, ekonomické odpovědnosti. Ze zkušenosti po obou světových válkách, po světové hospodářské krizi a ze zkušenosti komunistického převratu u nás nemohla plynout víra v udržitelnost rodinného majetku ani ve stabilitu rodinného statutu. Mizí sociální rozdíly ve společnosti. Zvláště bývalé Československo, jak uvádí Možný, patřilo až do konce osmdesátých let, snad jen s výjimkou Albánie, mezi země s nejmenšími sociálními rozdílnostmi ze všech zemí bývalého komunistického bloku.³⁴ Rodinné majetky již neměly povahu kapitálu a neplynul z nich tedy zisk, nebyly ani zdrojem moci, měly hodnotu pouze kulturní. Původní, křesťanstvím nastolenou nerozlučitelnost manželství popřelo nové pojetí manželství jako občanské smlouvy, již může vypovědět kterákoli ze stran. Transcendentální a ekonomickou závislostí garantovaná pevnost manželského svazku mizí, místo ní nastupuje jako rozhodující prvek partnerského vztahu láska a sexuální přitažlivost. Začal vzrůstat počet rozvodů a opakovaných manželství. Nelze zapomenout na fenomén

³³ Možný, I.: *Sociologie rodiny*, str. 155.

³⁴ Možný, I.: *Sociologie rodiny*, str. 90.

antikoncepce, díky němuž se od šedesátých let snížil počet porodů, takže rodina s jedním dítětem převažuje jako nejčastější typ rodiny a výjimku netvoří ani dobrovolně bezdětné páry. Mateřství se tímto stává momentem volby a krátkodobou etapou života, nikoli celoživotním údělem ženy.

Léta devadesátá se odvíjela v duchu vzrůstající soutěživosti v podnikání a rostoucím tlaku na vyšší produktivitu. Prostor pro pohodlnou kombinaci mateřství a kariéry se nadále zužoval, dokonce i partnerství se staví profesnímu vzestupu do cesty. Míra porodnosti výrazně poklesla dokonce až pod hranici přirozené společenské reprodukce, která předpokládá alespoň dvě děti v rodině. Pokles zapříčinil vzrůstající počet žen, které volí místo mateřství kariérní postup, a přeorientování rodin z dvoudětného modelu na model jednodětný. Ale nejen to. Hluboký propad porodnosti udává také proměna strategií mladých párů. Většina z nich teprve hledá a zkouší vhodný model své budoucí rodiny. Řada plánovaných porodů se odkládá na dobu pozdější, ale roste také věk vstupu do manželství. Kromě toho již od padesátých let trvale stoupá počet rozvodů, přičemž musíme vzít v potaz skutečnost, že rozvod může nastat jen u uzavřených manželství. To znamená, že z klesajícího počtu uzavřených manželství jich velký počet nekončí přirozeně, úmrtím jednoho z manželů, nýbrž rozvodem. Statistiku dále mírně komplikují mnohačetná manželství.

V současné době tvoří domácnosti konstituované manželským párem s dětmi, tzn. nukleární rodiny, asi pouhou čtvrtinu ze všech domácností. Přibližně jedna třetina rodin se rozpadá díky rozvodu manželů. V celé Evropě se dnes mluví o transformaci společnosti směrem k individualizaci, která bývá součástí debat o postmoderní době, nebo jinými slovy o době reflexivní modernizace či pozdní modernity. Možný uvádí identifikátory postmoderní rodiny, jak je poprvé popsal Edward Shorter³⁵. Za prvé se jedná o hodnotovou diskontinuitu mezi rodiči a dětmi, plynoucí z větší hodnotové závislosti dětí na masmédiích nežli na rodičích. Za druhé, o latentní nestabilitu v párovém životě, jež se odráží ve vzestupu rozvodovosti a nesezdaného soužití. Třetím znakem je „systematická demolice konceptu „rodinného hnízda“ nukleární rodiny v nové liberalizaci žen“. Kam může dospět tento vývoj? Mezi hlasy ozývajících se teoretiků rodiny lze zaslechnout takové, jež předurčují konec rodiny. Zdrženlivější sociologové predikují transformaci dosud existující podoby rodiny na podobu jinou. Jakou, to je jen předmětem dohadů.

Na jednu stranu musíme dát za pravdu teoretikům, kteří mluví ve prospěch stability instituce rodiny. Rodinu představuje uzavřená skupina, jež se uvnitř jakéhokoli systému proměňuje jen velmi pomalu. „Rodina svou mimosmluvní povahou vnitřní solidarity a svou neformální, leč respektovanou vnitřní hierarchií, založenou na askripci a na partikularismu namísto na výkonu a univerzalismu, dlouho odolávala moderní době.“³⁶ Avšak ve věku postmoderního tlaku na trvalé zvyšování ekonomického zisku a životní úrovně, které je možné dosáhnout jen individuálním úsilím, si tradiční podoba rodiny žádá své změny. Zdá se, že v mnohých společnostech západního světa se model tradiční rodiny stává neudržitelným, a to především z ekonomických důvodů. Sociální stát, který zajišťoval rodině

³⁵ Možný, I.: *Sociologie rodiny*, str. 201.

³⁶ Možný, I.: *Sociologie rodiny*, str. 202.

oporu v poskytování sociálního zázemí, pomalu vyčerpával svou pokladnu. Většina zemí je zatížena obrovským státním dluhem. Vzniká tu zvláštní rozpor. Rodina, jako soukromá sféra bezpečí poskytující muži - živiteli možnost regenerovat své síly pro další zápasy o postup ve veřejném, konkurenci plném světě, položila základ pro vznik kapitalismu a modernizace. Nyní se zdá být modernizační proces i dosavadní způsob ekonomického rozvoje u konce a ten vyžaduje reformu v moderní rodině. Podle řady postmoderních sociologů je totální komercializace a industrializace v rozporu s tradiční rodinou, zvláště s jejím založením na rodových rozdílech.³⁷ Přeměna v soukromém světě probíhá již od padesátých let, kdy ženy dostaly příležitost zařadit se po boku mužů do pracovního procesu. Nicméně v devadesátých letech, kdy se česká společnost plně otevřela ekonomické transformaci, nabraly i proměny soukromého sektoru na rychlosti. Zvláště u vysokoškolsky vzdělané populace a u žen, které chtějí využít naskytnuté příležitosti k profesionální seberealizaci, se dítě a rodina jeví jako překážka. Moderní doba se jako taková staví nepřátelsky vůči zakládání rodiny.³⁸

Na tradiční rodinu orientované nižší třídy zatím ve většině protirodinnému směřování vývoje odolávají, a to z prostého důvodu – kulturní inovace se šíří po stratifikačním žebříčku vždy odshora dolů. Nicméně i u nižších tříd lze proměnu soukromé sféry pomalu sledovat. Je pro ně čím dál těžší odolávat ekonomickému nátlaku. Mít dítě znamená stále nákladnější luxus, nemluvě o vícedětné rodině. A pro rodiny s několika dětmi je téměř nemožné udržet krok s životní úrovní ostatní společnosti, v níž najdeme obvykle jednodětná manželství. Pokles porodnosti v devadesátých letech se již dotkl celého spektra stratifikačního žebříčku. V hlavní populaci³⁹ tvoří podle Možného nikdy neprovdaná a bezdětná část obyvatelstva více než čtvrtinu. Většina populace pak udržuje tradiční model rodiny se dvěma dětmi. Vedle těchto neveselých čísel a prognóz ale vysvítá jakási šance v zatím okrajové, nicméně postupně narůstající skupině obyvatel. Reprezentuje ji podíl příslušníků většinou elitní třídy, kteří staví rodinu a s ní větší počet dětí na první místo ještě před kariéru.

