

Články

OTÁZKA AMATÉRA
V TROJÍM PROSTORU NATÁČENÍ
A ŠÍŘENÍ

Roger Odin

Kdy lze mluvit o amatérském filmu? Co je amatérský film, amatérský filmař? Odpověď na tyto otázky vyžaduje možnost upřesnit to, co označujeme výrazem „amatér“: problém je totiž v tom, že význam slova amatér se rozbíhá všemi směry.¹⁾ Nejenže slovo *amatér* neustále přeskakuje z jedné sémantické osy na druhou – z osy vztahu k profesionální sféře na osu psychologické pozice (subjektu²⁾) –, ale samy tyto osy se rozdělují do různých systémů opozic. Například osa vztahu k profesionální sféře pokrývá opozice ve statusu, v příjmech, ve vzdělání, v dovednostech, v používaném formátu, v času provozování amatérské praxe (volný čas *versus* práce), v omezeních, v šíření atd. K tomu můžeme dodat, že tyto opozice nefungují jako kategorické protiklady, nýbrž jako postupné přechody: člověk se může jako filmař živit více, či méně, může mít více, či méně znalostí, šestnáctimilimetrový formát je více, či méně profesionální (méně profesionální než formát 35 mm, ale profesionálnější než super-8), člověk podléhá většímu, či menšímu počtu omezení atd. Jedině opozice ve statusu se může jevit jako kategorická (buď člověk profesní kartu má, nebo ji nemá), jenže i tento zřejmý fakt neobstojí při zkoumání reálných situací, které jsou často, zejména v audiovizuálním sektoru,³⁾ krajně nejasné. Samy tyto osy jsou místem protikladných významů: takto na ose zapojení subjektu odkazuje „amatér“ stejně tak k náruživému milovníku (tomu, kdo má opravdu rád to, co dělá), jako k diletantovi, který něco dělá „amatérsky“. Tyto osy se konečně mohou také křížit a ploidit smíšené kategorie, jako je například kategorie „profesionálního amatéra“. S tímto křížením operovalo velké množství přednášek cyklu „Profesionálové a amatéři: mistrovství“, organizovaného Collège d'histoire de l'art cinématographique při Cinémathèque

1) Gérard Leblanc v článku *Le petit autre* (vyšel ve stejném čísle jako předkládaný Odinův článek, „Communications“ 1999, č. 68, s. 33 – 44) ukázal, jak ve slovnících „každý nový ohled zbavuje předchozí ohled významu, který do něj byl vepsán“. Sylvie Pierreová už v článku *La question de la profession* zdůraznila „teoretickou obtíž“ této „tak ošemetné“ otázky „kondenzující několik problematik, jejichž pole jsou heterogenní, anebo se protínají“ (*Conférence du Collège d'histoire de l'art cinématographique – Professionnels et amateurs: la maîtrise*. „Cinémathèque française“ 1994, č. 6 /zima/, pod vedením Jacquese Aumonta, s. 185 – 186).

2) S. Pierre, tamtéž.

3) K tomu viz článek Kristiana Feigelsona *Télévisions de proximité: l'amateur professionnalisé* „Communications“ 1999, č. 68, s. 267 – 279.

française: Marc Vernet vidí v Hitchcockovi „nespokojeného amatéra“, který od jednoho filmu k druhému točí stále tytéž scény „v pátrání po narativních efektech, které by mohly představovat kanonickou kinematografickou formu“; Bernard Eisenschitz popisuje Nicolase Raye jako „amatéra mezi profesionály“; Alain Bergala ukazuje, jak se u některých profesionálů vrací „amatérské gesto“ (Pialat, Rohmer, Rivette, Godard); Jean Douchet vykresluje Renoira jako filmaře, který „pracuje se zřetelem k amatérismu“ atd.⁴⁾ Je jasné, že termín *amatér* má v různých diskurzech různý význam. I když v tomto případě – v souladu se cinefilským způsobem vyjadřování, který si chce k autorům, o nichž se mluví, zajistit vztah jakožto k „dobrému objektu“ – má pozitivní konotaci, není jisté, zdali by všichni dotyční režiséři považovali označení „amatér“ za oceňující (můžeme se ptát, co by si o tom myslel Hitchcock). Slovo *amatér* tak mění svůj význam i hodnotu v závislosti na rámci, v němž je pronášeno.

Zdá se mi, že jediný způsob, jak se dostat z těchto potíží, je nesnažit se z nich uniknout, nýbrž konstatovat kolísavost významu slova *amatér* a k problému přistoupit z druhé strany: vyjít z různých *prostorů* (institucionálních, sociálních), v nichž je praktikován film či video, studovat tyto praktiky a pokusit se pochopit, jakou *enunciační pozici* vzhledem k pojmu amatér zaujímají *aktéři* těchto prostorů, přičemž aktér nesmí být směřován s jedincem, který mu slouží jako podklad (tyto prostory jsou také mentálními prostory). Film Krzysztofa Kieślowského *AMATÉR* (1979), k němuž budu v této studii často odkazovat, dokládá, jak jeden a tentýž jedinec, Filip Mosz, mění roli (a tedy zaujetí pozice vzhledem k pojmu amatér) pokaždé, když změní prostor.

V tomto článku zaměřím své uvažování na tři prostory, které znám zevnitř, protože jsem je v různých rolích a v různé míře navštěvoval, ale také proto, že jsem k nim nashromáždil velké množství dokumentace typu zhlédnutých produkcí, setkání s lidmi, uskutečněných rozhovorů atd.: zaměřím se na rodinný prostor, na „amatérský“ prostor (prostor filmových klubů) a na prostor „nezávislého“ filmu, „jiného“ filmu. Tyto prostory považuji za danost a netáži se po tom, jaké determinace je zakládají (to je práce sociologa). A přestože budu brát v úvahu určité aspekty jejich historického vývoje, nebudu se snažit ani popisovat jejich dějiny (to je práce historika). Naopak se v souladu se sémioticko-pragmatickým přístupem⁵⁾ budu snažit ozřejmit, jaké determinace řídí jejich vnitřní fungování.

Rodinný prostor

Tomu, kdo se snaží pochopit, co je amatérský film, se rodinný filmař jeví jako typický amatér: splňuje takřka všechna kritéria, která definují amatéra na profesní ose: film sa-

4) Srov. v čísle 6 (už citovaném) *Conférence du Collège d'histoire de l'art cinématographique*: Marc Vernet, *Hitchcock et le monumental*, s. 1 – 17; Bernard Eisenschitz, *Nicolas Ray, un „amateur“ chez les professionnels*, s. 19 – 36; Alain Bergala, *L'acte cinématographique*, s. 37 – 55; a Jean Douchet, *Le maître et l'amateur*, s. 71 – 81.

5) Prezentace tohoto přístupu srov. Roger Odin, *Pour une sémio-pragmatique du cinéma*. „Iris“ 1983, č. 1, s. 67 – 82; *Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel: modes et institutions*. In: *Towards a Pragmatics of the Audiovisual*. NODUS, Münster 1994, s. 33 – 47.

možřejmě není jeho povoláním, nežije ze své činnosti (naopak ho stojí peníze), nebyl v ní vyškolen, a nemá tedy specifickou kompetenci, natáčí na užší formát, během svého volného času, jeho produkce jsou promítány jen v rodinném kruhu atd.

Přestože tato analýza není nepravdivá, nebere v úvahu, co se v rodinném prostoru skutečně odehrává. Prozkoumejme, jak se aktér rodinný filmař konstituuje a jak ve svém prostoru funguje.

V rodinném prostoru všechno začíná rodinnou událostí: svatbou, narozením, výletem atd. Právě při této příležitosti se kupuje kamera, podobně jako fotoaparát. Kieślowského amatér si kupuje kameru při příležitosti narození svého prvního dítěte. Tato prvotní determinace je zásadní: klade Rodinu jako Adresáta Subjektu rodinného filmaře. Z této předem sjednané smlouvy⁶⁾ vyplývá všechno ostatní.

* * *

V první řadě uveďme toto docela překvapivé zjištění: filmování v rodinném kruhu nemá vždy za cíl natočit film, dokonce ani film rodinný.

Podívejme se na jednu scénu z filmu nalezeného na bleším trhu. Zhruba tři minuty trvající záběr-sekvence rodinné fanfáry (předcházející scény umožňují domyslet si status různých aktérů), která se odehrává před obchodem s vývěsním štítem R. Pallu (možná, že se jedná o scénu otevření obchodu, takové tvrzení však není ničím dokázáno). Jakožto divák shledávám onu scénu nesmírně nudnou, a to tím spíš, že se jedná o němý film... jenže tento záběr nebyl natočen proto, aby ho viděl jakýkoli divák: svůj účinek získal ještě *předtím*, než byl promítnut, totiž během doby svého natáčení. Je zřejmé (film to ukazuje), že všichni měli obrovskou radost z toho, že se společně ocitli před kamerou, neboť všichni členové rodiny jeden po druhém předvedou před kamerou své číslo: nejmladší syn buší do obrovské pokladny a směje se přitom jako blázen, druhý, starší syn, trumpetista, přichází zatroubit přímo pod nos tomu, kdo filmuje (otci), a potom nějaký hráč na lesní roh (strýček? rodinný přítel?) vykrouží několik tanečních kroků... Filmování v rodinném prostoru je odvislé od *kolektivní hry* a jeho jediným ospravedlněním je často jen samotný okamžik natáčení.

Důkazem toho, že co se děje během natáčení, může být důležitější než sám film, je fakt, že rodinný filmař ne vždy pociťuje potřebu nechat své filmy vyvolat. Henri-François Imbert ve svém filmu *SUR LA PLAGE DU BELFAST* (1996) vypráví, že jednoho dne našel 8mm kameru a uvnitř nevyvolaný filmový kotouč. Po složitém hledání se setkal s dotyčnou rodinou: otec, který film natočil, byl mrtev, ale matka si velice dobře vzpomínala, že její muž pravidelně natáčel filmy, které zpravidla nedával vyvolat. Měl jsem možnost ověřit si, že tato praxe vůbec není výjimečná.

Ať je tomu jakkoli, platí, že ještě než se kamera v ruce rodinného filmaře stane nástrojem natáčení, je především katalyzátorem, *go-beetween* (prostředníkem), jehož funkcí je stmelit rodinnou skupinu. Tato funkce vypluje jasně na povrch, když zhlédneme celé hodiny takových filmů: neskutečné množství pohledů do kamery označuje kameru a/nebo toho, kdo filmuje, jako centrum, ke kterému konvergují všichni ostatní aktéři. V rodinném

6) Tyto pojmy používám v jejich greimasovském významu (srov. aktanciální model a narativní model).

filmu bezesporu také uvidíme nejvíce smích a úsměvů⁷⁾ (dokonce i filmy Evy Braunové jsou z tohoto hlediska naprosto „okouzující“:⁸⁾ Hitler usmívající se na dva caparty, kteří se točí kolem něj a hrají si s balónem, Eva usmívající se na kameru a objímající malého králíčka, Hitler usmívající se na Eviny sestry na břehu Köningssee⁹⁾...). Rodinné natáčení je původcem *euforizujících interakcí*, ještě předtím než dá vzniknout rodinnému filmu.

* * *

Natáčení rodinného filmu však může vyvolat účinky mnohem méně euforické, skrytější a dlouhodobější. Marie Cardinalová, která po celá léta trpěla halucinacemi (viděla jakési oko nebo rouru, která se na ni dívá), v knize *Des mots pour le dire* vysvětluje po léčbě na psychiatrické klinice svému psychoanalytikovi, že se nyní cítí dost silná na to, aby se pustila do hledání původu svého traumatu. Po mnohých oklikách a momentech, kdy se jí zdá, že zešílí, se jí nakonec podaří dospět na konec této nebezpečné cesty:

Jsem malé děťátko, úplně maličká holčička, která sotva umí chodit. Procházím se ve velikém lese s mou Nany a s tátou. Právě dělám *number one please* [v rodině Marie Cardinalové kódovaný výraz pro čurat]. Nany mě schovala za nějaký keř. Dlouho hledala, než našla takový, který se k tomu přesně hodil. Musím se schovat, abych udělala *number one please*. V podřepu si přidržuju záhyb svých kalhotek Petit Bateau a sleduji proud, který ze mě vychází a noří se do země mezi mýma nohama, mezi mýma úplně novými lakovými botičkami. Je to zajímavé... Tap tap tap, tap tap tap, tap tap tap... Zvuk za mými zády. Otočím hlavu a vidím svého otce. Před jedním okem drží zvláštní černou věc, jakési železné zvíře, které má na konci rourky oko. To ta věc dělá ten zvuk! Nechci, aby mě viděl, jak čurám. Otec nesmí vidět můj zadek. Vstávám. Kalhotky mi vadí při chůzi. Přesto jdu ke svému otci a vši silou ho uhodím. Biju do něj, jak jen můžu. Chci mu ublížit. Chci ho zabít!¹⁰⁾

Takovéto oidipovské vztahy rozehrává každé natáčení rodinného filmu. Za kamerou totiž nestojí kameraman, nýbrž člen rodiny (zpravidla otec). Je jistě obtížné změřit

7) Tuto otázku probírám v *Rire et film de famille*. In: Christian Rolot – Francis Ramirez, *Le Genre comique*. Centre d'études de XXe siècle, université Paul Valéry, 1997, s. 133 – 152. Rodinný film se v tomto ohledu připojuje k fotografii, která „zachycuje nejeuforičtější a nejvíce euforii vyvolávající momenty“ rodinného života (Pierre Bourdieu /ed./, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Minuit, Paris 1965, s. 48 – 49).

