

Video v síti rodinných podobností

James M. Moran: *There's No Place Like Home Video*.

University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2002, 264 stran.

Dvanáctým svazkem edice *Visible Evidence* (zaměřené na přezkoumávání dokumentární tradice ve fotografii, filmu a videu) nakladatelství University of Minnesota Press je studie Jamese M. Morana *There's No Place Like Home Video* (2002). Kulturní dějiny amatérského videa se v této knize vzácně doplňují s teoretickými ambicemi autora, jež jsou směřovány primárně k problému specifičnosti média. Amatérské praktiky, představující zanedbávanou či v „lepší“ případě značně zjednodušeně pojímanou oblast, jsou pro Morana průběžským kamenem tradičních teorií filmu a videa; vůči „techno-estetickému“ formalismu mediální teorie se vymezuje zejména akcentem na situace tvorby a recepce domácích videí. Díky tomuto pragmatickému přístupu pro něj video představuje „médiu, jež nezvratně proměnilo náš způsob uvažování o mediální specifičnosti, neboť jeho chameleonské přizpůsobování se filmu, televizi, počítačům, telefonům a dokonce architektuře prochází neustálými změnami.“ (s. xiii)

Moranovým cílem ovšem není na „teorii videa“ rezignovat, představit je (kupř. ve stopách Jamesonových) jako médium vůči teorii imunní a svou neurčeností se jí vzpírající. Jeho základním metodologickým předpokladem je vnímání „média“ nikoli pouze ve smyslu technologie (determinující estetické účinky), nýbrž i ve smyslu diskursu, imaginárního předmětu. Napětí mezi těmito dvěma póly, techno-estetickým a kulturně-sociálním, je v centru jak historicky orientovaných oddílů studie týkajících se videa obecně, tak i analýz funkcí a statusu videa v kontextu rodinného života.

Poměrně krátké dějiny videa zaznamenaly tři hlavní pokusy o jeho reflexi, tři hlavní paradigmatické modely média. V první fázi bylo video definováno jako „anti-televize“, prostřednictvím binárních opozic typu aktivita/pasivita, tvorba/konzumpce, jedinec/masa, inovace/konvence, pravda/lež atp. Jak v kontextu videoartu, tak v kontextu sociálního aktivismu bylo video vnímáno coby protipól monolitické, konzervativní a ideologii šířící televize. Sedmdesátá a osmdesátá léta 20. století přinesla jistý posun, když začalo být video definováno v modernistické tradici jako *video*: tedy jako autonomní, sebe-reflexivní médium, vyznačující se svým specifickým jazykem. Úkolem umění bylo tento jazyk odhalit, úkolem teorie umělce následovat a vnitřní povahu média popsat. Množství takových, ovšemže nesouměřitelných popisů nakonec vyústilo v paradoxní definici videa prostřednictvím jeho „nedefinovatelnosti“. Postmodernistický teoretický anarchismus sice dokázal zohlednit proevskou povahu média a jeho vztahy s ostatními médii, vzdal se však ambice důsledně je zhodnotit a vyvodit nějaké pozitivní závěry nejen pro teorii videa, ale pro uvažování o médiích vůbec. Moran se naopak snaží představu o specifičnosti nikoli zcela odmítnout, nýbrž nalézt nový rámec, v němž by ji bylo možné produktivně formulovat. Namísto tradičního ontologizujícího přístupu chápe specifičnost média jako „historickou, technologickou a imaginativní strukturu jeho užití“ (s. 31), tedy jako diskursivní proces procházející neustálými historickými proměnami. Jako takový se nemůže stát předmětem jediného vysvětlujícího schématu, relevantnější metodou je spíše vytváření konkrétních „případových studií“.

Mezi Moranovy případové studie patří kupř. zajímavá analýza hybridního diváctví filmů, jež v sobě video obsahují coby reprezentaci či simulaci, rozbor děl a textů Mayi Deren, Stana Brakhagea

či Jonase Mekase sloužící jako pozadí pro přehodnocení vztahů mezi amatérskou tvorbou, avantgardou a oficiální produkcí, a pochopitelně samotné domácí video. Či přesněji, video jako jeden ze „způsobů domácí tvorby“ (*home mode*), který prochází napříč řadou médií. Moran analyzuje vstup videa do tradice vytvořené fotografií a filmem a poukazuje na některé nedostatky existujících konceptualizací těchto praktik. Tím nejzákladnějším je podle něj lpění na modelu nukleární rodiny, která v průběhu druhé poloviny 20. století postupně přestává být společenskou normou – každá reflexe přechodu od domácího filmu k domácímu videu musí zohlednit mj. i tento širší společenský kontext, vznik alternativních konfigurací soužití (sahajících od svobodných matek či otců přes homosexuální svazky až k novému typu „rodin založených na výběru“ čili složených z příbuzných, přátel a kolegů).

Značné úsilí Moran vynakládá na přehodnocení klasických „stigmatizací“ domácího a amatérského videa (vymezovaného vůči uměleckým či profesionálním praktikám) a představení pozitivních společenských a kulturních funkcí „domácího způsobu tvorby“, mezi něž patří reprezentace každodennosti, hledání rovnováhy mezi různými se veřejnými a privátními požadavky na osobní identitu, navazování kontinuity mezi generacemi, vytváření obrazu domova jako kognitivní a citové základny, z jejíž perspektivy nahlížíme okolní svět a své místo v něm, či narativní formát, s jehož pomocí artikuluje a sdělujeme rodinné legendy i osobní příběhy.

Rodina Moranovi jeho snahu vrací prostředkováním zajímavého modelu uvažování o intermediálních vztazích a specifičnosti. Přesněji jde o aplikaci konceptu „rodinné podobnosti“ vypracovaného Ludwigem Wittgensteinem ve *Filosofických zkoumáních*, složité sítě podobností, které se překrývají a křížují, nenabízejí však definici ve smyslu vyčerpávajícího výčtu esenciálních vlastností. Tak jako uvažuje Wittgenstein o pojmu hra a jeho různých příkladech („Když se na ně podíváte, neuvidíte něco, co je všem společné, ale uvidíte podobnosti, vztahy, celou řadu podobností...“), lze analogicky uvažovat i o videu a jeho různých – koexistujících i historických – instancích, či o různých médiích prosazujících se v rámci „domácího způsobu tvorby“.

Tomáš Dvořák

Příspěvky k historii rodinné a amatérské kinematografie

(*Film History – monotematické číslo o amatérském filmu*)

Odborná historická a teoretická reflexe neprofesionální kinematografie, především rodinného a amatérského filmu, má velmi krátkou tradici. Hlavní příčinou je specifičnost tohoto filmového materiálu po stránce technické i organizační, která znemožňuje přímou aplikaci badatelských přístupů běžně používaných při studiu produktů kinematografie profesionální. I kvůli tomuto „handicapu“ postrádal amatérský a rodinný film pro většinu odborné veřejnosti atraktivitu a jeho reflexe se vyvíjela odlišným způsobem.

Rodinný film byl tak spíše nahlížen jako jeden ze specifických archivních pramenů využitelný jako součást výzkumu dějin společenského života společně s materiály podobného privátního charakteru – literárními či fotografickými. Až v posledních patnácti, dvaceti letech se mu v rámci kinematografie jako celku dostává postavení ojedinělého fenoménu, hodného hlubšího studia ekonomických, estetických a sociálních aspektů jeho fungování (produkce, distribuce, projekce). Amatérský film provází veřejná reflexe v podstatě od počátku jeho existence, a to prostřednictvím