Obdobně povzbudivé výsledky plynou také z interview, jež shromáždila Hana Maříková. Řada dotazovaných párů staví rodinu na přední pozici v žebříčku hodnot a je ochotna vzdát se kariéry ve prospěch založení vlastní rodiny. Můžeme pozorovat, že ekonomické hledisko naštěstí není jediným faktorem rozhodujícím o existenci či neexistenci rodin. Nutno vzít v úvahu i další aspekty nové situace, která vzniká prostřednictvím oddalování rodičovství na pozdější dobu. Prodlužuje se tím interval mezi ukončením vzdělání, odstartováním profesní dráhy a odchodem na mateřskou dovolenou, takže řada žen získává příležitost k zahájení a naplnění vlastní profesionální seberealizace ještě před celoživotní rolí matky. Dále se ve změněných ekonomických podmínkách nabízí možnost obrácených rolí

³⁷ Možný, I.: *Sociologie rodiny*, str. 204.

³⁸ Jako jeden z příkladů k tomuto tématu mohou posloužit časté diskuse o diskriminaci žen, které mají rodinu, nebo ji teprve chtějí zakládat, ze strany potencionálních zaměstnavatelů. Svědčí to o nenápadné, protirodinné tendenci současné politiky na pracovním trhu. Pro zaměstnavatele se svobodní jedinci bez závazků pochopitelně jeví jako výhodnější.

³⁹ Tzn. v populaci, jež nečítá etnické menšiny a imigranty.

v domácnosti, kdy žena může ekonomicky zajistit rodinu a muž zaštití péči o dítě. Párů sledujících tento model přibývá např. ve skandinávských zemích, u nás zatím není příliš častým jevem.⁴⁰ Uvnitř rodinného uspořádání skutečně dochází k mírným změnám. Lze pozorovat, že rodina se pomalu otevírá, a to jak směrem vně, vůči společnosti, tak i směrem dovnitř, vzhledem k vlastnímu řádu. Současné páry pomalu směřují k rovnocennému rozložení rolí a činností v rodině, co se týká např. domácích prací, zaměstnání, nároků na zábavu nebo péče o děti. Ale očekávat konec rodiny jako takové je zřejmě zbytečnou obavou.

V sociologii nejsou skeptické úvahy o blížícím se konci rodiny novinkou. Podobné vize můžeme sledovat např. v době renesance či pozdní antiky. Proti těmto prognózám se ovšem staví nejen řada kritických teorií ale i sama skutečnost jako doklad o opačném směřování vývoje. Zde můžeme uvést příklad z Možného práce Proč tak snadno?, která mluví o socialistickém cíli rozpustit rodinu ve všeobecné kolektivizaci. Socialistické zřízení především chápalo rodinu a familiaristickou ideologii za zvláště nebezpečné. V boji proti familiarismu⁴¹ nasadila marxistická sociologie rodiny funkční analýzu⁴², která objasňovala skutečnost, že rodina slouží především společnosti. Jejimi přednostními funkcemi měly být, jak uvádí Možný, produkce budoucí pracovní síly, socializace dětí, zabezpečování jedince v krizových situacích, starost o nemocné či staré a tvorba i přerozdělování ekonomických hodnot. Úlohu rodiny chtěl postupně převzít stát, nicméně již v sedmdesátých letech se tento cíl prokázal jako neuskutečnitelný. Funkcionální přístup také nemůže zapírat svou konstruktivní kritiku.⁴³ Rodina se navíc v porevolučních zvratech padesátých let celkem obratně zorientovala. Na její vnitřní řád neměla politická propaganda nakonec téměř žádný vliv. Ani ekonomické reformy a vyvlastnění rodinných podniků neodradily rodiny od sledování a prosazování jejich vlastních zájmů. V socialistické organizaci společnosti rozkvetla tzv. druhá ekonomika, bezpečnostní směna služeb, samozásobitelství a soběstačnost. Status rodiny již neurčovaly ekonomické zisky. Namísto nich nastoupily jako odlišující atributy v novém druhu stratifikace zdroje z druhé ekonomiky, dispoziční právo k věcem v socialistickém vlastnictví všech, výhodně rozložené příbuzenské sítě, známosti atd. Každá rodina či její příslušník si dokázali spočítat, že „potřeby společnosti“ se značně liší od skutečných potřeb každé rodiny, a že „maloměstácké sobectví rodin“ se mnohonásobně vyplatí. Zpočátku se mohlo zdát, že kolektivismus úspěšně vytlačí rodinu z jejích věkovitých pozic. Podařilo se přeci podvázat ekonomické i mocenské zdroje rodin. Ale situace se rychle změnila a byla to nakonec rodina, kdo kolonizoval socialistický stát.

Ač může Možného příspěvek vyhlížet z dnešního pohledu komicky, plyne z něj důležité zjištění. Rodina funguje uvnitř vnějšího systému celkem nezávisle, sledující především svoje vlastní, sobecké, rodové zájmy. „Sobectví

⁴⁰ Maříková uvádí asi 2% párů, kde žena obstarává ekonomický zisk a muž se věnuje péči o dítě nebo děti. Více Maříková, H. (ed.): *Proměny současné české rodiny*, str. 130.

⁴¹ Familiarismus či rodinná ideologie chápe rodinu jako osu všeho ostatního jednání ve společnosti, vztahy uvnitř rodiny jako předlohu všem ostatním společenským vazbám. Více Možný, I.: *Proč tak snadno?*, str. 11.

⁴² Funkční analýza vysvětluje jednotlivé jevy ve společnosti na základě poznání jejich funkcí pro společnost jako celek, více Giddens, A.: *Sociologie*, str. 533.

⁴³ Více Možný, I.: *Proč tak snadno?*, str. 12.

a egocentrismus postmoderní doby se v tom nijak výrazně neliší od toho, co nacházíme už v tradičních společnostech: jeho motivem a ospravedlněním je prastaré sobectví rodinné.⁴⁴ Jedině rodina dává jednotlivci a jeho ego možnost překročit sama sebe a najít pokračování v budoucnosti. Tento princip naznačuje empirická studie britského sociologa Billa Jordana, jehož výsledky Možný uvádí. Jordan se věnoval výzkumu britských dělnických rodin, jež prokazuje, nakolik se teorie individualizace a skeptické úvahy o rodině vzdalují žité praxi. O něco důrazněji vyvrací skeptické analýzy sociologické pozorování horních vrstev společnosti, neboť právě elity často určují kulturní vývoj celé společnosti. Ze studie vyplývá, že vzdělání a úspěšní jednotlivci kladou jako hlavní cíl i motiv všeho svého snažení rodinu. Právě v ní nachází smysl svého osobního úspěchu, jeho prodloužení a potvrzení v dalších úspěšných krocích potomků, jež mohou podpořit. Rodina znamená jakési zakotvení vlastního ega. Dokonce idea veřejného zájmu a rovných šancí jde stranou, kříží-li se společně se zájmem rodu, který stojí vždy na prvním místě.