8) Don Dellilo si ve svém románu *Running Dog* (1978) obratně hraje s fantasmaty, jaké mohly probudit filmy natáčené v Hitlertově bunkru. Stáváme se v něm svědky honu, do nějž se pouští smečka „prašivých psů“ vzrušených myšlenkou, že se musí jednat o pornografické filmy, a tedy o díla obrovské obchodní hodnoty. Nakonec je nalezeno několik filmových kotoučů a ukazuje se, že se jedná o „takřka okouzlující“ rodinné scény.

9) Jeden film vede paralelu mezi těmito soukromými obrazy a obrazy filmových aktualit, které předvádějí veřejnou tvář nacismu (invaze, války, destrukce atd.): LES YEUX D'EVA BRAUN, dokumentární film Patricea Jeudyho.

10) Marie Cardinal, *Des mots pour le dire*. Grasset, Paris 1975, s. 74. Děkuji Emmanuelle Verlet-Bani-deové za to, že mi připomněla tento text, z něhož zde cituji jen krátkou pasáž.

psychologické důsledky rodinného natáčení, které naštěstí nemusí být vždy tak dramatické jako v případě Marie Cardinalové, jedna věc je však jistá: natáčení rodinného filmu vždy představuje určité riziko pro filmované jedince (zejména pro děti). Abyste mi dobře rozuměli: rozhodně nechci říct, že rodinný film má nevyhnutelně destruktivní účinky, avšak už samotná existence takové možnosti stačí, abychom mohli legitimně zvonnit na poplach. Tisíce rodičů, které denně filmují své potomstvo, si nejsou vědomi možných důsledků tohoto zdánlivě neškodného aktu. Rozmanité „taktiky“, ¹¹⁾ jaké filmovaní jedinci používají na svou ochranu (grimasy, hraní rolí, prosté odmítnutí nechat se filmovat...), ostatně svědčí o tom, že si toto riziko více či méně uvědomují.

* * *

Rodinný film vyvolává určité účinky ještě předtím, než začne jako film existovat: kolektivní účinky se silným ideologickým nábojem (posiluje rodinnou buňku euforizujícími interakcemi) a účinky individuální (psychologické). Tyto účinky mají svůj původ v transformaci vztahů, kterou způsobuje uvedení kamery do rodinné struktury: kdo filmuje, zaujímá pozici moci, agrese, ale také svádění. Filmované osoby jsou nuceny vymezit se vzhledem k tomu, kdo drží kameru (na této rovině by v kameře ani nemusel být film, na popsáných účincích by to nic nezměnilo).

Rodinný filmař však přece jenom nejčastěji filmuje proto, aby natočil rodinný film. I zde je třeba správně pochopit, co to znamená. V aktu natáčení rodinného filmu vlastně není přítomen žádný silný záměr, spíše jen velmi všeobecný úmysl uchovat vzpomínky: „Musí nám přece zůstat nějaká vzpomínka.“ Taková často slychaná ¹²⁾ věta dobře ukazuje, že fakt filmování vlastní rodiny je více výsledkem vnějšího tlaku na Subjekt, tlaku familialistické ideologie, která jím prochází a zakládá jej, než opravdového osobního záměru. Převezmeme-li rozlišení navrhované Johnem R. Searlem, můžeme říci, že v aktu natáčení rodinného filmu nenajdeme příliš „předchůdné intence“. Rodinný filmař si neříká: „chci vyprávět ten či onen příběh“ – najdeme-li v jeho filmu nějaký, jedná se o příběh, který je mu poskytnut přímo rodinným životem (svatba, první přijímání, rodinný oběd...). S rodinným filmem se ocitáme v „intenci v akci“: ¹³⁾ filmuji svého vnuka, jak se koupe, manželku, jak se prochází v lese atd. Alain Bergala v *L'Acte cinématographique* dobře popsal, jak se rodinný filmař usazuje v „bezprostředním cítění“. Odtud pramení krajní rozkouskování záběrů nebo naopak jejich neuvěřitelná rozvláčnost (zejména od nástupu videokamery), jako kdyby délka záběru umožňovala obnovit „něco z celkového prožitku nějaké reálné chvíle“. V tomto typu produkce filmuje více Rodina než ten, kdo je za kamerou (což vysvětluje silně stereotypní povahu rodinných filmů ¹⁴⁾). Rodinný filmař filmuje, aniž by si kladl otázky. Jak pěkně říká Bergala, má „k aktu filmování vždy

11) Ve smyslu, který tomuto výrazu dává Michel de Certeau, když jej staví proti „strategii“ (srov. *L'invention du quotidien. Arts de faire*. UGE, edice „10/18“, Paris 1980, s. 21).

12) Signifikativně ji cituje také Bourdieu v souvislosti s fotografií (srov. P. B o u r d i e u, c. d., s. 53).

13) John R. S e a r l e, *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge University Press, Cambridge 1983.

14) Stereotypní povahy si povšiml už Bourdieu v souvislosti s rodinnou fotografií (srov. P. B o u r d i e u, c. d.).

už předem smířený vztah¹⁵⁾. K tomu, co nafilmoval, se už ostatně nevrací, aby to sestříhal, ba ani ne proto, aby vystříhl nepovedené části. Přijímá film tak, jak jej nafilmoval, a jako takový ho promítá členům své rodiny. Rodinný filmař se zkrátka nechová jako filmař.

Můžeme dokonce tvrdit, že se především *nesmí* chovat jako filmař. Exemplárně nám to ukazuje Kieslowského film: vypráví nám příběh rodinného filmaře, kterého se postupně zmocňuje touha (démon) „dělat film“ a který kvůli této změně role ztrácí svou ženu i dítě (svou rodinu). V otázce konfliktu mezi rodinou a filmem je tento film velmi explicitní. Jedna scéna nám ukazuje filmaře, jak aranžuje, aby židlička, na které sedí jeho dcera, při filmování uklouzla. „A kdyby spadla z balkónu, to bys ji taky nafilmoval?“ křičí žena hněvivě. Brzy Filip vidí rodinný život jenom jako spektakl k filmování: během domácí scény, když ho opouští manželka, se přistihne, jak ji pomocí prstů rámuje. Filmovat vlastní rodinu s postojem filmaře znamená vyloučit se z rodiny. Přetvořit rodinný život ve spektakl znamená popřít jej. V jiné, krátké, zato však velice prudké scéně Filip Mosz sestříhává obrazy svého dítěte: „Abych ho složil, musím ho rozstříhat“ – obraz je udělán tak (ve velkém detailu vidíme, jak nůžky atakují obrazy dítěte), že je jasné, že zájmeno *ho* odkazuje k dítěti. Sestříhávat rodinný film znamená zaříznout se do samotného těla rodiny, do jejích členů.

Chovat se jako *filmař*, chtít se svou rodinou *dělat film* představuje velké riziko pro rodinné vztahy (i když i zde se jedná jen o riziko: nemusí vždy nastat to nejhorší). Proto by bylo scestné vyčítat rodinnému filmu, že je špatně udělaný: nechce-li rodinný film vyvolat rodinné problémy, nemůže být než špatně udělaný. V jednom dřívějším článku¹⁶⁾ jsem už rozvinul podobnou argumentaci, jenže tehdy jsem se zaměřil na prostor projekce: čím méně je rodinný film sestříhán, režírován, vykonstruován, tím méně vypráví, a má tak větší šanci, že se nedostane do konfliktu se vzpomínkovým vyprávěním, které si každý člen rodiny vytváří z prožitých událostí, a že nebude ničivým způsobem ostatním vnucovat pro ně traumatizující pohled na sebe samé. Dobrý rodinný film vlastně musí směřovat k podobné struktuře, jakou má rodinné album: k děravé struktuře, která by každému umožňovala rekonstruovat vyprávění svého života na základě *indicií*, jimiž jsou obrazy. Ostatně čím je rodinný film děravější, tím více se rodinní příslušníci během promítání společně podílejí na vytváření textu (mytického) rodinného příběhu. Během rodinných projekcí se hodně mluví a tyto slovní interakce přispívají k posílení rodinné soudržnosti. Špatně udělaný rodinný film má tedy formu dokonale přizpůsobenou své funkci (být činitelem rodinné jednoty).

* * *

Vidíme, že to, oč v rodinném filmu jde, leží výhradně v rodinné sféře. Rodinný filmař tedy sice na profesionální ose samozřejmě je amatérským filmařem, jenže tento způsob jeho charakterizace vychází z hlediska, které je tomuto prostoru vnější. Otázku amatérismu si rodinný filmař klade vlastně jen tehdy, je-li mu položena, ale jinak se o ni nestará.

15) Alain Bergala, c. d., s. 37.

16) R. Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*. In: R. Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Méridiens-Klincksieck, Paris 1995, s. 27 – 41.

Rodinný filmař se nikdy nesituuje vzhledem k filmovému profesionálovi: neklade si stejné otázky (jak filmovat, stříhat, vyprávět atd.), nesdílí stejné zájmy (finanční, tvůrčí, sociální, snaha o uznání), nepodílí se na stejných konfliktech a na stejných mocenských vztazích. Abychom to shrnuli: rodinný filmař stojí *mimo sféru kinematografie*.¹⁷⁾ Je aktérem v *rodinné sféře*, kde se otázka amatéra klade na ose Subjektu. Jedná se o vytrvalou, ale zapovězenou otázku: když se rodinný filmař chová (nebo dokonce projevil-li touhu chovat se) jako amatér, který chce „dělat film“, existuje zde vždy reálné riziko konfliktu s vlastní rodinou.

Pokud mohu soudit na základě několika sondází v různých prostředích (intelektuálním, rolnickém, liberálním, obchodním atd.), zdá se, že tato analýza rodinné kinematografické praxe a vztahu rodinného filmaře k pojmu amatéra dosti dobře odpovídá tomu, co se děje ve všech rodinách bez ohledu na jejich sociální třídu. Jako kdyby váha determinací instituce Rodiny převažovala nad váhou sociálních determinací.

„Amatérský“ prostor

Při studiu tohoto prostoru se budu opírat zejména o svou zkušenost z Francouzské federace klubů amatérského filmu (FFCCA),¹⁸⁾ která se v roce 1987 stala Francouzskou federací filmu a videa (FFCV).¹⁹⁾ Tato federace (vytvořená v roce 1933) k dnešnímu dni deklaruje 1732 členů a 131 klubů,²⁰⁾ spravovaných podle zákona z roku 1901. V úvahu vezmu také různé amatérské soutěže, zejména „Ellipses d'Or“, která vznikla z iniciativy stanice Canal +²¹⁾ v květnu 1991 a která, přestože se odehrává v televizi, vychází ze stejného amatérského prostoru jako kluby amatérského filmu: velký počet filmů představených v „Ellipses d'Or“ už byl oceněn v jiných soutěžích amatérského filmu. Z 1394 doručených filmů bylo vybráno 40. Finalisté byli pozváni na natáčení předávání cen „Ellipses d'Or“ na 17. června 1992. Pořad byl odvysílán v neděli 8. listopadu v 15:30 (pořad koncipovaly Joëlle Matosová a Valérie Freneová a moderoval jej Jean-Luc Delarue). Tento korpus mi bude základem pro zkoumání „amatérského“ prostoru od šedesátých let podnes.

* * *

Vstoupit do „amatérského“ prostoru, stát se „amatérským filmařem“ je v první řadě výsledkem procesu „odlišení“ (*distinction*, řečeno s Bourdieuem) od rodinného filmaře. Tento proces je o to silnější, že „amatérský“ filmař je bývalým rodinným filmařem, účty

17) Pojem „sféra“ či „pole“ zde užívám ve smyslu, který mu dává Pierre Bourdieu: Bourdieu, *Quelques propriétés des champs*. In: *Questions de sociologie*. Minuit, Paris 1984, s. 113 – 120.

18) Fédération française des clubs de cinéma amateur.

19) Fédération française de cinéma et vidéo.

20) Podle Colette Sluysové (*Cinéaste du dimanche. La pratique populaire du cinéma*. „Ethnologie française“ 1983, č. 3, s. 291 – 302) měla Federace v roce 1980 kolem 8000 členů seskupených v 285 klubech. Přestože od roku 1980 zaznamenala pokles členstva, zdá se mi toto číslo přehnané. Je pravda, že od té doby se nový tým snaží o přesnost: citovaná čísla jsou čísla fakticky deklarovanými.

21) „Canal +“ – významný soukromý placený televizní kanál, který se ve velké míře finančně podílí na tvorbě nových filmů a na „filmovém životě“ ve Francii (pozn. překladatele).

si tudíž vyřizuje sám se sebou. V těchto podmínkách nás neudiví, že prvotní zlom probíhá na ose Subjektu: jedná se o to *ustavit se (se construire)* jako *filmař*, který chce *dělat film*. Což předpokládá opuštění pozice člena rodiny. Nabývání statusu „amatérského“ filmaře probíhá zpravidla ve dvou etapách.