Obdobné výsledky přinesl výzkum vysokoškolsky vzdělaných mladých párů v Čechách. Maříková⁴⁵ uvádí, že orientace diplomovaných žen, ačkoli jde o nejvíce emancipované ženy ve sféře placené práce, se ve sféře soukromé nijak výrazně neliší od základní „životní“ orientace ostatních vrstev, která spočívá v rodině. I pokud jde o rozdělení rolí v domácnosti, přiklánějí se úspěšné studentky k tradičnímu schématu dělení domácích činností, jehož hlavním zastáncem bývají obvykle příslušníci dělnických rodin. Tzv. dvoukariérová manželství celkově, nejen vysokoškolsky vzdělaných partnerů, se zařizují převážně podle tradiční představy o rodinném uspořádání. „Je zde možné zaznamenat jistý modernizační posun, ten však prozatím nepředstavuje závažný zlom, ani obrat k jinému, tj. více partnerskému modelu uspořádání rolí mezi mužem a ženou v rodině.“⁴⁶ Participace muže a ženy na zajištění chodu domácnosti stále představuje ze strany manžela spíše výpomoc nežli rovnocenné rozdělení činností, to znamená, že skutečná partnerská dělba povinností představuje v mnohých domácnostech prozatím spíše ideál.

Jednotlivé studie pochopitelně uvádějí mnohem komplexnější výsledky, jež nelze jednoduše syntetizovat v obecnější závěr. V této práci uvedené poznatky záměrně zjednodušují, neboť sledují konkrétní cíl: odhalit, nakolik současná, postmoderní rodina kráčí vstříc individualizaci, která by znamenala popření mnohých rodinných ideálů, jež domácí tvorba zobrazuje a uchovává. V české společnosti, jak naznačují výše, představuje rodina s jedním nebo více dětmi asi dvě třetiny z celkového počtu svazků. Můžeme jen stěží odhadovat, jaké procento rodin z uvedených dvou třetin skutečně jako rodina v rámci tradičních představ funguje. Existuje zajisté velký počet rodin statisticky či institucionálně vedených jako rodiny funkční, jež se ve skutečnosti rozpadly. A existuje jistě také nekonečné množství alternativních podob těchto náhradních rodin. Jako jeden z příkladů možných podob alternativních rodin se nabízí sezdaný pár s dětmi, který figuruje ve statistice

⁴⁴ Možný, I.: *Sociologie rodiny*, str. 219.

⁴⁵ Ve svém příspěvku nazvaném „Dvoukariérová manželství“, In: Maříková, H. (ed.): *Proměny současné české rodiny*, str. 144.

⁴⁶ Maříková, H.(ed.): *Proměny současné české rodiny*, str. 144.

jako nukleární rodina, ovšem oba partneři žijí, aniž by se rozvedli, v oddělených domácnostech, případně s novým druhem či družkou, popřípadě i děti mohou být rozděleny mezi oba tyto manžele, do alternativní domácnosti pak mohou přibýt děti z nového partnerství apod. Model rodiny, či lépe domácnosti, rozšířené o nové partnery manželů případně jejich děti je celkem obvyklým jevem ve skandinávských zemích. Alternativní model rodiny nazývá sociologie domácností, neboť domácnost tvoří širší okruh jednotlivců vzájemně pokrevně nepříbuzných. Zatímco nukleární rodinu zakládají právě pokrevní pouta. Domácnost v podstatě funguje na bázi solidarity, citu atd., je tedy skupinou více otevřenou. Členové samotné domácnosti ovšem sami sebe jistě nenazývají domácností nýbrž rodinou.

I alternativní podoby rodin nepochybně uchovávají své vzpomínky na obrazových médiích. Stejně jako „klasické“ rodiny, které tvoří manželský pár s dětmi, i rodiny alternativní, tzn. např. nesezdaný pár, homosexuální pár s dětmi atd., se zřejmě chtějí přibližovat ideálu tradiční rodiny, tzn. spokojené, fungující rodiny v souladu se zavedeným společenským konsensem u nás. Kulturní, ekonomické změny i změny ve společenském uspořádání mohou nabírat rychlých obrátů. Jinak ovšem probíhají převraty hodnot ustálených v habitu dané rodiny, ať už má podobu tradiční nebo alternativní. Tyto hodnoty, mezi něž jistě patří i vůle následovat ideální obraz rodiny, kotví hluboko v podvědomí jedince i rodiny jako komunity. Výrazná většina lidí považuje šťastný rodinný život za základ kvality svého života a jako obraz rodiny má před očima tatínka, maminku a jejich děti. Případné proměny zavedených modelů a hodnot si žádají rozpětí několika generací. Aby rodina nabyla ochotu a motivaci k dalším změnám, musely by jí tyto změny přinést nějaký užitek. Co víc, aby se vytvořilo vhodné prostředí ke krokům do neznáma, muselo by vnější společenské prostředí obklopující rodiny poskytovat dostatečně stabilní a bezpečné zázemí pro podniknutí těchto proměn. Vhodná situace v nestabilním kulturním, společenském i politickém prostředí, zřejmě ještě nenastala, ani nelze předpokládat, že v nejbližší době nastane, a tak můžeme očekávat, že rodina se bude nadále proměňovat svým dosavadním tempem, to znamená jen velmi pozvolně. Rodina a domácnost, přestože ji nemusí tvořit manželský pár muže a ženy, se může v budoucnu naopak ještě více semknout a vytvářet bezpečné, stabilní zázemí vůči rychlým změnám v ostatní společnosti.

4. KAPITOLA: **DOMÁCÍ TVORBA**

Moderní rodiny se zakládají spíše na výběru nežli na příbuzenství. Jejich členové jsou mnohem více oprostěni od závazků vůči svým příbuzným než bývali jejich předkové, protože řadu povinností převzal na sebe stát. Mají tedy dostatek prostoru k tomu, aby naplnili své osobní touhy, aby se vydali cestou individuálního života, a to dnes již bez rozdílu rodu. Mladí jedinci odkládají sňatky a plození potomků na pozdější dobu, protože chtějí v mezích neomezené svobody využít nabídky široké škály lákadel, jež dnešní prostředí nabízí, vystudovat, nastoupit profesní dráhu, najít správný směr svého budoucího stylu života. Doba rané dospělosti je jakýmsi nácvikem skutečného života. Jednající v ní nenese zodpovědnost za nikoho jiného než za sebe sama, taková jedinečná příležitost se s rodinou po boku již nenaskýtá. Nicméně ani svůdnost experimentování nemůže utlumit lidský pud po založení vlastní rodiny, po pokračování rodu. Většina odkládaných manželství i rodičovství se dříve nebo později uskuteční. Věk, kdy žena může otěhotnět, se díky moderní medicíně zvyšuje. Rodina, či chceme-li domácnost, prokázala stabilitu své autonomie v době komunismu, obhájí svůj soukromý prostor zřejmě i v postmoderní epoše individualismu a dalších zdánlivě protirodinných tendencí. Domov se naopak může stát vyhledávaným útočištěm před rychle se měnícím, konkurenčním, hlučným světem pomíjivosti. Lidský jedinec nalézá potvrzení a uskutečnění sebe sama v potomstvu, jak mu diktuje příroda. Hromadění majetku i zkušeností nachází svůj konečný smysl v momentu, kdy jsou veškeré informace předány nastupující generaci. V tom spočívá boj proti pomíjivosti. Domácí tvorba, jako způsob uchovávání a předávání informací o příběhu vlastní rodiny, je bojem proti pomíjivosti par excellence.

Domácí tvorbu a konkrétně rodinnou fotografii lze definovat jako model vizuální komunikace mezi jednotlivci a v menších skupinách, jejímž centrem je každodenní život domácnosti. Nástroje domácí fotografie neposkytují rodinám pouze upomínky na minulost, nýbrž nesou důležité kulturní funkce. Mezi ně patří udržení detailních vzpomínek na místa, události a lidi (nejen rodinné příslušníky a příbuzné ale i přátele, známé a jiné blízké osoby), posilování vztahu k rodinnému majetku a k místu bydliště, zprostředkování osobních příběhů přeformulovaných do kontextu života jednotlivce, přičleňování příbuzných a především udržování generační kontinuity.⁴⁷ Mezi vedoucí témata domácích zobrazení se řadí z velké části zvláštní události, svátky a především přechodové rituály (např. narození potomků, svatba, psychologické změny jako první kroky batolete, dosažení nové duchovní identity, např. křest, nový společenský status, např. promoce, chvíle úspěchu, přírůstky k rodinnému majetku a nejrůznější slavnostní obřady).

Stejně jako rodina odolává reformám ve společenském uspořádání coby nezávislá skupina, tak i domácí tvorbu lze považovat za autonomní způsob zachycování okolního světa vzhledem k dominujícím profesionálním technikám. Teorie Patricie R. Zimmermannové považuje funkce domácí

⁴⁷ Moran, J.M.: *There's No Place Like Home Video*, str. 36.

tvorby za závislé na diktátu průmyslových, profesionálních médií. V oblasti fotografické praxe jde o tzv. Kodakové marketingové strategie, o uživatelské příručky a líbivou kulturu, jež podle Zimmermannové určují podobu výsledných snímků domácích tvůrců a udržují tím monopol professionalism. Běžný uživatel fotoaparátu se snaží napodobit a přiblížit se nabízenému ideálu, snaží se zachycovat snímky podobné těm profesionálním prezentovaným všude kolem v médiích.⁴⁸ Domácí tvorba ale ani nenapodobuje dominující mediální obraz, ani se nestaví proti němu jako reakcionářská. Domácí tvorba pouze slouží záměrům členů domácnosti. Podle Morana zapomíná Zimmermannová na to, že touha zpodobňovat domov a rodinu tkví již v historii materiálního jednání člověka ještě před příchodem Kodaku a jeho konkurentů. Pravdou je, že před objevením fotografie sloužilo těmto účelům malířství, i když jen u bohatších vrstev. Fotografie ale nabízí své služby všem třídám populace. Je dostupná z hlediska ekonomického i technického, jak připomíná Bourdieu, a její účastníci se necítí být poměřováni nebo vyzýváni žádným kodifikovaným systémem, který by vymezoval legitimní techniku z hlediska jeho objektů, podnětů nebo postupů.⁴⁹ Moran jmenuje další stoupence tzv. ideologické teze, která považuje domácí tvorbu za pouhý odraz reklamy a familiarismu.⁵⁰ Proti těmto úvahám stojí teorie jednání Pierra Bourdieu, přístup jdoucí „zdola nahoru“. Podle jeho studie mají hlavní účinek na jednání jedinců principy zakotvené v praktických činnostech, v životním stylu. Počátky a trvalost domácí tvorby podle této teorie plynou spíše z historické zkušenosti a kulturního prostředí než z doprovodných diskursů. Jakkoli mohou být sdělení vnějších diskursů inovativní a reakcionářská, jejich účinky budou začleněny, upraveny nebo odmítnuty již vytvořenými habitusy. Veškeré podněty nesené reklamou či příručkami uživatele tak budou přijaty pouze za předpokladu, že budou sociálně užitečné pro životní prostor subjektů, jež mají oslovit. Bourdieu popírá účinnost ideologií při vytváření potřeb, přání či při ovlivňování chování subjektů. Mnohem významnější je v tomto ohledu dostupnost zdrojů, jež uživatele zobrazovacího média usměrňují, omezují nebo podporují.

Pro osvětlení forem a obsahů kulturního jednání zavádí Bourdieu pojem „habitus“ a „pole“. Bourdieovo pojetí habitu vysvětluje, proč od doby vynálezu fotografie přetrvává domácí tvorba coby převládající amatérská mediální technika. Popisuje habitus jako vstěpování určitého systému uspořádání, které sjednocuje přejímané soubory významů a kódů (kulturní kapitál) specifických pro určitou rodinu, skupinu, instituci nebo třídu s materiálními zdroji (ekonomický kapitál), jež jsou dostupné jejich členům. Toto strukturování praktik a zpodobení lze usměrňovat, aniž by se muselo podřizovat diskursivním pravidlům. Lze je přitom objektivně přejímat mezi řadu cílů, aniž bychom museli předpokládat jejich vědomé zaměření se na zvládnutí činností nezbytných k jejich dosažení. Bourdieu vysvětluje domácí fotografickou tvorbu nikoli jako vynález výrobců fotoaparátů, ale pomocí převládající kulturní setrvačnosti. Fotografický obraz totiž naplňuje „funkce,

⁴⁸ Zimmermannová, P.R.: „Hollywood, rodinné filmy a zdravý rozum“, In: *Illuminate*, str. 60.

⁴⁹ Bourdieu, P.: *Photography*, str. 7.

⁵⁰ Více Moran, J. M.: *There's No Place Like Home Video*, str. 50.

jež existovaly ještě před jeho objevením, jmenovitě zeslavnostnění a zvěčnění důležité oblasti kolektivního života.⁵¹

V rámci pole techniky domácí tvorby je podle Morana možné rodinu teoreticky uchopit jako silně koncentrovanou skupinu, jež sdílí svůj vlastní habitus. Její habitus utváří systém zásad, jež si jedinci zvnitřní v raném dětství pomocí určitého souboru podmínek zprostředkovaných dispozicemi a jednáním dospělých. Domácí snímky tudíž fungují jako hmotná vyjádření schémat vnímání, myšlení a hodnocení, jež rodina jako určitá skupina sdílí. Rodinné normy, které vyhodnocují, co stojí za to zpodobňovat a co nikoli, se vytváří v rámci vnitřního systému hodnot, jež nelze jednotlivě redukovat na dominující ideologie širší společnosti. Bourdieu nám tedy pomocí svého pojetí habitu znovu poskytuje argumenty, jež svědčí o autonomii domácí tvorby vůči sociálnímu řádu. Každá rodina si může zvolenou amatérskou techniku (může se jednat o fotografii, video nebo film) uzpůsobit vlastním účelům, které vystihují specifické cíle jejich příslušníků.