První etapa: člověk začíná „dělat film“ se svou rodinou a pro ni: právě to dělá na začátku filmu Kieslowského amatér. V rámci „Ellipses d'Or“ bylo 113 filmů (z 1394) zařazeno do kategorie „rodinného filmu“. Oceněný film NOTRE PREMIER ENFANT („Naše první dítě“, natočený četníkem Alainem Blancherem – což moderátora pořadu vedlo k pokusům o duchaplnosti na téma nemilovaného četníka, který natočil film o lásce...) už získal Zlatou růži v Antibes v roce 1973. Tento tříminutový snímek je dokonalým představitelem tohoto typu produkce. Prezентuje se jako nafilmovaná píseň: začínající amatérští filmaři se snadno nadchnou zejména pro tento žánr, neboť písnička jim poskytuje hotovou osnovu, do které stačí vložit obrazy – také jiný film z výběru „Ellipses“ (také v kategorii „rodinný film“) je zpracován tímto způsobem: jedná se o film Véronique Chauvetové ON IRA TOUS AU PARADIS („Všichni půjdeme do ráje“, jenž má charakter montáže rodinných filmů z 50. let). V případě filmu NOTRE PREMIER ENFANT filmař na motivy hudby Davida Christieho („Naše první dítě, chci, aby se ti podobalo, aby svůj první pohled obrátilo na tebe...“) sestříhal sérii obrazů, které sledují jeho ženu od začátku jejího těhotenství k porodu a pak první měsíce života dítěte. Většina těchto obrazů má povahu rodinného filmu (z rodinných filmů ostatně skutečně pocházejí): žena kráčející ke kameře v různých typech prostředí (jak stoupá po schodech věže, na břehu potoka, na venkově), v různých šatech (v kostýmu, v plavkách, v kalhotách a svetru...), záběry matky po porodu (slabě se usmívá na kameru zabírající její tvář strhanou únavou), sled záběrů dítěte až po jeho první kroky a také záběry matky sedící s dítětem před ohněm hořícím v krbu a matky tančící s dítětem v náručí. Odlišnost od rodinného filmu je však přesto zřetelná. V první řadě je přítomen titul a závěrečný obraz (což v rodinném filmu jako takovém nenajdeme). Kromě toho se zde uplatňuje montáž, která více či méně sleduje slova písně – nevyhnutelné záběry přicházejí jako ozvěna při slovech písně: „Ty, jež mu všechno dáš tím, že mu dáš život.“ A konečně také několik obrazů svědčících o jistém filmařském hledání: použití kruhové masky (trochu mlhavá tvář ženy zjevující se v jakési aureole); umývání dítěte předvedené prostřednictvím sledu krátkých záběrů rozkládajících pohyb (tato scéna byla možná vytvořena pomocí tzv. „intervalometru“, funkce, kterou jsou vybaveny některé videokamery a která umožňuje takový efekt obdržet automaticky); a dva záběry se symbolickým významem: pár hrdliček ve věžním výklenku a srdce rýsující se na modrém nebi (jedná se samozřejmě o poslední záběr).

Takto popsán se film NOTRE PREMIER ENFANT jeví, jako by stál na půl cesty mezi rodinným a „amatérským“ filmem. Jakožto rodinný film může být hodnocen ambivalentně. Když ho vidím, nemůžu se ubránit, abych nepomyslel na Wembleyovo chování po koupi kamery, jak ho popsal Claude Mourthé v románu *La Caméra*:

Celé měsíce jsem neslyšela nic jiného než řeči o filtrech, clonách, objektivěch, emulzích a o tajemném proměnlivém ohnisku. Nosičem našeho manželského života se stal 16 mm film, což je podle všeho profesionální formát... Wembley mě

filmoval zpředu, z profilu, v kalhotách, v šatech, nahou, spící, na ulici, u okna našeho bytu. Byla jsem vlastně námětem jako každý jiný, měla jsem však tu obrovskou výhodu, že mě mohl mít neustále před objektivem.²²⁾

Zároveň bych onen film rád viděl jako autorův způsob, jak slovy někoho jiného povědět své ženě něco, co jí sám neuměl říct: čteme-li ho takto, jedná se bezesporu o nejdojímavější film celého programu „Ellipses d'Or“ (podle autora tento film z jeho ženy vyloudil nějakou tu slzu).

Jedna věc je jistá: jakožto „amatérský“ je takový film stále ještě příliš uvězněn v rodinném prostoru, než aby mohl dojít skutečného uznání. I když se občas zvedají hlasy na jeho obranu a zejména hlasy, které se ho snaží zařadit („Jelikož se tento žánr stal obvyklým, je podle našeho mínění důležité hodnotit jeho nedokonalost podle stále tvrdších kritérií“²³⁾), představuje rodinný film nejméně oceňovanou kategorii „amatérského“ prostoru. Aby se člověk stal „opravdovým“ „amatérským“ filmařem, musí se s rodinnou sférou rozejít radikálněji.

A to je druhá etapa proměny. Vyznačuje se odmítnutím toho, aby v autorových „amatérských“ filmech vystupovala jeho rodina (vzpomínám si, jak jsem se jako mladý filmař forézského Caméra-clubu snažil z filmů promítaných v jeho rámci vytlačit přítomnost rodiny, i když jsem dál natáčel rodinné filmy k soukromému použití), a proklamovanou touhou dělat „kvalitní“ film – tedy opak rodinného filmu, který je – jak jsme viděli, neprávem – posuzován jako „špatně udělaný“.

* * *

Tato druhá etapa zpravidla po jisté době filmaře přinutí ke změně materiálu: přechod k širšímu formátu (v Kiesłowského filmu amatér přechází z 8 mm na 16 mm; dnes by přešel z VHS nebo z 8 mm na Hi8 a na DVD), přechod od plně automatizovaného zařízení k zařízení umožňujícímu lépe vládnout tomu, co člověk dělá. V tomto prostoru (na rozdíl od rodinného prostoru, kde nákup kamery často probíhá „na poslední chvíli“, pod tlakem nepředvídané rodinné události) je akt nákupu kamery vždy výsledkem rozhodnutí, které se zrodilo po zralé úvaze: „Wembley o kameře už dlouho přemýšlel. Hromadil prospekty, časopisy, předplácel si časopisy. Vybíral si už celé měsíce, takže prodavači ihned vysvětlil, co potřebuje.“²⁴⁾ Jelikož amatérský filmař musel často dlouho spořit, než mohl tento nákladný nákup uskutečnit, je pro něj kamera vzácným předmětem, objektem lásky. Profesionál samozřejmě k vybavení nemá tak afektivní vztah, neboť si je zpravidla pronajímá a zajímá jej jenom kvůli tomu, co s ním udělá pro svůj film. V knize *Experience of an Amateur Film-Maker* Norman Mac Laren vypráví, co zakoušel, když přešel ze Ciné Kodak na Kodak Spéciale:

Bylo to, jako kdybych po blbnutí s plechovou píšťalkou začal hrát na elektrické varhany (...) mojí první reakcí bylo, že jsem mačkal všechny knoflíky a zkoušel

22) Claude Mourthé, *La Caméra*. Gallimard, Paris 1970, s. 27.

23) „Photo Cinéma“ 1968, č. 805 (listopad).

24) Mourthé, c. d., s. 27.

všechny funkce. Do možností Ciné Kodak Spéciale jsem se zamiloval natolik, že jsem se rozhodl natočit film, jehož jediným cílem bylo využít všechny jeho možnosti.²⁵⁾

Také rodinný filmař zná tuto rozkoš z mačkání všech možných knoflíků kamery, jenže zatímco „amatér“ tyto knoflíky brzy začne používat funkčním způsobem, pro rodinného filmaře zůstane kamera *hračkou*. Výrobci to ostatně dobře pochopili a do amatérských kamer či videokamer spoustu funkcí přidávají (automatické prolínačky, solarizace, mozaikový efekt, sépiový filtr, intervalometr atd.). Pro rodinného filmaře je toto množení funkcí častou příčinou nezdarů, na tom však příliš nezáleží: pro stimulaci nákupního aktu je zásadní nabídnout předmět, se kterým si bude možno hrát (a jako v případě mnohých jiných hraček končí spousta kamer po natočení několika pokusných kotoučů v šuplíku).

* * *

Když si koupí vybavení, musí „amatér“ získat nezbytné dovednosti. Aby se mohl stát „amatérským“ filmařem, musí projít *iniciací* (termín je zde vhodný ve svém dvojím významu, totiž jak ve významu získávání znalostí, tak ve významu rituálu, který jedince začleňuje do nové skupiny). O takové iniciaci nám vypráví Kieslowského film: Filip Mosz pod vedením svůdné Anny Włodarczykové, představitelky Federace filmových klubů, do které se zamiluje, objevuje nejen svět klubů a soutěží, ale také různé etapy filmové práce: snímání, střih, komentář, ozvučování, a neopomeneme ani užívání stativu pro otáčení kamery. (Roztřesené záběry bezesporu představují jednu z největších obsesí „amatérského“ filmaře – současní konstruktéři proto pocítili nutnost integrovat do videokamer stabilizátor obrazu. Je samozřejmě pravda, že nízká hmotnost přístrojů a rozsah jejich zoomu roztřeseným záběrům nahrávají, proč by však takovéto záběry byly *a priori* špatné? V jiných prostorech – experimentální film, reportáž – je pohyblivý záběr používán naopak pozitivním způsobem jako stylistická figura nebo jako postup vytvářející dojem autentičnosti.)

Toto nabývání dovednosti doprovází učení se „technickému slovníku“. Ten je nezbytnou podmínkou toho, aby se člověk stal skutečnou součástí „amatérského“ prostoru. V klubech se velká většina diskusí po projekci týká otázek typu – „Proč jste natáčel s ohniskovou vzdáleností 85 mm?“, „Proč jste dal přednost Ektachromu EF 7241 před Kodachromem II?“, „Záběry na vodě se mi zdály trochu přeexponované a málo modré... Vy jste nepoužil UV filtr?“, „Nový Angénieux 6,5, 52 je opravdu skvělý, s Pancinorem 22 se vůbec nedá srovnat...“ Zpravidla se však na těchto setkáních nikdo nijak nesnaží nováčka do této kódované řeči uvést, takže ten bude muset navštěvovat speciální k tomu určené schůzky (existují-li) a číst specializovaný tisk²⁶⁾ (do čehož se pustí Filip Mosz) publikující technické články (někdy s titulem *Večerní kurs pro amatéry*)

25) Norman Mac Laren, *Experience of an Amateur Film-Maker*. „Journal of Film Preservation“ 1996, č. 53, s. 33.

26) Gabriel Menager vypráví svůj příběh ve své disertační práci: Gabriel Menager, *Un exemple de publications spécialisées: la presse à destination des cinéastes amateurs*. Université de la Sorbonne nouvelle, Paris 1996.

a tematické slovníky (slovník záběrů, slovník *Emulze a laboratoř* atd.), aby se mohl postupně (a nesměle) k diskusím přidat.

* * *

Tímto způsobem „amatér“ zvolna vsřebává pravidla specifické estetiky, estetiky „dobře udělaného záběru“ (v „amatérském“ prostoru je „krásný obraz především dobrým obrazem“²⁷⁾), estetiky uhlazenosti a plynulosti. „Amatérský“ film musí být plynulý, hladce se odvíjející, vláčný, bez roztržesných nebo dokonce rychle taháných panorám („to nesnesitelné škubání v plynutí obrazů, které je daní za každý příliš rychlý pohyb“, jak píše Guy Tabary v článku o takovémto panorámování²⁸⁾). Střih musí být bez skoků, bez přerывů. „Amatérský“ filmař je mistrem připojování všeho druhu (připojování pohybů a pohledů, připojování prostřednictvím prostřihů atd.), zatmívaček, prolínaček, prolínání hudby, zkrátka všeho, co může přispět k lepší plynulosti filmu. Obecněji řečeno: „amatérská“ estetika vyzývá k striktnímu respektování „filmové gramatiky“. „Amatér“ se tak trochu podobá romanopisci, který by psal proto, aby uvedl v praxi *Pravidla českého pravopisu*.

Kromě těchto technických a gramatických kritérií charakterizuje „amatérskou“ filmovou estetiku zřejmá záliba v idealizované přírodě, v přírodě před nástupem industrializace. Krásná krajina například nesmí obsahovat sloupy elektrického vedení, ani ony hangáry pokryté vlnitým plechem, které čím dál tím víc „znetvořují“ náš krásný venkov (Patricia Zimmermannová mluví o návratu k „piktorialismu“²⁹⁾). Obecněji řečeno se „amatérský“ filmař snaží filmovými prostředky rekonstruovat prostředí v jeho prastaré podobě: pomocí rámování a střihové skladby eliminuje auta a moderní domy, které před katedrálou v Puy působí „jako pěst na oko“, aby vytvořil pocit města, které zůstalo ve středověku. Stejně tak potlačí betonové budovy a kolonie nuzných domků stojících vedle pyramid, aby je ukázal uprostřed pouště, jako na pohlednici. „Amatérská“ estetika se ostatně ráda přibližuje k pohlednicové estetice, jejíž rámování často imituje (Bergala upozorňuje na to, že „amatérský“ filmař nepociťuje odpor k místu, které mu přidělují reklamní panely firmy Kodak³⁰⁾).

„Amatérský“ film konečně charakterizuje také určitý typ námětů. V první řadě existují témata takřka zakázaná. Stanovy Francouzské federace filmu a videa upřesňují: „Asociace (...) si přísně zakazuje jakoukoli politickou, filosofickou či náboženskou činnost.“ Filmy prezentované v tomto rámci jsou tak velice často úplně odtrženy od problémů reálného života. Některé „amatérské“ žánry jsou takřka výlučně zasvěceny fantazii: to je případ animace, filmové písně – která se v nedávné době proměnila v *klip* (jedná se o privilegovanou oblast pro efekty všeho druhu, osvobozenou od snahy po naraci) – a *gagu*, odvozeného z pořadu VIDÉOGAG (TF1). Dokumentární filmy se týkají převážně řemeslníků (výroba vitráží, dřeváků, niněry, zvonů, výlov rybníka atd.), někdy určitých průmyslových technik (výroba objektivů, mašlí, intenzivní chov slepic), lokálních

27) Colette Suys, c. d., s. 300.

28) „Le Cinéma chez soi“ 1961, č. 33, s. 52.

29) Srov. Patricia R. Zimmermann, *Cinéma amateur et démocratie*. In: Roger Odin (ed.), *Le Cinéma en amateur*. „Communications“ 1999, č. 68, s. 281 – 292.