Domácí tvorba, stejně jako veškeré kulturní jednání rodiny, přímo závisí na ekonomickém potenciálu dané skupiny. Může být předmětem kritiky to, že je domácí fotografie odrazem konzumpce. Ovšem, jak podotýká Moran, konzumpční stránka rodinné tvorby jen klade do popředí základní paradox populární kultury, totiž že kreativní činnost se uskutečňuje prostřednictvím vzájemného působení tvorby a konzumpce. V dnešní době ztrácí smysl ptát se, zdali autor dílo sám vytvořil, nebo je pouze našel a zasadil do zvoleného kontextu. Zvláště ve vztahu k fotografii bývá toto téma „falzifikace“ častým tématem kritik. V domácí tvorbě fungují trochu jiné mechanismy. V první řadě je potřeba si znovu uvědomit, že domácí tvorba je utvářena v závislosti na trhu, konzumpci i ekonomickém kapitálu rodiny. Že tedy není „čistě autonomní lidovou subkulturou.“⁵² Díla domácí tvorby ale překračují svůj vlastní počátek, jenž tkví v podmínkách trhu, v momentě, kdy si je rodina přivlastňuje a začleňuje do svého prostředí a naplňuje je osobním významem. Snímky pak proměňují svou výchozí komerční identitu na symbolický kapitál. Domácnost je naplní smyslem, který zůstává čitelný právě a pouze jejím členům. Snímek vystihuje, jak rodina vnímá sebe sama i své místo ve světě, vyjadřuje rodinnou identitu, její příslušnost a životní styl. Ačkoli se snímek nakonec stává předmětem spotřeby, protože rodina nebo její jednotliví členové si snímek, jenž tvoří výsek nějaké události či zpodobňuje blízkou osobu, přivlastní, učiní z něj objekt, nelze jej považovat za skutečné spotřební zboží pro jeho symbolickou hodnotu, již bezpochyby nese.

Vlastnosti i role domácí tvorby, již Moran obhájí jako osobitou amatérskou techniku s významnými kulturními funkcemi, vystihuje Moranova klasifikace těchto funkcí. Na té nejzákladnější rovině představuje domácí tvorba „autentický, aktivní způsob mediální tvorby při zpodobňování každodenního života.“⁵³ Její tvůrci se do aktu tvorby osobně vkládají, bez ohledu na to, jestli se nachází za fotoaparátem či před ním. Také během následného prohlížení snímků jsou přímo vtaženi do této rodinné hry, v níž každý hraje svou „životní“ roli. Vrátime-li se v tomto ohledu zpět k tématu

⁵¹ Bourdieu, P.: *Photography*, str. 20.

⁵² Moran, J. M.: *There's No Place Like Home Video*, str. 58.

⁵³ Moran, J. M.: *There's No Place Like Home Video*, str. 59.

konzumu, může být rodinná fotografie i kreativním uměním, nejen pouhým odrazem spotřeby, neboť její autoři obsah svých děl investigativně ovlivňují. Právě díky subjektivnímu zapojení každého ze členů rodiny do průběhu fotografování nemůže domácí snímek jen pasivně zaznamenávat skutečnost, ačkoli se tak může na první pohled zdát.

Touto vnitřní charakteristikou domácí tvorby odmítáme také úvahy nad kýčovitostí některých rodinných zobrazení. Podle Tomáše Kulky se kýč vyznačuje svou přitažlivostí, líbivostí, má emocionální náboj, námět vyvolává pozitivní citovou reakci. Kýč neapeluje jen na individualitu, ale uspokojuje city, které máme všichni. Nutnou podmínkou provedení je jeho zdařilost, snadná identifikovatelnost tématu, která plyne z konformity s nejzajímavějšími zobrazovacími konvencemi doby, je realistický. Dešifrování obrazu musí být automatické. Kýč nepřináší žádné nové pohledy, nepobuřuje, jeho obraz je konvenční a nezajímavý z hlediska umění.⁵⁴ Výčet vlastností kýče přibližně souhlasí s vlastnostmi domácí fotografie. Přesto nelze rodinné fotografii přičítat atributy kýče. Domácí snímky zobrazují subjektivní skutečnost určité rodiny a skutečnost nemůže být kýčem.

Na druhém místě v pojmenování funkcí rodinné fotografie uvádí Moran „vytváření vymezeného prostoru, v němž mohou tvůrci prozkoumávat a projednávat soupeřící požadavky svých veřejných, společných a soukromých osobních identit.“⁵⁵ Domácí snímky zobrazují a uchovávají klíčové události lidského života, totiž přechodové rituály. Každý se snaží dokumentovat svůj jedinečný, osobní příběh, zároveň jej však vkládá mezi vyprávění o celém společenství. Domácí fotografie dokladuje určitou touhu jedince stát se součástí celku. Vymezená forma domácích zobrazení, hmotných či nehmotných, objektivních či subjektivních, konvenčních i osobitých, souhlasí s jejím vymezeným obsahem, neboť poskytuje účastníkům rodinného dokumentování vhodné nástroje pro sehrávání a opakování ceremoniálního chování, pro posun mezi soukromou zkušeností a jejím veřejným předvedením i pro pochopení jedinečné identity v rámci kultury jako celku. Domácí tvorba dokladuje touhu jednotlivce rozpustit se uvnitř určité skupiny a odhalit, co to pro jeho osobnostní identitu znamená.

Touha propojovat osobní identitu s identitou komunity se mísí s další touhou – propojovat minulé, současné a budoucí. Třetí funkce domácí tvorby se tedy týká snahy „poskytnout hmotnou artikulaci generační kontinuity v čase“.⁵⁶ V současné době, kdy se mohou podoby domácností měnit, kdy rodinu již nezakládají pokrevní svazky ale spíše osobní volba, se mohou také proměňovat rodinné tradice a konvence. Rodinný dokument nabízí důležitý nástroj pro potvrzení společných kořenů. Dokonce se sám stává jednou z tradic, přičemž tradice je definována jako „souhrn zvyklostí, obyčejů, názorů, myšlenek apod. přecházející z jedné generace na druhou a tvořící souvislý vztah k minulosti.“⁵⁷ Rodina, anebo nakonec jakákoli skupina sdílející v danou chvíli společný cíl, dokumentuje právě takové okamžiky, hodnoty či principy, jež si zúčastnění přejí zachovat, bez ohledu na to,

⁵⁴ Kulka, Tomáš: *Umění a kýč*.

⁵⁵ Moran, J. M.: *There's No Place Like Home Video*, str. 60.

⁵⁶ Moran, J. M.: *There's No Place Like Home Video*, str. 60.

⁵⁷ Česká akademie věd a umění: *Příruční slovník jazyka českého*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1951-1953, pojem „tradice“.

nakolik se shodují s všeobecnou představou, a jež potvrzují sounáležitost jedince s určitou skupinou. Do žánru domácí tvorby spadají i snímky zobrazující např. piknik s přáteli, účast na demonstraci extremistického hnutí nebo sňatek homosexuálů. Společným jmenovatelem všech pamětních snímků je jednotný cíl - zachovat určitý moment a jeho obsah pro budoucnost a určit či potvrdit vlastní místo v rámci nějakého uskupení, bez ohledu na to, zda se ideologicky kříží s principy širší společnosti. Většinu osob přitahují upomínkové objekty, které zavání minulostí, zvláště pokud se jich tento výsek historie týká. Jak člověk stárne, upoutávají jeho pozornost právě předměty, které symbolizují vzpomínky, vztahy, rodinu a hodnoty. Domácí fotografie spolu s dalšími upomínkovými suvenýry pak slouží jako určitá mnemotechnická pomůcka při sestavování rodinného vyprávění.

Umístění našeho postavení do časového kontinua stanoví čtvrtou kulturní funkci domácí tvorby. „Domácí tvorba vytváří obraz domova jako poznávací a citové základny, která určuje naše místo ve světě.“⁵⁸ Moran připomíná, že domov nelze redukovat jedinečně na rodinu, domácnost, místo pobytu či původ. Domov je ideálem slučujícím tři zkušenostní oblasti: osobní, soukromý prostor určený pro rozjímání, sociální prostor pro rodinnou nebo skupinovou interakci, fyzické prostředí určené pro získání pocitu bezpečí a pohodlí. Domov můžeme podle Morana vnímat nejen geograficky, ale také fotograficky, přenášíme-li jej v rámci prostoru naší představitivosti. Lidé nosí fotografie svých blízkých v peněžence, zdobí si s nimi kancelář, aby se v ní cítili jako doma, vozí snímky svého domova na cesty atd., protože potřebují v proměnlivé společnosti bezpečně najít poznávací orientační bod („sem patřím, to je moje rodina, můj domov“). Kupříkladu na cestách si s sebou vozíme obrázky našich blízkých, našeho domu, domácích mazlíčků apod., abychom si připomněli domov, pokud jsme mu vzdáleni. Při setkání dvou rozdílných rodin, při přijímání nového člena, který pochází z odlišného prostředí (např. před sňatkem někoho z rodiny) nebo jednoduše při shledání s odlišným společenstvím často prezentujeme fotografie svého domova a lidí, kteří jej utváří. Fotografie pak slouží jako vizitka, jež nás identifikuje, vypovídá něco bližšího o nás a usnadňuje komunikaci. Snímek názorně dokládá, co jsme zač, odkud a z jaké society pocházíme, čímž plně nahrazuje řadu slov, jimiž bychom se pokoušeli uvést posluchače do kontextu našeho osobního příběhu.

Jestliže domácí tvorba buduje náš smysl pro prostor, pak rovněž prohlubuje náš smysl pro dějiny. Pátá důležitá funkce, kterou Moran předkládá, propojuje domácí tvorbu s dlouhou tradicí folklóru a životopisem. „Poskytuje narativní formát pro předávání rodinných legend a osobních příběhů.“⁵⁹ Tím, že se domácí fotografie zaměřuje na proces neustálého vznikání i zanikání konkrétní rodiny, když zobrazuje přírůstky do rodiny, zakládání nových vztahů, nebo naopak odchod některého z členů domácnosti, potvrzuje pomíjivost jednotlivých životních příběhů, a přitom je pro nastupující generace zachovává v rámci rozsáhlejší rodinné biografie. Domácí tvorba zde nastupuje namísto ústně tradovaných rodinných legend. Vystihuje tak atmosféru moderní (i postmoderní) doby, kdy text a mluvené slovo nahrazuje obraz. V minulosti to byla právě velká vyprávění, co

⁵⁸ Moran, J. M.: *There's No Place Like Home Video*, str. 61.

⁵⁹ Moran, J. M.: *There's No Place Like Home Video*, str. 61.

udržovalo kontinuitu mezi generacemi. V dnešní „kultuře obrazu“⁶⁰ se potomci dozvídají informace o svých příbuzných, předcích i o svém místě ve společnosti teprve z fotografií nebo rodinného videa. Nad nimi se často uskutečňují interpretace rodinných příběhů, seznamování s rodinnými příslušníky a rodinnou historií.

Charakteristickým znakem domácí fotografie je čitelnost jejich obsahů. Obsahy jsou na první pohled srozumitelné, transparentní všem účastníkům tvorby i ostatním členům zainteresované skupiny. I tento aspekt plyne z logiky habitu, jehož homogenita způsobuje, že techniky a výtvary daného konání jsou bezprostředně pochopitelné, předvídatelné a tudíž považované za samozřejmé.⁶¹ Mnohoznačnost rodinných zobrazení nebude možné odkrýt nezaujatým formálním čtením. Interpretovat je mohou pouze účastníci, kteří se do tvorby přímo vložili, protože pouze oni sdílejí společnou historii a životní prostředí.

Podobně smysl samotné techniky a jejich zobrazení nemůžeme hledat jinde než v jejím sociálním kontextu, jehož konvence určují strategie výroby i následné interpretace. Bourdieu tvrdí, že pole fotografické techniky, zvláště techniky podřízené funkcím domácnosti, není vymezeno vztahem k fotografovanému subjektu nebo k fotografovi.⁶² Účastníci domácí fotografie nejsou nadšeni samotným fotografováním, ale využívají fotoaparátu k tomu, aby uznali, sdělovali a znovu potvrdzovali určitou skupinu předpokladů, pravidel a tradic společných pro jejich habitus. Většina domácích fotografií, přestože vlastní moderní fotoaparáty s řadou složitých funkcí, těchto nabídek nevyužívá a fotografuje v nejjednodušším programu svého aparátu. Naopak lze pozorovat, že tvůrce nadšeně přijímá všechny další zjednodušující automatizované technologické postupy. Bourdieu nepovažuje toto chování za podřizování se podmínkám, které by jakoby seshora stanovoval výrobce. Naopak prohlašuje, že „je to fotografický záměr samotný, jenž si tím, že zůstává podřízený tradičním funkcím, zcela nepřipouští myšlenku plného využití všech možností fotoaparátu, a který vymezuje své vlastní hranice v rámci pole technických možností.“⁶³ Zde se znovu dostáváme k odlišujícím znakům domácí fotografie a jiných druhů tvorby, jež jsem naznačovala v první kapitole. Jedná se o rozdílné kulturní funkce, které závisí na symbolickém záměru tvůrce během pořizování snímku. Rodinný fotograf se v podstatě nevěnuje fotografování jako takovému, ale pomocí fotoaparátu vyzdvihuje určité momenty a hodnoty vlastní rodiny. Přístroj se dokonce má v ideálním případě stát neviditelným svědkem událostí, proto jsou zjednodušení jeho funkcí jen vítaná. Samotný fotografický úkon by neměl odvádět pozornost autora snímku od toho, co se děje před jeho objektivem. Jestliže má rodinný fotograf zachytit nějakou z významných událostí, jež se nebude opakovat (sfouknutí svíček na prvním narozeninovém dortu, radost při rozbalování dárků pod stromečkem) a zároveň se sám celého dění účastní, nemůže v danou chvíli vystoupit ze scény, ani váhat nad nastavením expozice nebo nad úhlem pohledu.

⁶⁰ Huyghe, R.: *Řeč obrazů*, str. 9.

⁶¹ Bourdieu, P.: *Teorie jednání*.

⁶² Bourdieu, P.: *Photography*, str. 38 – 39.

⁶³ Bourdieu, P.: *Photography*, str. 33.