30) Srov. A. Bergala, c. d., s. 38.

slavností (letecký den, automobilový závod, štvance, korida, lidová veselice, trh, procesí atd.), života zvířat (pyrenejší orli, svišti, motýli, delfíni atd.), přírody (jak napovídají názvy typu PO PROUDU ŘEKY, NA HORÁCH, RYBOLOV VE SNĚHU, LOV NA VINICI atd.), sportu (LEKCE PARAŠUTISMU, DOSTIHY V CLUNY 86, DOBRODRUŽSTVÍ V KAJAKU)... Cestopisy se drží hezké krajiny, zůstávají u malebných obrazů a exotismu a prakticky nikdy se nepouští do rozborů politické situace a sociálních otázek navštívených zemí. Konečně narativní filmy často ukazují sny, fantasmata (erotičnost je přípustná jen v jemné podobě), fantasmagorie, příběhy založené na úniku ze skutečnosti – film Pipa Chodorova LE PHOTOGRAPHE byl chválen za originální zpracování a za „snové“ téma: hrdina „opouští každodenní život, aby vstoupil do fotografie“ (Mélièsova cena na 17. Festivalu Super-8, Méty, 1993). A když se tyto příběhy dovolávají každodenního života, pak zpravidla z psychologizujícího hlediska zpracovávají mezilidské vztahy. Jestliže se film André di Meglia RUPTURES dotýká problému homosexuality (v tomto prostoru věc nevídaná), pak proto, aby „s velkou dávkou studu a beze stopy vulgárnosti“ podal její psychologické vysvětlení: „mladík, jehož otec je mrtvý a vychovává jej matka, se spřátelí se starším mužem. Toto ambivalentní přátelství vyústí v lásku, jež je pro něj náhradou za otcovskou lásku, o níž byl v dětství připraven“ (shrnutí děje podané v „La République du Centre“ během kongresu FFCC v Orléans v roce 1983). Existují samozřejmě výjimky, jsou však vzácné a v amatérském prostředí často vyvolávají prudké debaty (něco o tom vím, neboť jsem kdysi spáchal jeden vágně erotický film, VERE LANGORES: na UNICA 1967 vyvolal pěkný skandál, který málem skončil zákazem promítání). Dnes se situace trochu zlepšila, ale autocenzura je v amatérském prostoru stále velice silná.

* * *

Esteticky a morálně je totiž „amatérský“ prostor zajatcem ideologie a morálky převládající v sociálních třídách, z nichž vzešli členové klubů. Z hlediska náboru se kluby vlastně velice podobají „estetizujícím“ foto-klubům popsáným Pierrem Bourdieuem: nemají mnoho mladých členů (průměrný věk se pohybuje mezi 40 a 45 lety, noví mladí členové mají mezi 30 a 35 lety), velký počet z nich představují střední a nižší technické kádry, obchodníci a představitelé svobodných povolání (lékaři, zubaři).³¹⁾ „Amatérský“ film, jak jsme ho charakterizovali v této analýze, je třídně specifickým filmem. Odpovídá kinematografii, kterou brání Filipův nadřazený v Kieslowského filmu (ale nikoli kinematografii, jakou by Filip chtěl dělat; ta povstává, jak uvidíme, z jiného prostoru). Aby Filipa přesvědčil, že má přestat natáčet „ponuré a smutné“ náměty (tedy sociální náměty), vyveze ho jeho šéf, který se chová velmi otcovsky, autem na „malý výlet“ a ukazuje mu jeden nádherný a klidný kout přírody: „Podívej se na to, svět je tak krásný, lidé žijí, milují se, to stojí za to vidět.“ Zároveň ho poučuje o sociálním nebezpečí natáčení filmů podávajících sociální výpověď: touha všechno odhalit může mít silně negativní důsledky, vysvětluje mu, politika vyžaduje skrytější praktiky, které jsou vyhrazeny úzké elitě zasvěcených. Tento proslov je samozřejmě spjat se specifickou situací v Polsku, v hloubi však velice jasně vyjadřuje to, co bychom mohli nazvat *pokusem* „amatérského“ filmu, pokusem krasofilmu (filmu formální krásy i krásy světa), který odmítá mluvit

31) P. Bourdieu, c. d., s. 144 a násl.

o společnosti takové, jaká je. Už Raymond Bordes, zakladatel Toulouské kinematéky, v článku *Un coup d'oeil sur le cinéma amateur* („Krátký pohled na amatérský film“³²⁾), správně analyzoval tento omezující fenomén v rámci „amatérského“ filmu: „Když cenzura odrazuje režiséry z povolání a když distributoři odmítají projekty, které se jim zdají být nezvyklé, byli bychom rádi, aby štafetu převzali amatéři a sami dělali filmy, o něž jsou připravováni,“ prozatím je ale bohužel nutné konstatovat, že je tento typ kinematografie hluboce „konformní“ a postrádá „sociální odvahu“. To proto, pokračuje Bordes, že amatéři „na skutečnost reagují tak, jak jim velí jejich třídní původ“, a oddávají se „demagogii líbivosti“.³³⁾

* * *

V rozporu s tím, v co by se dalo doufat vzhledem k jeho marginální pozici vůči filmovému průmyslu, nelze „amatérský“ film definovat jako alternativu profesionálního filmu. „Amatérští“ filmaři se naopak záměrně staví do stejného pole jako profesionálové. Tím, že „amatérský“ filmař klade důraz na techniku a dovednost, se nedefinuje jen prostřednictvím protikladu vůči rodinnému filmaři, ukazuje také vůli soupeřit s profesionálem: „amatérský“ filmař je posedlý tím, aby jeho díla „vypadala profesionálně“ – včera proto imitoval komerční filmy, dnes imituje to, co se dělá v televizi.³⁴⁾ Důraz, jaký v tomto prostoru klade režisér na uvedení svého jména („film v režii X“, „Y uvádí“, „natočil Z“), jenž je jedním z hlavních rozdílů vůči rodinnému filmu, představuje také způsob, kterým se domáhá toho, aby byl nahlédnut jako *autor* – a to ze stejného titulu jako autoři, o nichž mluví dějiny filmu a filmové či televizní časopisy (mít své jméno v seznamu oceněných na nějaké soutěži a potom v novinách, dosáhnout toho, že se v tomto prostředí mluví o „filmu pana X“, je nejvyšším stupněm uznání „amatéra“). Jiným znakem této vůle vepsat se do stejného pole jako „profíci“ je prestiž, která je v „amatérském“ prostoru připisována kategorii „hraného filmu“ („fiction“) – v soutěži „Les Ellipses d'Or“ byla tato kategorie zastoupena nejpočetněji (375 filmů), hned za ní sice následovala kategorie dokumentárního filmu (326 filmů), ta však také představuje žánr, ve kterém se amatér cítí být nadosah „profesionálové“. Podle časopisu „Ciné amateur“³⁵⁾ sdružuje kategorie „film podle scénáře“ „opravdové malé filmy“: dělat „opravdové“ „amatérský“ film znamená dělat film hraný, neboť film, to je zkrátka hraný film.³⁶⁾

32) „Les Temps Modernes“, červen 1957.

33) Za seznámení s tímto textem vděčím mladému historikovi Gillu Ollivierovi, který právě pod vedením Pascala Oryho píše disertaci o dějinách amatérského filmu a od něhož v tomto čísle najdete portrét režiséra.

34) O rozdílu těchto dvou typů amatérské produkce, totiž produkce imitující film a produkce imitující televizi srov. J.-C. Baboulin – J.-P. Gaudin – P. Mallein, *Le Magnétoscope au quotidien. Un demi-pouce de liberté*. Aubier, Paris 1983 (zejména s. 84 a násl.). Vzhledem k ose relevance, kterou jsem v tomto článku zaujal, zdůrazňuji více to, co oba typy produkce sbližuje, co způsobuje, že oba patří do téhož „amatérského“ prostoru, než to, co je odděluje. Oba přístupy jsou však komplementární.

35) „Ciné amateur“ 1947, č. 103 (prosinec).

36) O této asimilaci filmu jako takového s hraným filmem, k níž dochází v sociální imaginaci, srov. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*. sv. I, Klincksieck, 1975, s. 120 a násl.; srov. též mé připravované dílo *Fiction et Cinéma*. (Pozn. red.: vyšlo pod názvem: R. Odin, *De la fiction*. De Boeck Université, Bruxelles 2000.)

Vztah amatérského filmu k profesionálnímu však jde ještě dál: amatér sní nejen o tom vidět svá díla uváděná v kinech nebo v televizi, ale také o práci pro filmový průmysl nebo pro televizi. Vztah k profesionálnímu filmu se zde tedy odehrává nejenom ve smyslu hledání uznání, ale také ve smyslu povolání a příjmů. Proto například vidíme, jak časopis „Le Cinéma chez soi“ (jeden z nejlepších časopisů tohoto prostoru) amatéra jasně vyzývá, aby vstoupil na stejnou půdu jako profesionálové – „amatérští filmaři by se velice mylili, kdyby si mysleli, že zakázkový film je vyhrazen profesionálům“ – tím, že natočí například krátký film o organizaci a fungování podniku nebo autoškoly, „které sám řídí“, o vynálezu, který uvedl do praxe, o svých výzkumech, pracuje-li v chemické laboratoři, o své praxi, je-li lékařem atd.: „Velké množství velkých i malých obchodníků by mělo vsadit na reklamní trumf, jaký představuje krátký film věnovaný jejich obchodu, který by spojili do smyčky a v určitých denních hodinách by jej promítali zezadu na průsvitné plátno umístěné do výlohy.“³⁷⁾

U Kiesłowského je Filipův přechod z rodinného prostoru do amatérského také spojen s přechodem k poloprofesionálnímu prostoru podnikového filmu: díky zakázce nadřazeného na film u příležitosti výročí podniku opustí status rodinného filmaře. O něco později ho profesionální režisér Zanussi zkontaktuje s televizí. Filip se nechá svést a přijme nabídku natočit sérii krátkých snímků o svém městě. Amatérský film je často prostředkem sociálního vzestupu,³⁸⁾ avšak Kiesłowského film také ukazuje, jak se za překročení hranice mezi „amatérským“ a poloprofesionálním prostorem platí kompromisy a nakonec ztrátou svobody: když Filipův nadřazený zhlédne film, který si u Filipa objednal, požádá ho, aby vystříhl záběry „toho chlápka v brýlích, který je vidět příliš často“, scény, na kterých vidíme tři členy správní rady, jak vycházejí ze zasedací místnosti a míří na WC, záběr holubů (který se podle něj nevztahuje k tématu) a scénu, ve které jsme svědky vyplácení mzdy zaměstnancům. Podobně pracovník odpovědný za televizní pořad Filipa velice jasně upozorní: „nechám si jenom to, co se mi bude hodit, hochu“, a cynicky mu vysvětluje, že filmaři jsou pro něj jen „poskytovatelé služeb“.

* * *

Touží-li se „amatérský“ filmař postavit do stejného pole jako profesionálové, dobře si uvědomuje, že přechodem, o kterém horoucně sní, dává všanc svou duši. Kiesłowského amatér toto dilema intenzivně vnímá a prožívá, probouzí v něm hněv na lidi kolem i na sebe sama. Zároveň si „amatér“ dobře uvědomuje, že v profesionálním prostoru nebude mít nikdy velkou váhu. Hýbe jím touha „natáčet jako profík“, zjišťuje ale, že je to nemožné, a to ho hněte: zůstává-li „amatérský film“ řemeslem, existuje-li „amatérský styl“, „pak ne proto, že bychom to tak chtěli, nýbrž proto, že nemůžeme jinak,“ jak poznamenává jeden čtenář v dopise časopisu „Cinéma pratique“.³⁹⁾

37) „Le Cinéma chez soi“ 1961, č. 33.

38) Srov. Laurent C r e t o n, *Économie et les marchés de l' amateur: dynamiques évolutionnaires*. In. Roger O d i n (ed.), *Le Cinéma en amateur*. „Communications“ 1999, č. 68, Paris, s. 143 – 167 (český překlad v tomto čísle „Iluminace“); Kristian F e i g e l s o n, c. d., s. 267 – 279.

39) „Cinéma pratique“ 1966, č. 71.

Zatímco rodinný filmař je šťastným amatérem (protože nechce být ani filmařem, ani „amatérem“), „amatérský“ filmař je dvojnásobně nešťastný: nešťastný z toho, že se chce stát profesionálem (a že by za tento postup musel zaplatit svou svobodou), a nešťastný z toho, že se profesionálem stát nemůže.

Institucionálním příznakem tohoto nešťastného vědomí je váhání Federace nad svým jménem. Založena byla pod jménem „Francouzská federace klubů amatérského filmu“, v roce 1971 se stala „Federací francouzských filmařských klubů“ a pak v roce 1987 „Francouzskou federací filmu a videa“, přičemž obě poslední jména neobsahují žádný odkaz k amatérismu („amatérský“ filmař by chtěl být považován za filmaře ze stejného titulu jako profesionálové). Stanovy FFCV současně dále upřesňují, že FFCV působí „v rámci aktivit volného času“ (článek 4).

Aby se vypořádali se smůlou, že patří k prostoru, který nemá prostředky odpovídající jejich ambicím, uchylují se jeho aktéři k různým strategiím.