Sociálním záměrům konkrétní domácnosti se podřizuje jak průběh fotografování, tak i estetika snímků. V rodinném způsobu fotografie nemůžeme mluvit o estetickém ztvárnění obrazu. „Estetický směr působí v těch mediálních výtvořech, které upřednostňují formu. Tvůrci, kteří se zaměřují na estetický cíl, se většinou považují za umělce a své výtvořy za umělecká díla. Společenský cíl působí v mediálních výtvořech, které staví do popředí obsah.“⁶⁴ Jak jsem se zmínila v první kapitole, domácí snímky se spíše vyznačují technickou nedokonalostí a chybami v kompozici, ba přímo zjevným nezájmem o tyto hodnoty. Vedoucí strategií při jejich pořizování určuje namísto estetické manipulace spíše sociální orientace, potřeba jasnosti tématu a zpodobnění identit subjektů v jejich celistvosti. Forma jde v tomto případě stranou. Estetiku domácí tvorby stanovuje určitý soubor rituálních záměrů, jež podle Morana zprostředkovávají osobní přesvědčení a jeho vplynutí do společného konsensu. Rodinní příslušníci považují své záznamy za sdělení, jejich úspěšnost hodnotí podle toho, zda naplnily úmysly zúčastněných členů. V domácí tvorbě se funkce výrazová podřizuje funkci referenční. Jde hlavně o to, aby účastníci domácí tvorby, to znamená její autor, fotografované osoby - objekty i její publikum, porozuměli obsahu zobrazení, teprve pak má pro ně dílo smysl a význam. Publikum, jež si později prohlíží rodinná alba, sleduje spíš obsahy obrázků než umělecké zpracování tématu.⁶⁵

Fenomén diváckého publika je v domácí tvorbě také tématem, jež stojí za pozornost. Domácí tvorba se uskutečňuje ve sféře soukromé s vyloučením veřejnosti. Rodinné fotografie zhotovuje rodina pro své vlastní potřeby. Předmět zobrazení, produkční společenství a publikum se tedy povětšinou shodují.⁶⁶ A stejně tak jsou všichni přítomní osobně zapojeni jak do dění před kamerou tak i za ní a významně se angažují i následně při recepci obrazů. Rodina si sestavuje své rodinné album, do něhož zařadí vybrané snímky, jež stojí za uchovávání. Tím třídí své budoucí vzpomínky a vytváří strukturu budoucího rodinného vyprávění podle tzv. vzorových eliminací.⁶⁷ Rodina vybírá právě takové okamžiky, jež potvrzují její hodnoty, status, a jež ji prezentují před budoucími diváky v co nejlepším světle. Nakonec i ten, kdo si fotografie prohlíží, je více účastníkem než skutečným divákem, protože se podílí na interpretaci zachycených událostí.

V momentě, kdy se necháme vyfotografovat, jako bychom dávali souhlas s tím, že s naším obrazem bude manipulovat někdo jiný, a že o nás bude vyprávět. Náš obraz se ve chvíli zmáčknutí spouště stává majetkem druhého anebo celé society, která jej bude pozorovat a posuzovat. S tímto vědomím vytváříme gesta jako pohled do objektivu, mávání na kameru, široký úsměv apod. Vstupujeme tím do interakce s osobou za objektivem, ale ve skutečnosti tak zdravíme i budoucí diváky jako třetí osoby nahlížející na naše podobizny. Tematikou performance v rodinném filmu se zabývá ve svém článku Alexandra Schneiderová. Ve fotografii, ač jde o odlišnou techniku domácí tvorby, najdeme totožný fenomén performance zúčastněných osob.

⁶⁴ Moran, J. M.: *There's No Place Like Home Video*, str. 71.

⁶⁵ Takto např. tetička označí portrét, u něhož se fotograf pokoušel o „umělecké ztvárnění“ volbou neobvyklého úhlu pohledu a větší clony, za nepovedený, protože na něm nepozná zobrazovanou osobu.

⁶⁶ Více Schneiderová, A.: „Performance v rodinném filmu“, In: *Iluminace*, str. 69 - 81.

⁶⁷ Více o tzv. vzorových eliminacích Moran, J. M., *There's No Place Like Home Video*, str. 43.

Členové rodiny před objektivem hrají rodinu a navíc tvoří fotografické snímky. Performance se uskutečňuje na třech rodinách. Jde o to, „zůstat „sám sebou“ a nic nepředstírat. Nevyhnutelně se ale i tam, kde má člověk být „sám sebou“, hraje; sociální role se dramatizují a vyhrocují.“⁶⁸ Nakonec dodatečné mediální rámování fotografickým obrazem vytváří volný prostor pro hru. Každý účastník sdílí s ostatními dohodnuté povědomí o tom, že jde o jednání pro fotografický obraz. V konečné fázi se na dohodnuté hře podílí i publikum, když si prohlíží fotografie a hraje roli publika.

V prostředí, v němž se musíme stále setkávat a konfrontovat s obrazy druhých, ať už na billboardech, obálkách časopisů či v televizním vysílání, nám domácí tvorba umožňuje vytvářet a posílat do oběhu naše vlastní obrazy. Můžeme je poměřovat ve vztahu k jiným obrazům. Během vlastního vytváření dokumentu nám domácí fotografie poskytuje další autobiografickou funkci, které věnuje Moran pozornost: můžeme sledovat náš vlastní obraz během jednání. Tím se blíže seznamujeme se sebou samými. Pozorujeme vlastní podobu během interakce z pohledu, z jakého nás vnímají druzí lidé, což má pro sebepoznání zvláštní psychologickou hodnotu. Při listování rodinným albem procházíme nejen historií rodiny ale i svou osobní. Na starých fotografiích sledujeme svůj proměňující se obraz a vybavujeme si vlastní zrání v průběhu života.

Listování fotografickými alby bývá cílem zhotovování fotografických snímků. Zároveň ale samotné prohlížení zachycených momentů představuje další příležitost k rodinné sešlosti. Každý okamžik, jenž některý z rodinných členů zachytí na fotografický film, je tímto činem povýšen na moment hodný uchování. Je vytržen z lineárního plynutí času, jakoby zmrazen a dále použit coby doklad o nějaké významné rodinné události. Znázorňuje slavnostní okamžik, jenž rodina prožila a zároveň sám vybízí k uskutečnění další události slavnostního charakteru, jíž shromáždění rodiny nad fotografickými vzpomínkami zajisté je. Fotografování má tedy dvojí socializační efekt – zachycuje uskutečňující se rodinný svátek a žádá si realizaci dalšího.

Domácí tvorba předává smysluplný obraz určitého světa, který je subjektivní, tento obraz ale nelze hodnotit v kategoriích pravdivého nebo nepravdivého, skutečného nebo neskutečného. Domácí tvorbu nelze ani přehlížet jako nepodstatnou techniku nebo jako součást některé z jiných druhů tvorby. Zmíněné argumenty dokladují, že domácí tvorba se vyznačuje svou samostatností uvnitř jiných druhů ztvárnění, nezávislostí na vnějších ideologiích a reklamě, má vlastní estetiku i vzorce čtení během následné recepce, má své specifické publikum a prostředí, v němž vzniká a funguje. Domácí tvorba inklinuje k uchovávaní tradičních hodnot rodiny. Tento její konzervatismus ale nemůžeme pokládat za zpátečnický, ani to není reakce na politické, společenské či jiné změny, vlivy a podobně. Tuto vlastnost domácí tvorby bychom měli redefinovat jako obnovující či inovující, což odkazuje k její rituální funkci sloužící potřebám komunity. Zároveň by bylo mylné domnívat se, že domácí tvorba konzervuje rodinu v její tradiční podobě a nepřipouští její změny. Je to právě domácí fotografie, která nejlépe vystihuje dynamismus ve vývoji rodinného uspořádání.