Jednou z nejzřejmějších je natáčení velkého množství parodických filmů – ty aktérům tohoto prostoru umožňují vysmívat se záviděnému modelu a zároveň dělat filmy, které strukturně ospravedlňují svou neobratnost. Tato obrana prostřednictvím parodie je institucionalizovaná: soutěže „amatérského“ filmu nabízejí svou podstatou parodické žánry, jako například „reklamní šot na neexistující film“ (ATTACK OF FLYING NOODLES od Nouilles Brothers, HISTOIRE D'OS, ASPIRATOR) nebo „falešná reklama“ (MAN FUCKER, potence pro impotenty, JAVERT GEL W.-C.). Parodie se však dotýká všech žánrů. Film oceněný na „Ellipses d'Or“ v kategorii „dokument“, A LITTLE ROAD-MOVIE (film trvá 5 minut) F. Rocchietta a L. Perrina, je parodií na cestovní deníky, jaké můžeme vidět v televizi, která byla natočena při příležitosti cesty do USA: osobní a neformální tón, falešná interview, návštěva s průvodcem „modrého domu“ Maxima Le Forestiera (průvodce bohužel nemůže do domu vstoupit, neboť klíč není pode dveřmi...),⁴⁰⁾ pokus o smlouvání s pomocí slovníku s policistou, který je zastavil pro překročení rychlosti atd. Film oceněný v kategorii „hraného filmu“ UNE BONNE AFFAIRE („Výhodná koupě“) L. Ardouina, S. Duprata a F. Rouxe je také parodií, tentokrát na detektivky (ve stylu seriálu NESTOR BURMA, DÉTECTIVE DE CHOC /1982/ s Guyem Marchandem): film vypráví o soukromém detektivovi, který vyšetřuje případy falešných nevěr, přičemž jeho příběh přebírá všechna žánrová klišé: komentář mimo obraz v první osobě („Jmenuji se Roger Martin. Jsem soukromý detektiv...“), detektiv hraje na saxofon, pije whisky, vyfukává spoustu hlášení na svém starém Remingtonu, objeví se zde i žena-vamp s červenou kožešinou kolem krku atd. Parodie dovoluje přijmout rozdíl mezi fyzickým vzhledem herců a jejich postav (co se týče věku) a umožňuje využít neobratnost jejich hereckých projevů ke komickým efektům. Obecněji řečeno, získává si shovívavost publika tím, že mu dává najevo, že se tvůrci neberou vážně, při natáčení filmu se dobře bavili a doufají, že divák se pobaví stejně tak.

Některé filmy zacházejí až k tomu, že z nedokonalosti provedení dělají námět scénáře. Jedná se o téma „filmu sračky“, které je v „amatérských“ produkcích dosti časté. Spočívá v popisu natáčení špatného filmu a ukazuje všechno, co se zpackalo: osvětlovací

40) O „modrém domu“ a o zahazeném klíči zpívá Maxime Le Forestier ve slavné písni „San Francisco“ z r. 1973 (pozn. red.).

lampa a tyč zabírané v záběru; špatní herci, kteří si nedokáží zapamatovat text ani zahrát roli, která jim byla svěřena; porouchaná kamera; neslyšný zvuk; nesrozumitelný a strašně debilní scénář atd. Vrcholem je skloubení sračky a parodie: například SCHLEISSFILM Alejandra Cardenase nám ukazuje natáčení slavné scény ve sprše z filmu PSYCHO, které probíhá tak katastrofálním způsobem, že výsledek je docela zábavný. Částečně díky této strategii se filmu C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS („Stalo se to poblíž vašeho domu“, Belvaux, Bonzel a Poelvoorde, 1991), natáčenému s prostředky příliš se nevymykajícími amatérskému prostoru (na začátku se jednalo o absolventský film), podařilo proniknout do profesionální distribuce: film ukazuje záběry natáčené lehkavým televizním stylem pátrajícím po jednom vrahovi, které jsou vysílány v přímém přenosu – tým zvolna dospěje k tomu, že začne podněcovat sérii agresí a vražd, aby je mohl natáčet.

Smůle, že nemůže být skutečným „profesionálem“, se amatér radikálnějším způsobem může vyhnout tak, že bude působit v uzavřeném distribučním okruhu: „amatérské“ filmy jsou filmy natáčené „amatéry“ pro jiné „amatéry“ (a někdy dokonce přímo pro členy poroty). Není jisté, jestli FFCV amatérům prospívá tím, že svým členům nabízí vnitřní distribuční okruh (kluby, festivaly, regionální, národní i mezinárodní soutěže). Amatér tak totiž může projít všemi stupni amatérismu, až k nejvyššímu uznání na festivalu UNICA, aniž by kdy musel opustit svůj prostor. Toto zakonzervování se ostatně projevuje velkou lhostejností „amatérů“ k profesionálním produkcím. Takže takový „amatér“, který by chtěl točit jako profesionál, který by se chtěl stát profesionálem, přitom nechodí do kina, nebo jenom málo, a když už tam jde, pak jako každý jiný divák, aniž by to kladl do vztahu ke své činnosti (Kieślowského amatér je v tomto směru atypický, uvidíme však, že to není pravý „amatér“, patří totiž k jinému prostoru). Tento paradoxní vztah k profesionální produkci lze vysvětlit jakýmsi rozdělením osobnosti: filmující „amatér“, který je vytvořen „amatérským“ prostorem, nemá takřka nic společného s členem rodiny (avšak do kina se nejčastěji chodí s rodinou). Tato separace je ostatně užitečná: umožňuje vyhnout se konfliktům mezi rodinným prostorem a „amatérským“ prostorem (Kieślowského amatér chodí do kina sám, manželku nechává doma, aby se starala o dítě, odtud rodinný konflikt).

V této podobě se „amatérský“ film točí tak trochu naprázdno ve svém maličkatém světě. A když z něj vystoupí, je pro něj obtížné najít si své místo, neboť funguje podle specifických kritérií, která často nejsou v souladu s očekáváním filmového diváka.

„Amatér“, který se křečovitě drží své obsedantní *touhy točit jako profík*, tak nutně dělá *jinou kinematografii* než profesionál, nedělá však „*kinematografii jinak*“.⁴¹⁾ Dokonce po tom ani netouží (Bergala připomíná Godardův výrok z filmu SIX FOIS DEUX, z části věnovaného Marcelovi, který je „amatérským“ filmařem: „amatér je ten, kdo sice pracuje, kdo však nepracuje na své touze“⁴²⁾). Jeanne Moreauová během jedné debaty zorganizované „Journal officiel de la FFCCA“ trochu rozčarovane řekla: „Opravdu se bojím toho, že naši filmaři až příliš často nemají ani potřebu svobody, ani touhu po ní.“⁴³⁾

41) Titul knihy Dominique Noguez, *Le cinéma autrement*. UGE, Paris 1977.

42) A. Bergala, c. d., s. 39.

43) „Cinéma pratique“ 1968, č. 84 – 85. Pozitivnější četbu toho, co se děje v prostoru amatérských klubů, pohybující se po jiné ose, najdete v článku Laurence Allarda *Espace public et sociabilité esthétique. Étude d'un caméra-club*. In: R. Odin (ed.), *Le cinéma en amateur*, s. 207 – 238.

Prostor „nezávislého“, „jiného“ filmu

Tato omezená koncepce amatérského filmu vedla některé filmaře k odmítnutí označení „amatérský film a amatérští filmaři“. Tito filmaři jsou zastánci filmu, který kvalifikují jako „nezávislý“, „okrajový“, „jiný“, „paralelní“, „militantní“, „experimentální“, „avantgardní“, „svobodný“, „mladý“, „hledačský“, „osobní“ atd.

Stejně jako v případě ostatních prostorů se i při analýze tohoto prostoru budu opírat o svou osobní zkušenost s jistými sítěmi (zejména se sítí nezávislého filmu), budu se však také odvolávat na informace, které poskytují četné knihy a články pojednávající o tom či onom proudu tohoto prostoru.

* * *

Sociální složení je v tomto prostoru silně odlišné od předcházejícího: umělci, učitelé (zejména učitelé středních škol), vedoucí představitelé a funkcionáři kulturních sdružení nebo jejich členové, technici (někdy z filmařského prostředí), odboroví, političtí, sociální a regionální aktivisté, mladí lidé pocházející tak trochu ze všech sociálních tříd...

Tento prostor je daleko méně institucionalizovaný než oba předcházející prostory. A to přesto, že proběhlo několik pokusů o jeho strukturalizaci: ve Francii představovalo nejvýznamnější, byť neúspěšný pokus založení Skupiny nezávislých filmařů Ch. Pornonem v roce 1965; tato skupina měla být pokračováním Skupiny osmi z Toulouse (oproti tomu v USA institucionalizace proběhla trvalým způsobem, a sice prostřednictvím New York Film Maker's Cooperative, kterou v roce 1962 založil Mekas. Tato organizace však zahrnuje všechny proudy tohoto prostoru⁴⁴⁾). Spolky se stejným federalizujícím cílem jsou zakládány periodicky. Ve svém manifestu z roku 1995 tak sdružení D'un cinéma autre („Sdružení jiné kinematografie“) veřejně projevuje svou vůli „konfrontovat různé práce, struktury a prostředí a rozvíjet interakce, aby tento 'jiný' pól dokázal překonat izolovanost a přihrádky, které ho rozdělují, a nahlédnout se jako takový“.⁴⁵⁾ Navzdory těmto pokusům však tento prostor zůstává fundamentálním způsobem „rozdrobený“: sdružení, filmové a video ateliéry (zejména v domech mládeže), sekce podnikových výborů, spolky přátel, odborové sekce, různé výbory na obranu, militantní kolektivy, skupiny mladých lidí, skupinky s více či méně prchavou existencí, izolovaní jedinci...

* * *

Této různorodosti složek odpovídá různorodost pozic, jaké zaujímají aktéři. Přesto lze v tomto prostoru rozlišit tři velké proudy:⁴⁶⁾

44) K historii těchto míst institucionalizace anebo pokusů o institucionalizaci viz Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma underground américain*. Klincksieck, Paris 1985; a Laurence Allard, *L'Espace de communication expérimental: intersubjectivité et esthétique*. Diplomová práce obhájená na univerzitě Paris III v roce 1989.

45) Katalog výstavy v Zonmée, 11. a 12. března 1995.

46) Maria Sturkenová ve svém článku *Les grandes espérances et la construction d'une histoire* mluví pouze o dvou proudech: „opozice uměleckých a sociálních otázek představuje první dichotomii nezávislého videa“ („Communications“ 1988, č. 48, „Vidéo“, číslo editované Raymondem Bellourem a Anne-Marie Duguetovou, s. 137). V mé perspektivě mi připadalo nezbytné přidat ještě třetí.

Formální (nebo formalistický) proud je reprezentovaný určitým typem experimentálního (abstraktního) filmu a určitými díly videoartu (které se zabývají hlavně triky, někdy krajně sofistikovanými) a jeho aktéři se chtějí vepsat do pole umění, chtějí být především „umělci“.

„Angažovaný“, sociální, ne-li přímo militantní proud sdružuje lidi, kteří dělají filmy „mající dopad na soudobou skutečnost“ (podle výroku použitého v propagaci „Festivalu svobodného filmu“ /Festival du film libre/, který se konal v listopadu 1965 v Paříži). Tento proud se dále dělí na dvě tendence: na aktéry, kteří ve filmu a videu vidí jen komunikační prostředek pro přenos sdělení, informací a příkazů, a na aktéry, kteří chtějí skloubit sdělování myšlenek s inovací filmové řeči.⁴⁷⁾

A konečně „osobní“ proud, jáský film a video, intimní deník (na konci AMATÉRA Filip, poté co se stal disidentem vzhledem k filmu na zakázku a poté co se k velké nelibosti svého nadřízeného pustil do filmu se sociální tematikou, nakonec obrací kameru proti sobě a začíná natáčet intimní deník), autobiografie, autoportrét atd., který může stejně dobře odpovídat ve své podstatě narcistické pozici jako pozici sociálního aktéra svědčícího na základě toho, co prožil, o otázkách zajímavých pro společnost.

Oddělení těchto proudů samozřejmě zdaleka není nepropustné, právě takové rozdělení však nabízí pohodlný heuristický rámec k tomu, abychom nastavili kombinatoriku a lépe pochopili, co se děje – bez ohledu na to, že přece jen zhruba odpovídá třem způsobům existence a třem formám této praxe. Zde mě však zajímá, co mají za těmito rozdíly aktéři těchto třech proudů společného a co nás opravňuje k jejich umístění do stejného prostoru.

* * *

Zásadní shoda mezi nimi spočívá ve dvojím odmítnutí. V odmítnutí „amatérského“ filmu:

Amatérský filmař. Je třeba to říct, toto označení se stalo pejorativním. Pro velké množství lidí znamená „amatér“ nekompetentnost, nezkušenost a chabou inspiraci. Amatérský film je rozptýlením bohatých. Lékaři, notáři a inženýři, kteří do kina chodí jen svátečně, se uvádějí do vytržení nad kvalitou obrazu z cesty do Řeka nebo do Bretaně. Jedná se o nákladnou hračku určité sociální třídy a odtud pochází jeho často protivný a prázdny charakter.⁴⁸⁾

A v odmítnutí toho profesionálního filmu, jaký je praktikován:

Naším úmyslem (který sice možná připomíná kvadraturu kruhu, je však přece jen řešitelnější) je snažit se s amatérskými prostředky dělat to, co nemohou nebo nechťejí dělat profesionálové.⁴⁹⁾

Filmaři tohoto prostoru chtějí film, který umožní uniknout jakékoli cenzuře, a zejména „šrotovadlu ekonomického stroje“:

47) O tomto proudu viz „Cinéma d'aujourd'hui“ 1976, č. 5 – 6 (březen – duben), „Cinéma militant“.

48) Raymond L e f è v r e, *Devenir cinéaste indépendant*. „Image et Son“ 1964, č. 173 (květen), s. 32.

49) *Manifeste du Cinéma indépendant*. „Cinéma pratique“ 1965, č. 63 (prosinec).

(...) industrializace a komercializace filmů vyžaduje od režiséra nepřerušovaný sled hotových produktů. A jelikož jsou ve hře milióny, produkt musí být vždycky uklidňující a co nejméně matoucí, uctivý a co nejméně opovážlivý, a kromě toho správně zabalený.

Je tedy nutné, aby existoval okrajový proud hledání, okruh paralelní tvorby: řetěz zkušeností, sled nepovedených i zdařilých pokusů (...).⁵⁰⁾

Filmaři tohoto prostoru silně zdůrazňují význam „práva na omyl“ (prohlášení APIC⁵¹⁾). Cenou za tuto svobodu je extrémní skromnost výrobních podmínek: přestože neodmítají některé druhy pomoci (od kulturních sdružení, kulturních domů, od agentur jako je například Citévox atd.), pracují filmaři tohoto prostoru v podobných podmínkách, jaké panují v „amatérském“ prostoru. Poté, co vypočítal všechny materiální potíže, které musí nezávislý filmař překonat, se R. Lefèvre nedokázal ubránit zvolání: „Když si pomyslím, že jsme kvůli nedostatku prostředků stříhali film PETITE FLEUR DE MEGÈVE bez prohlížečky a že jsme prostým okem počítali 24 políček pro rytmus jedné vteřiny!“⁵²⁾ Jiní filmaři si udělají „z nouze ctnost“: někdy se z toho dostanou takřka akrobaticky – jelikož si během natáčení nevšimli, že se mu do kamery vloudil kus lepicí pásky, a jelikož neměl peníze na to, aby začal natáčet znovu, pokřtil J. Smith svůj film SCOTCH TAPE („Lepicí páska“)⁵³⁾... – a jindy skutečným tvůrčím gestem: z takového gesta se zrodil animovaný film bez kamery, malovaný přímo na filmový pás.⁵⁴⁾ Může se však také jednat o záměrnou volbu, jako například „osvobodit super-8 z její funkce konzumního produktu, k jaké ji předurčila reklama, a udělat z ní nástroj komunikace a kontrainformace“⁵⁵⁾ – v dnešní době pak o volbu točit na Hi8 kvůli pružnosti a lehkosti, nebo dokonce i z estetických důvodů (lze hledat krásu zrnitosti vzniklé nízkým rozlišením obrazu).

* * *

Tento typ kinematografie zpravidla odmítá diktaturu „dobře udělaného“ (tím se staví jak proti profesionálovi, tak proti „amatérovi“). V angažovaném proudu je tomu tak proto, že je v něm upřednostňována síla obsahu: „Připadá nám například, že ve filmu LA VIE DANS UN CET spontánnost a důležitost sdělení smazává technické nedokonalosti.“⁵⁶⁾ V osobním proudu pak proto, že je v něm upřednostňována autentičnost (jako tematický, formální a komunikační model je zde často chápán rodinný

50) Tamtéž.

51) L'APIC (Agence populaire pour l'image et le cinéma). „Cinéma d'aujourd'hui“ 1976, č. 5–6, s. 193.

52) R. Lefèvre, c. d., s. 32.

53) Dominique Noguéz, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma underground américain*. Klincksieck, Paris 1985, s. 193.

54) Nebudu vstupovat do debaty o tom, kdo je původcem tohoto vynálezu (zda Mac Laren, nebo někdo jiný). Zrodil však celý proud filmů v různých zemích, zejména třetího světa, v nichž Mac Laren pod záštitou UNESCO zřídil ateliéry umožňující dělat film i malým dětem.

55) D. Noguéz, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma underground américain*. Klincksieck, Paris 1985, s. 127.

56) Tamtéž.

film).⁵⁷⁾ A nakonec ve formálním proudu proto, že figury „špatně udělaného“ se v něm stávají záměrně pěstovanými stylistickými postupy, které mají být znakem rozchodu s dominantní estetikou.⁵⁸⁾

* * *

Tito filmaři si jsou dobře vědomi, že existence takové kinematografie vyžaduje vytvoření jiného distribučního okruhu, než je okruh profesionální (do nějž ostatně nemají přístup) a než je distribuční okruh Federace (nenapravitelně zkompromitovaný „amatérismem“). Proto v tomto prostoru existuje velké množství festivalů (Toulouse, Hyères, Tours, Grenoble, Clermond-Ferrand atd.) a diversifikace promítacích míst i prostředků: zasedací místnosti, galerie, muzea, továrny, squaty a dokonce i byty. Například Maria Koleva své filmy už po léta promítá u sebe doma, na bulváru Saint-Michel, číslo 43, třetí poschodí vlevo: L'ÉTAT DU BONHEUR PERMANENTE, PAROLES TUES OU AIMER À PARIS EN ÉTRANGÈRES, JOHN, LE DERNIER OUVRIER SUR TERRE... Tyto filmy se také prodávají na videokazetách v některých knihkupectvích. Pierre Merejkowski své snímky (LE CINÉASTE, LE VILLAGE ET L'UTOPIE, autobiografický film, který se točí kolem jedné ztracené vesnice; MYRIAM, vyšetřování sebevraždy jedné přítelkyně) promítá „po squatech, bytech a hospodách“ („nikdy v těch samých, protože nechci skončit ve filmovém klubu“) a někdy také na regionálních kabelových televizích (Télé-Essonne, Cité-Télé-Villeurbanne, Image+d'Épinal, C9 Région Nord). Projekce jsou placené: „Když nějaký film uvidí pět set osob, vydělám 10 000 franků.“ Pierre Merejkowski mimo jiné ohlašuje vytvoření „Festivalu otravných filmů“ (Festival des Films chiants, Ver-sur-Mer, v kraji Calvados):⁵⁹⁾ „Oficiální distributoři ze soukromých i veřejnoprávních kanálů většinou naše filmy kvalifikují jako „otravné“. Proto prosazujeme a vyžadujeme pro sebe status režisérů otravných filmů, kteří jsou na to hrdí.“

Filmaři tohoto prostoru se nebrání provokaci, která je v zablokované situaci někdy jediným způsobem, jak poukázat na svou existenci. Rádi předvádějí, že jejich tvorba je v rozporu se zavedeným řádem (uměleckým, sociálním, politickým, morálním):

Nantský „Caméra-club“ zaznamenal, že na oficiálních soutěžích a festivalech se jen málo filmů vymyká svým sirnatým zápachem, a rozhodl se vytvořit festival, v jehož závěru by jury každý rok ocenila dílo pozoruhodné svobodou své inspirace a způsobem pojednání. (...)

Nantský „Caméra-club“ si vytyčuje za cíl povzbudit filmaře k tomu, aby se osvobodili od tyranie dobrých citů, dobrých způsobů, dobrých zásad a – proč ne – dobrého vkusu, které měly tradičně až dosud vládnout veškeré tvorbě.⁶⁰⁾

57) O této kinematografii srov. Laurence Allard, *Une rencontre entre film de famille et film expérimental*. In: R. Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Méridiens-Klincksieck, Paris 1995, s. 113 – 125.

58) O této kinematografii srov. Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*. Éd. du Centre Georges-Pompidou, Paris 1979; a *Trente Ans de cinéma expérimental en France. 1950-1980*. ARCEF, Paris 1982.

59) Nevím, jestli se festival skutečně uskutečnil.

60) Úvodní text „Festivalu nevšedního a nonkonformistického filmu“ založeného v roce 1966 nantským „Caméra-clubem“.

Přestože tento klub oficiálně patří k FFCCA, vzdálil se tímto postojem „amatérskému“ prostoru do té míry, že Jacques-André Bizet a Lucien Seroux ve své recenzi pro revue „Cinéma pratique“ poznamenávají, že „setkání i rozdělení cen proběhlo pod vládou děl nezávislého filmu“.⁶¹⁾ Oceněné filmy ostatně velice dobře reprezentují angažovaný diskurs této skupiny: silně kritická vize gaullistické Francie ve vzpomínkách vojáka nasaženého do Alžírsku, který je na dovolence (LA PERMISSION Louise Chevaliera), filmová adaptace Sadova textu DIALOGUE D'UN PRÊTRE ET D'UN MORIBOND (Raymond Lefèvre) a L'ARBRE Françoise Chevassua (v té době činovníka UFOLEIS⁶²⁾ a revue „Image et Son“), který na obrazech mrtvého stromu odhaluje situaci kinematografie ve Francii – vychází přitom z jakési bajky vyprávějící příběh mladého filmaře, který chce natočit *Příseň o Rolandovi*.

* * *

Díla tohoto prostoru charakterizuje intenzivní participace Subjektu, který jejich realizací podstupuje mnohá rizika. Finanční rizika (investice veškerých úspor do natáčení), fyzická rizika (Wembley se jako mnoho pravých nezávislých filmařů nechá zmlátit za to, že natočil obsazení továrny), právní rizika (někteří z nich budou mít problémy s justicí, a to z morálních nebo politických důvodů, zejména během války v Alžírsku), osobní rizika (viděli jsme, jak zaujetí pozice v tomto prostoru může narušit, ba i zničit rodinný život) a dokonce i soukromá rizika: Wembley, puzený nekontrolovatelnou silou, zajde až tak daleko, že bude filmovat smrt svého otce („Promiň tati,“ mumlá, když spouští kameru). Při některých krajních zkušenostech v tomto prostoru chvílemi cítíme blízkost „býčího rohu“ (Michel Leiris).

V prvních záběrech AMATÉRA nám Kiesłowski poskytuje enigmatickou a jímavou metaforu smlouvy o vstupu do tohoto prostoru: orel se vrhá na slepici a žere ji – posléze pochopíme, že to byl sen Filipovy ženy. Když se u Filipa vášeň pro film rozvine do té míry, že vede k rozvratu manželství, nedokáže své ženě říct nic jiného, než: „nemůžu za to, samo mě to popadlo“, „prostě to tak je“; film je teď pro něj důležitější než rodina. Jedná se o tu samou bezuzdnou vášeň, která hýbe Wembleyem v románu Clauda Mourthého *La Caméra*. A se stejnými důsledky: rozbití rodiny. Člověk samozřejmě může patřit k nezávislému prostoru a nebýt posedlý tak šířavou vášní – přesto však platí, že specifičnost tohoto prostoru se projevuje především na ose Subjektu: zatímco rodinný filmař naplňuje prostou *potřebu vytvářet rodinné vzpomínky* a filmař amatér projevuje *vůli dělat film a dělat ho jako profík*, filmařem tohoto prostoru hýbe *touha vyjádřit se prostřednictvím filmu*: je to zkrátka skutečný amatér v „urozeném“ smyslu tohoto slova, „milovník filmové formy výrazu“, někdo, „kdo má co říct, co sdělit druhým, komu nejde o oslavný chorál a kdo má odvahu“ (Raymond Lefèvre⁶³⁾).

Tato pozice ovšem vyžaduje jistou sumu energie, vůle, entuziasmu a odvahy, která je nesrovnatelná s tím, co je zapotřebí v obou zbývajících prostorech. Je ji také krajně obtížné

61) „Cinéma pratique“, č. 84 – 85.

62) Fédération de Ciné-Clubs de la Ligue Française de l'Enseignement et de l'Education Permanente (pozn. red.).

63) R. Lefèvre, c. d., s. 32.

dlouhodobě udržet. Tento experimentální prostor je pro své aktéry často *intenzivním*, avšak jen *přechodným* prostorem. Pobývá se v něm jen nějaký čas, než je člověk znovu pohlcen životními nutnostmi (rozhodující je zde faktor věku: „staří nezávislí“ jsou vzácní, přestože existují). Mnoho z těchto filmařů se z pole po několika dílech prostě vytráhne, přestanou dělat film vyčerpání obtížemi, na které narazili, znovu se ponoří do své profese, nebo bojují jiným způsobem. Někteří vstoupí „do systému“: trochu tvrdě se o nich řekne, že byli „pohlce“ (nemám chuť nikoho jmenovat). Jiní založí produkční společnost, aby bránili tu kinematografii, na které jim záleží, někdy s rizikem, že je odnese proud. Jiným (výjimečným) se podaří zůstat nezávislými v rámci systému (Godard).

Zásadní je však to, že nezávislý prostor existuje, přetrvává, žije, neboť právě v něm se možná děje to pro film i video (amatérské či profesionální, je to jedno) nejdůležitější.

Doba míšení prostorů

Na předchozích stranách jsem se snažil co nejpřesnějším způsobem charakterizovat vnitřní fungování tří prostorů a jejich vztah k pojmu amatéra. Zdá se mi však, že vzhledem k právě podanému popisu se stav věcí v současné době mění. Na závěr bych chtěl ukázat několik cest (váhavých a nejistých), kudy by se mohly ubírat úvahy nad touto otázkou, jedná se však o základy nového zkoumání, které teprve musí být podstoupeno.

* * *

První cesta je spojena se zjištěním, které může udělat každý: významná migrace produkcí rodinného prostoru a v menší míře také produkcí „amatérského“ prostoru do prostoru televizního. Růst počtu amatérských produkcí tak trochu ve všech typech pořadů (zpravodajství, magazíny, varieté, hry atd.) je takový, že se stává skutečným sociálním fenoménem (který lze vysledovat prakticky po celém světě). Vyplývá jistě v první řadě z finančních otázek (televizní kanál vyjde mnohem levněji koupit si kus filmu od nějakého amatéra než platit štáb), jistě však vychází také z hlubších důvodů, a stojí za to zdůraznit jeho důsledky.