⁶⁸ Schneiderová, A.: „Performance v rodinném filmu“, In: *Illuminace*, str. 72.

ZÁVĚR:

Domácí tvorba představuje v širokém spektru různých forem obrazových ztvárnění specifickou a nezanedbatelnou oblast mediální tvorby. Zastupuje jakousi platformu celé fotografické produkci. Pro výrobce fotografické techniky tvoří největší odbytiště a zdroj finančního příjmu. Snad pro každého, kdo poprvé dostane do rukou fotoaparát, představuje rodina či prostředí domova jeden z jeho prvotních námětů. Každý fotograf, ať už se dále uplatní jako profesionál nebo jako nadšený amatérský umělec, byl nejdříve fotografem rodinným. Je to pochopitelné, neboť domov a jeho obyvatelé představují první prostředí a společenství, s nimiž se jednotlivec ve svém životě setkává.

Současná společenská situace poukazuje k postupné individualizaci a emancipaci členů rodiny, z čehož vyplývá, jako by nukleární rodina byla přežitkem a s ní i rodinná tvorba jako by konzervovala vzpomínky na doby minulé. Přesto se nám na řadě snímků členové rodiny nevědomě pokouší vnuknout představu, že tvoří plně fungující rodinné prostředí někdy ještě s tradičním rozvržením rodinných rolí. Často se tato hra odvíjí pouze pro kameru. Jakmile se při rodinné oslavě objeví oko fotoaparátu, příbuzní se semknou, rozzáří své úsměvy a ihned po cvaknutí spouště si jdou zase svou cestou. Proč tedy takové divadlo?

Domácí tvorba zobrazuje tatáž témata již od vzniku fotografického obrazu, mění se pouze prostředí, v němž členové domácnosti žijí, jejich účesy, oblečení atd. Potřeba zobrazovat své okolí, své blízké a příbuzné je však mnohem starší než samotný vynález fotografie. Fotografie pouze nejlépe posloužila potřebám rodinného publika vzhledem ke své dostupnosti a okamžitě dosažitelným produktům. Podobně jako veškeré dokumentační techniky zobrazující domov, má i domácí fotografie za úkol vyzdvihnout a uchovat důležité momenty v životě rodiny, jež mají zůstat zachovány nastupujícím generacím. Každá rodina si přitom sama určuje, které z okamžiků povýší na statut „zvláštní příležitosti“. Jedná se o hluboce zakotvenou potřebu každého jedince přesáhnout vlastní konečnost, předat své genetické i zkušenosti nabyté informace dál v pokračujícím potomstvu. Tato hodnota převyšuje i případné tendence napodobovat obraz, jež masovému publiku předkládají výrobci fotoaparátů nebo profesionální masová média. Obavy, že domácí amatérská tvorba bude podléhat diktátu vládnoucích ideologií či reklamě, jsou podle mého názoru mylné.

Nakonec je tedy zanedbatelné, jakou tvář rodina zachová. Zdali ve společnosti převáží rodiny, jež nebudou tvořit manželé ale druh a družka, jestli půjde o rodiny rozšířené o nové partnery a děti manželů, kteří žijí v oddělené domácnosti apod. V jakékoli z forem rodinného uspořádání vítězí jako nejvyšší hodnota potřeba zachovat příbuzenskou kontinuitu. Jakýsi konzervatismus domácí tvorby tedy neznamená, že by tato forma tvorby ustrnula ve svém vývoji. Její ustálená témata mají za úkol uchovat a inovovat hluboce zakotvené hodnoty, jež se postupem času mění jen velmi pozvolna.

Pokud má fotografické médium sloužit potřebám masové společnosti v jejím každodenním životě, pak rodinná fotografie tomuto účelu dostala. Nabízí možnosti pro věrné zobrazování každodenního dění, subjektivního

pohledu na okolní prostředí a uchovávání pozastavených výseků skutečnosti. Pro všechny své možnosti a vlastnosti setrvala jako převládající amatérská technika a jako dominující podoba zobrazování rodiny a jejího příběhu.

POUŽITÁ LITERATURA:

- Barthes, Roland: *Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii*, Archa, Praha 1994.
- Birgus, Vladimír - Scheufler, Pavel: *Fotografie v českých zemích*, Grada, Praha 1999.
- Bourdieu, Pierre: *Photography, A Middle-Brow Art*, z francouzského originálu přeložil Shaun Whiteside, Stanford University Press, Stanford 1990.
- Bourdieu, Pierre: *Teorie jednání*, Karolinum, Praha 1998.
- Bourriaud, Nicolas: *Postprodukce*, Tranzit, Praha 2004.
- Flusser, Vilém: *Za filosofii fotografie*, Hynek s.r.o., Praha 1994.
- Garaj, Vladislav: *Rodina před kamerou*, Obzor, Martin 1964.
- Giddens, Anthony: *Sociologie*, Argo, Praha 1999.
- Huyghe, René: *Řeč obrazů*, Odeon, Praha 1973.
- Kulka, Tomáš: *Umění a kýč*, Torst, Praha 2000.
- Maříková, Hana (ed.): *Proměny současné české rodiny*, Slon, Praha 2000.
- Mrázková, Daniela: *Příběh fotografie*, Mladá fronta, Praha, 1986.
- Mrázková, Daniela – Remeš, Vladimír: *Cesty československé fotografie*, Mladá fronta, Praha 1989.
- Možný, Ivo: *Česká společnost – nejdůležitější fakta o kvalitě našeho života*, Portál, Praha 2002.
- Možný, Ivo: *Proč tak snadno?*, Slon, Praha 1991.
- Možný, Ivo: *Sociologie rodiny*, druhé vydání, Slon, Praha 2002.
- Moran, James M.: *There's No Place Like Home Video*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002.
- Skopec, Rudolf: *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*, Orbis, Praha 1963.
- Sontagová, Susan: *O fotografii*, Paseka, Praha 2002.
- Odin, Roger: „Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření“, In:

Illuminace, Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu, 3/2004, Národní filmový archiv oddělení teorie a dějin filmu, Praha 2004, str. 5-35.

- Creton, Laurent: „Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje“, In: *Illuminace, Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu, 3/2004, Národní filmový archiv oddělení teorie a dějin filmu, Praha 2004, str. 35-53.*
- Zimmermannová, Patricia R.: „Hollywood, rodinné filmy a zdravý rozum. Estetická měřítka jako kontrolní mechanismus“, In: *Illuminace, Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu, 3/2004, Národní filmový archiv oddělení teorie a dějin filmu, Praha 2004, str. 53-69.*
- Dvořák, Tomáš: „Album, atlas, archiv. O obrazech a jejich uspořádání“, In: *Illuminace, Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu, 3/2004, Národní filmový archiv oddělení teorie a dějin filmu, Praha 2004, str. 121-139.*