Než se tyto produkce objeví v televizi, stávají se předmětem celého souboru manipulací – jsou „upravovány“, skládány a stříhány, někdy se k nim přidávají ruchy, hudba, komentář nebo nahraný smích –, které je mají integrovat do pořadů, pro něž jsou určeny. Proměňuje se tím jejich čtenářská smlouva: jsme vyzýváni, abychom je četli jako dokumenty (sociologické, historické, etnologické),⁶⁴⁾ jako důkazy,⁶⁵⁾ jako gagy (Vidéogag) atd. Dá se říct, že televize *využívá* amatérské produkce ve smyslu, který tomuto pojmu dává Umberto Eco (využívat nějaký text znamená číst jej neautorizovaným způsobem, který

64) Srov. např. sérii pořadů Jeana-Pierra Alessandriho a Jeana Baronnetta LA VIE FILMÉ (Filmovaný život).

65) Dva nejslavnější příklady představuje bezesporu 8 milimetrový film se záběry Kennedyho vraždy natočený amatérem Zabrunderem (citovaný před soudem a ve filmu Olivera Stonea JFK) a v nedávnější době vysílání amatérských záběrů vraždy Rabina v Tel Avivu.

vybočuje z původní čtenářské smlouvy⁶⁶⁾). Takto přetvořené produkce se stávají chytla-vou částí různých diskursů televizních profesionálů.

Svůj amatérský status nicméně neztrácí úplně: pracovníci odpovědní za pořad si obvykle dávají velký pozor, aby amatérský původ oznámili buď titulkem („amatérské záběry“) nebo přímo prostřednictvím moderátora pořadu. Výsledkem je, že tyto záběry mají pro diváka smíšený status: jsou to pořady sice televizní, ale amatérského původu. Jejich recepce tudíž probíhá osobitým způsobem. Dokumenty nebo reportáže normálně sledujeme způsobem, pro který jsem navrhl název „dokumentarizující modus“: nějaký film čteme v dokumentarizujícím modu tehdy, když se tážeme po pravdivosti či nepravdivosti toho, co je nám ukazováno.⁶⁷⁾ Když však vidím nějaký dokumentární film založený na rodinných filmech,⁶⁸⁾ nejsem veden k tomu klást si tento typ otázek: na jedné straně proto, že jsem přesvědčen, že tyto záběry byly natočeny bez „předběžného záměru“, a tudíž mám přirozenou tendenci jim důvěřovat, a na druhé straně proto, že vědomí, že se jedná o rodinný film, posiluje afektivní vztah, který k těmto záběrům zaujímám (filmoval je nějaký amatér jako jsem já, i já jsem je mohl natočit). Použití rodinného filmu blokuje otázku po *pravdivosti* ve prospěch vytvoření dojmu *autentičnosti*.⁶⁹⁾ Tento efekt vzniká i tehdy, když je rodinný film použit jako důkaz. Filmy použité tímto způsobem jistě mohou dočasně nastolit nějakou otázku (záběry Rodneyho Kinga z Los Angeles posloužily k poukázání na otázku rasismu a násilí u amerických policistů), v žádném případě ji však nedovolují položit jasně v jejích sociálně-politických podrobnostech: věc je zde, zřejmě a neproblematizovatelná.

Také případ pořadu VIDÉOGAG je velmi poučný: jeho recepce spočívá na vytváření konsensu o stupiditě toho, co je nám ukazováno. Tento pořad nás ukazuje takové, jací jsme: jako blbce... a nemůžeme dokonce ani protestovat nebo se bránit, protože to my sami jsme natočili tyhle záběry, to my jsme je poslali do televize. A co víc, tyhle záběry v nás vyvolávají smích (a jestli se nám smát nechce, nahraný smích nás k tomu dotlačí)...⁷⁰⁾

Tyto pořady se vepisují do vývoje směřujícího do paleo- k neo-televizi:⁷¹⁾ jsou součástí rostoucího počtu pořadů působících přímo na emoce⁷²⁾ a podílejících se na všeobecné tendenci ke zveřejňování soukromého prostoru a privatizace prostoru veřejného. Přemisťují do veřejného prostoru (na úroveň společnosti) ideologickou funkci, jakou mají rodinné filmy

66) Umberto Eco, *Lector in fabula*. Bompiani, Milano 1979.

67) Roger Odin, *Film documentaire, lecture documentariste*. In: *Cinéma et Réalités*. CIEREC, Travaux XLI, université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 1984, s. 263 – 281.

68) Jsou jich celé legie – katalog těchto děl vede Association européenne Inédits. Jako příklady ocitujeme evropský pětidílný seriál DAS WAR UNSER KRIEG (válka filmovaná v každodenním životě) Hanse Bosschera, André Hueta, Pétera Forgácsa, Michaela Kuballa a Alfreda Behrense (1995) a seriál MÉMOIRES (MÉMOIRE D'Auvergne, de Bretagne, de Lorraine), vydaný na videokazetách nakladatelstvím Montparnasse.

69) Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel*. sv. I, Fayard, Paris 1987, s. 288.

70) O pořadu VIDÉOGAG srov. analýzu Jeana-Pierra Esquenaziho: Jean-Pierre Esquenazi, *Le pouvoir d'un média: TF 1 et son discours*. L'Harmattan, Paris 1996, s. 45 – 46.

71) O této dvojici pojmů srov. Umberto Eco, *Televize: ztracená transparentnost*. In: U. Eco, *Mysl a smysl*. Moraviapress, Břeclav 2000, s. 89 – 107 a Francesco Casetti – Roger Odin, *De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique*. „Communications“ 1990, č. 51, s. 9 – 26.

72) Daniel Dayan a Elihu Katz ukazují, jak v tomto modu fungují velké slavnostní televizní události: Daniel Dayan – Elihu Katz, *La Télévision cérémonielle*. PUF, Paris 1996.

v soukromém prostoru: zakrýt konflikty lepem nostalgie po minulém, rozpuštěním v obecné blbosti nebo určitým typem záměrně ambivalentního vztahu.

* * *

Druhá cesta se napojuje na předešlou a týká se proměn rodinných produkcí v jejich vlastním rámci. První proměna je tematická: v rodinných filmech samozřejmě i nadále velice často najdeme rodinné scény, ale nalezneme mezi nimi i přírodní katastrofy, shromáždění a manifestace... zkrátka všechny události, které by mohly zaujmout televizi. Změnilo se totiž psychicko-kognitivní nastavení rodinného filmaře, který dnes čím dál tím častěji filmuje s „předběžným záměrem“: aby jeho záběry mohly být vysílány v televizi. Stejně jako Kiesłowského amatér si rodinný filmař zařídí, aby spadla židle, na které sedí jeho dítě, donutí zpívat dědečka, který zpívá tak špatně, nebo zavře kočku a psa společně do jedné místnosti, to vše s vidinou vysílání ve VIDÉOGAGU. Víkend věnuje cestě do vesnice, která byla právě zničena sesuvem půdy, na místo poslední letecké katastrofy nebo do zaplavených oblastí, a to s nadějí, že bude moci dodat záběry televizním novinám. V očekávání nepředvídaného neštěstí bude snít o natočení *senzační zprávy*. Rodinný filmař tak vstupuje do logiky soutěže (chce, aby jeho záběry byly vybrány), spektakularizace a zisku (chce vyhrát videokameru, televizor nebo 10 000 franků, které mu slibují televizní kanály),⁷³⁾ což je logika televizních soutěží a také logika, jíž jsou spoutáni profesionální reportéři.

Všechny tyto proměny směřují k jediné institucionální proměně: k *profesionalizaci* amatérského filmaře (profesionalizaci, která doplňuje a navazuje na profesionalizaci televizního diváka, který je sám rodinným videofilmařem⁷⁴⁾). Důležité však je dobře pochopit, že tato profesionalizace neznamená žádné zlepšení technické ani filmové kvality amatérských snímků. Televize naopak velice lpí na tom, aby amatérské filmy, které promítá, *vypadaly velice amatérsky*, a to do té míry, že FFCV cítila povinnost upozornit své členy:

Jeden televizní kanál právě vyzývá amatéry k dodání materiálů pro nový pořad minutových filmů. To vypadá a priori lákavě a zajímavě, jenže nadšení opadne, když čteme: „Video nesmí být příliš propracované, nesmí mít složitou výstavbu, musí si zachovat legrační amatérskou tvář.“ FFCV, která vždy přikládala velký význam dobré kvalitě děl svých autorů, se nemůže připojit k takové výzvě k průměrnosti.⁷⁵⁾

Tento požadavek televize, aby ony filmy skutečně vypadaly amatérsky (s rozmazanými, roztřesenými, naivními záběry, které mají své kouzlo a svou směšnost), svědčí o tom, že uvedenými proměnami je zasažen spíš rodinný prostor než prostor amatérský. Amatérští filmaři natáčejí filmy, které jsou příliš dobře natočené na to, aby mohly proniknout do

73) Guy Lochard a Jean-Claude Soulages v článku pro televizní a rozhlasovou přílohu deníku „Le Monde“ (z 12. – 13. března 1989) *Tous derrière la caméra* nejprve zdůrazňují rostoucí množství amatérských záběrů a pak poznamenávají, že tento fenomén „je u lovců obrazů, kteří si uvědomili hodnotu svých záběrů, provázen novým způsobem chování“.

74) K tomu srov. Laurence Allard, *Télévision et amateurs: de Vidéogag à la télévision de proximité*. In: R. O d i n (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Méridiens-Klincksieck, Paris 1995, s. 170.

75) „L'Écran de la FFCV“ 1994, č. 20.

pořadů sázejících na „amatérskost“, a zároveň ne dost dobře natočené na to, aby mohly zaujmout jiné televizní pořady.

Amatérský filmař stvořený dnešní televizí je hybridní bytostí: na jedné straně je tlačěn k tomu, aby zůstal rodinným filmařem, na druhé straně však k tomu, aby jednal jako *kolečko v soukolí televizní instituce*. Existuje veliké riziko, že nebude uznán nikde: že už nebude dělat „opravdové“ rodinné filmy a že nikdy nebude plnoprávným televizním kameramanem.

* * *

Poslední cesta se týká společného vývoje děl z rodinného prostoru a z prostoru nezávislé („jiné“) produkce. Můžeme zde odhalit tři tendence.

První tendence. Díla rodinného prostoru se čím dál tím víc začínají podobat produkcím osobního proudu nezávislého prostoru: jeden filmař od svých 18 let denně natáčí jednu vteřinu svou tvář ve velkém detailu a slibuje, že v tom bude pokračovat až do smrti; šestnáctiletá dívka po každém sexuálním styku vypráví do kamery své dojmy; otec (Jean-Pierre Gaudin) filmuje dlouhou agónii svých dvou dětí, které byly krevní transfúzí nakaženy AIDS.⁷⁶⁾

Takové snímky jsou v každém ohledu opakem rodinného filmu: nejenom proto, že pojednávají o tématech, kterým se rodinný film pečlivě vyhýbá (intimní problémy, rodinné konflikty, dramatické události), ale zejména proto, že jsou dílem Subjektu, který se vystavuje na odiv a vyjadřuje se jako takový (a nikoli už dílem činitele instituce rodiny, kterým je rodinný filmař).

Aniž bych chtěl podlehnout pokušení technologického determinismu (taková díla se natáčejí i na klasický film), je jasné, že přechod k videu a zejména k videokameře⁷⁷⁾ těmto proměnám silně napomohl. Zachytím pět bodů, které podle mého názoru ukazují tímto směrem:

1. Videokamera se jako nástroj mnohem více hodí k produkci děl koncentrovaných na vlastní já.⁷⁸⁾ V jedné reklamě z nedávné doby můžeme vidět ženu ležící na zádech, jež drží v ruce videokameru, kterou míří na sebe, a poutač říká: „Je to můj film, je to můj život.“ Pokud vím, tak žádná reklama na amatérský film nikdy nepoužila jako prodejní argument možnost filmovat sám sebe.
2. Ze stejného důvodu se videokamera dobře hodí k filmování intimních scén. V jedné scéně filmu *FAMILY VIEWING* (Atom Egoyan, 1987) syn odhaluje, že jeho otec smazává rodinné videokazety a přehrává je záběry milování se svou družkou. Existuje samozřejmě tradice (bezesporu stejně stará jako film sám) amatérského erotického či pornografického

76) Jeho záběry daly podnět k filmu promítanému v televizi: LAURENT ET STÉPHANE. Úvahu o tomto filmu najdete v Jean-Pierre Esquenazi, *L'effet du film de famille*. In: R. Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Méridiens-Klincksieck, Paris 1995, s. 219n.

77) Abychom si uvědomili, jaký byl vývoj od rozšíření videokamer, můžeme naši analýzu srovnat s analýzou J.-C. Baboulina, J.-P. Gaidina a P. Malleina, která vznikla v roce 1983 a která se proto drží jen půlpalcových videokamer: J.-C. Baboulin – J.-P. Gaudin – P. Mallein, *Le Magnétoscope au quotidien. Un demi-pouce de liberté*. Aubier, Paris 1983.

78) Raymond Bellour, který už k této otázce přistoupil v souvislosti s autoportrétem, poznamenává, že s videokamerou „je pro autora mnohem snazší uvést své tělo do obrazu“ (*Autoportraits*. „Communications“ 1988, č. 48, s. 344).

filmu, a to dokonce i rodinného,⁷⁹⁾ je však jisté, že video vede k multiplikaci počtu těchto děl, a to bez ohledu na sociální třídu.⁸⁰⁾

3. Fakt, že video snímá zvuk přímo, synchronním způsobem, a napomáhá tak zaznamenávání řeči, je zásadním faktorem pro osvobození vyjádření Subjektu.⁸¹⁾ Film ve své němé verzi má vždy potíže s vyjádřením *já* (srovnej všechny diskuse o nepřítomnosti osobních zájmen v kinematografické řeči, a tedy o nemožnosti komunikace v modu *já-ty*,⁸²⁾ a také diskuse o autobiografii a *já* ve filmu⁸³⁾). Kontaktní zvuk tento problém řeší: Subjekt může ve filmu říci *já* stejně jako v životě (většinou se toho nezříká, produkce tohoto typu často bývají upovídané).

4. Video funguje v úplně jiném „dispozitivu“ než rodinný film: v uspořádání tvořeném videorekordérem nebo videokamerou s televizí.⁸⁴⁾ Zatímco zhlédnutí rodinného filmu bylo rodinným rituálem – bylo třeba roztáhnout plátno, zatemnit, umístit projektor atd. –, nový dispozitiv činí akt sledování všedním a opravňuje dokonce i ke sledování individuálnímu. Takže zákazy platné v rámci rodinného filmu zde ztrácejí svůj smysl. K tomu dodejme, že jelikož jsme zvyklí v televizi vidět vše (sex, násilí atd.), je v těchto podmínkách logické, že rodinný videofilmař nepociťuje zábrany filmovat scény, jaké byly v rodinném filmu nemyslitelné.

5. Konečně fakt, že rodinné videoprodukce je možno vidět v televizi, bezesporu silně přispěl k jejich posunu směrem k reportáži a dokumentu. Televize ze své povahy pracuje s reálným enunciatorem⁸⁵⁾ (od typu hlasatelky, který se těšil oblibě v době nástupu

79) Hodí se poznamenat, že velký počet profesionálních pornografických filmů (určených tedy k promítání v kinosále) představují produkce natáčené takřka rodinným způsobem – ne-li přímo v rodině – tak, aby se maximálně omezil filmový rozpočet.

80) O vztahu mezi videem a pornografií srov. J.-C. Baboulin – J.-P. Gaudin – P. Mallein, c. d.

81) Existoval samozřejmě zvukový amatérský film (zejména na super-8), ale kromě dosti vysoké pořizovací ceny, která z něj činila luxusní produkt, mu chyběla přizpůsobivost videa, a to zejména co se týká délky filmování: udělit slovo či si slovo vzít vyžaduje možnost natáčet dlouho.

82) Jedna z tezí Christiana Metze v knize: Christian Metz, *L'Enonciation impersonnelle ou le Site du film*. Méridiens-Klincksieck, Paris 1991.

83) Literatura o autobiografii ve filmu je velice rozsáhlá. Citujme mimo jiné: Elizabeth Bruss, *L'autobiographie au cinéma: la subjectivité devant l'objectif* (1980) přeloženo v „Poétique“ 1983, č. 56; čísla „La Revue belge du cinéma“: Boris Lehman, *un cinéma de l'autobiographie*. „La Revue belge du cinéma“ 1985, č. 13; a *L'écriture du Je au cinéma*. „La Revue belge du cinéma“ 1987, č. 19; některé texty Dominiquea Nogueze v *Le cinéma autrement*. UGE, Paris 1977; Raymond Bellour, *Autoportraits*. „Communications“ 1988, č. 48; Yann Beauvais – Jean-Michel Bouhours (eds.), *Le JE filmé*. Éd. du Centre Georges-Pompidou-Scratch Production, Paris 1995.

84) Pojem „dispozitiv“ navrhl Jean-Louis Baudry v článku: Jean-Louis Baudry, *Le dispositif*. „Communications“ 1975, č. 23, „Psychanalyse et cinéma“, s. 56 – 73. Baudry spojuje kinematografický dispozitiv s universální touhou, která je inherentní naší psychické struktuře a kterou symbolizuje metafora Platónovy jeskyně. Já si naopak myslím, že existují různé kinematografické dispozitivy: například dispozitiv sledování rodinného filmu u sebe doma se velice liší od dispozitivu, jaký funguje v komerčních kinosálech. Narážíme zde na tendenci filmových teoretiků brát na vědomí jen jednu určitou podobu filmu. Audiovizuální sféra rozehrává rozmanitější dispozitivy než film, zejména v instalacích.

85) K tomuto pojmu viz můj už citovaný článek *Film documentaire, lecture documentarisante* a 5. kapitolu mého připravovaného díla *Fiction et Cinéma*. Pozn. red.: vyšlo pod názvem: R. Odin, *Chapitre 5. Construire la structure énonciative*. (2) *Énonciateur réel et énonciateur fictif*. In: R. Odin, *De la fiction*. De Boeck Université, Bruxelles 2000, s. 53 – 62.

neotelevize, až po současné moderátory, od účastníků Intervilles⁸⁶⁾ až po hráče a publikum fotbalového zápasu mi všichni vydávají kus svého žitého času), není tedy nijak překvapující, když se i rodinný filmař cítí ponoukán mluvit o svém žitém čase, o svém každodenním životě a jeho problémech.

Druhá tendence. Filmy nezávislého prostoru se čím dál tím víc začínají podobat rodinným produkcím v tom smyslu, že existuje čím dál tím víc nezávislých produkcí, které si za místo svého experimentování vybírají rodinu.

Abychom se o tom přesvědčili, postačí vypočítat tituly filmů tohoto prostoru z poslední doby: OH MY MOTHER, OH MY FATHER, THE SONS (Kohei Ando), THE FAMILY ALBUM (Alan Berliner), WORK OF ART AN ENID. A FAMILY ALBUM PORTRAIT (Jeffrey K. Ruoff), DER FATHER (Christine Noll Brinckmannová), FAMILY PORTRAIT (John Porter), HOME AVENUE (Jennifer Montgomeryová) atd. Celá série filmů se jmenuje prostě HOME MOVIE (Vito Acconci, Jane Oxenbergová, Lee Ann Brownová, Arthur a Corinne Cantrillovi, W. a B. Heinovi, Derek Jarman, Taylor Mead atd.). Někdy jsou tituly méně explicitní, avšak obsah nás nenechává na pochybách: NOBODY'S BUSINESS Alana Berlinera ukazuje dialog mezi otcem a synem ve formě boxerského zápasu (metafora se proplétá celým filmem), film OBSESSIVE BECOMING Daniela Reevese (1995) unáší záběry rodiny, ve které otec vede dvojí manželský život (jeho žena odhalí, že už je ženatý) a před okem kamery bije svoje dítě, do transformačního deliria (autor používá a nadužívá *morphing*)...

Jedná se o mezinárodní fenomén, já se zde však spokojím s detailnějším popisem dvou francouzských příkladů, které dobře ukazují, jakým způsobem se dnes nezávislý film pevně usazuje přímo v rodině.

René Lange filmuje se svou kamerou super-8 svou babičku, matku, sestru a otce ve chvíli, kdy jim sděluje, že je homosexuál. Protože mu matka odhalila, že jeho otec měl také homosexuální sklony, ihned mu před kamerou tuto otázku položí. Kdesi ve filmu ho jeho přítel upozorňuje, že to, co dělá, je praním špinavého rodinného prádla na veřejnosti. Na otázku odpovídá titul filmu, který je také odkazem na způsob, jakým se na homosexuály společnost dívá: OMELETTE („Abys udělal omeletu, musíš rozbít vejce“).

Joël Bartolomé filmuje svou rodinku v nehybných záběrech, s kamerou položenou na zemi, na stole, u kraje cesty. Scény, oddělené vybělením obrazu⁸⁷⁾ ukazují otce a matku čekající, až je jejich dítě vyfotografuje, rodinu sedící na louce a hledící na horu před nimi, dítě trápící kočku, která vypadá, že je jí to jedno atd. Členové rodiny, kteří si jsou dobře vědomi toho, že jsou filmováni (J. Bartolomé jim to každou chvíli připomíná), se nechovají úplně přirozeně: hrají si na fotografa, na vzornou rodinku, na ubližování kočce. Mezi divákem a mikroudálostí, která je mu ukazována, je tak vytvořen určitý odstup. Rámování má v sobě něco nepravděpodobného, decentrovaného, vždycky je přítomen nějaký chybějící kus těla, příliš vtíravý kus modrého nebe, nebo pohyb rostlin v popředí, který vadí a zároveň vzbuzuje touhu vidět. V posledku to všechno dohromady dává

86) Populární televizní soutěž, kde se v různých disciplínách střetávají týmy reprezentantů vybraných francouzských měst. Pořad je těsně spojený s dějinami francouzské televize, protože vznikl již roku 1962 a po řadě proměn přetrval do současnosti (pozn. red.).

87) *Fondu au blanc* – interpunkční znaménko, jež je vzácnější variantou zatmívačky, spočívá v postupném vybělování obrazu (pozn. red.).

velmi sofistikované záběry naprosto banálních okamžiků. Film MES VIDÉOS tak vede diváka k estetickému čtení každodennosti.

Třetí tendence dokonává proces míšení. Všechny tyto produkce (ať už pocházejí z rodinného nebo nezávislého prostoru) se totiž čím dál tím víc objevují v televizi, kde jsou pohlceny velkým televizním proudem. K nerozlišitelnosti rodinného a nezávislého prostoru se přidává jejich nerozlišitelnost od pořadů, které je obklopují (*talk-show*, *reality-show*, magazíny, soutěžní pořady). Pracují v nich totiž tytéž komunikační strategie: pokus zvládnout svůj život prostřednictvím veřejného diskursu (jakási veřejná psychoanalytická sezení), komunikace s rodinou díky onomu třetímu, kterého představuje médium (film či televize), touha svědčit, abychom pomohli druhým. Všechny tyto strategie odkryla Dominique Mehlová ve své analýze intimní televize.⁸⁸⁾

* * *

Můžeme tedy předpovědět blízkou smrt rodinných a nezávislých produkcí, které se rozpustí v *intimistickém televizním prostoru* – jen „amatérský“ film zůstává izolován ve své prostorově odříznuté, v čase zmražené, mimo společnost ležící a už mrtvé bublině – v televizním prostoru, který směřuje k tomu stát se jedním souvislým celkem... dokud se sám nerozpustí v počítačovém nebo internetovém prostoru, který této směsi udělí celoplanetární rozměr, jelikož dá každému (amatér? profesionál? rozlišení zde už neplatí) možnost vytvářet a celosvětově vysílat své obrazy a zvuky, sdílet na dálku svou každodennost, své problémy, své úzkosti a svá fantasmata:

Pěťadvacetiletá Američanka June Houstonová měla pocit, že na ni dotírají přízraky, a proto ve svém příbytku nedávno instalovala čtrnáct kamer, které neustále střeží strategická místa: pod postelí, ve sklepě, přede dveřmi atd. Každá z těchto *live cams* má její *vidiny* přenášet na webovou stránku. Návštěvníci této stránky „číhají na strašidla“, stávají se *ghost watchers*.

Kdyby se ukázala nějaká „ektoplazma“, umožňuje dialogové okno poslat mladé ženě po internetu varování.⁸⁹⁾

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z francouzského originálu:
Roger O d i n, *La question de l' amateur*.
„Communications“ 1999, č. 68, s. 47 – 84.

(Poznámka redakce: V přítomném čísle *Illuminace* jsme se rozhodli částečně upustit od systematického uvádění filmografických údajů formou zvláštní přílohy, protože v případě rodinných a amatérských produkcí by to bylo nemožné.)

88) Dominique M e h l, *La Télévision de l'intimité*. Ed. du Seuil, Paris 1996. D. Mehlová kupodivu nemluví o rostoucím počtu amatérských filmů v televizi.

89) Anekdota citovaná Paulem Viriliem v „Le Monde diplomatique“ ze srpna 1998 v článku nazvaném *Le règne de la délation optique*.

Poznámka o autorovi:

Roger Odin působí jako ředitel pařížského Ústavu pro výzkum filmu a audiovizuality (Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel, IRCAV) a profesor věd o komunikaci na Univerzitě Paříž III. Získal lingvistické vzdělání (jako přímý žák Algirdase Julienu Greimase), krátce natáčel dokumentární filmy a ve své filmově-teoretické práci navázal na sémiologická bádání Christiana Metze (jenž byl jeho hlavním učitelem a také osobním přítelem), na teorii vypovídání, řečových aktů a částečně i psychoanalýzu. Tuto teoretickou tradici ale Odin překračuje směrem k „sémio-pragmatickému“ paradigmatu: analýzu textu, případně stop enunciací nebo perspektivy recepcí, jež jsou do textu podle těchto teorií vepsány, nahrazuje studiem kontextu jako souboru determinací „produkce významu“. Základním tvrzením jeho pragmatické teorie je, že zdroj významu není situován uvnitř textu, ale mimo něj. Odin tak popírá tradiční komunikační schéma založené na řetězci odesílatel – sdělení – příjemce. Kontext, který odpovídá za produkci významu, je tvořen determinacemi různého druhu (od antropologických po kulturní), ale Odina zajímají především determinace institucionální. V sedmdesátých a osmdesátých letech vypracoval obecnou koncepci sémiopragmatiky filmu a audiovizuality (televize, videa, fotografie) a dlouhodobě se věnuje také specifickým institucionálním rozměrům amatérského, rodinného, dokumentárního a fikčního filmu. Rodinný a amatérský film zkoumá v rámci badatelského kolektivu Équipe de recherche sur cinéma privé, IRCAV, univerzita Paris III.

Český přepis rozhovoru s R. Odinem, který vznikl u příležitosti jeho hostujících přednášek na FF MU v Brně v dubnu 2003, vyšel ve slovenském časopise „Kino-ikon“ (Petr Szcepanik – Pavel Skopal – Martin Kaňuch – Jakub Kučera, *Rodinný film jako laboratoř filmové teorie, historie a fikce*. „Kino-ikon“ 2003, č. 1, s. 71 – 89); zde je připojena i výběrová bibliografie Odinových prací.