

POSUDEK OPONENTA BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Autor práce: Tomáš Vobořil

Název práce: Paměť technických obrazů: Mediální praxe deníkových filmů Jonase Mekase

Autor posudku: Michal Šimůnek (Katedra fotografie, FAMU)

Tomáš Vobořil se ve své bakalářské práci věnuje filmovému dílu Jonase Mekase, přičemž jej zajímá to, jakým způsobem Mekas ve svých experimentálních filmech využívá estetiku rodinných filmů. Ústředním tématem práce je tak zejména to, jak se rodinný film pohybuje mezi svým původním kontextem rodinného života a kontextem experimentálního uměleckého filmu.

Struktura práce je přehledná a odpovídá obvyklému sledu argumentace v tomto typu kvalifikačních prací. Tomáš nejdříve zmiňuje klíčové biografické momenty, které ovlivnily Mekasovu tvorbu, a to s důrazem na rodinné souvislosti (které se promítají do jeho filmů) a na jeho filmařskou profesní dráhu, jež je významně spojena s *New American Cinema*. V další části se věnuje souvislostem mezi avantgardním uměním a rodinným filmem. Odráží se od Batchenem vymezené kategorie vernakulárních technických obrazů, vymezuje znaky a funkce rodinných filmů s odkazem na Rogera Odina, a poté se soustředí na pohyb rodinného filmu (či filmu využívajícího rodinnou estetiku) mezi diskursivními prostory rodinného života a experimentálního uměleckého filmu. Závěrečná část je pak případovou studií ve smyslu detailního rozboru vybraných aspektů jednoho z posledních Mekasových analogových filmů *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*.

Předložená práce drží velmi dobře pohromadě, argumentace postupuje srozumitelně. Důležité je, že celý text se od začátku do konce neodklání od Mekasových filmů a diskuse o vernakulární fotografii, znacích a funkcích rodinného filmu apod. se vždy odehrává se zřetelem k Mekasově tvorbě. Tomášův odborný styl psaní je vyzrálý a odpovídá oborovým konvencím filmových studií. Práce s literaturou a ostatními zdroji je příkladná. Tomáš načel solidní množství relevantní literatury, kterou dokáže přesvědčivě začlenit do své argumentace. Je to z mé strany hodně přísné, ale snad jen Odinovu analýzu rétoriky rodinného filmu by bylo dobré představit se znalostí jeho originálních textů, nikoli jen na základě kvalifikační práce Hany Rezkové. Ovšem v případě bakalářské práce je toto skutečně přísná připomínka, nehledě na to, že Tomáš Odinovy texty prezentuje veskrze korektně.

Byl jsem instruován, že na Katedře filmových studií FF UK se v posudcích neuvádí navrhované známky. Přesto si Tomášovu práci dovoluji hodnotit jako „výbornou“, což lze chápat ve smyslu klasifikačního stupně „jedna“, anebo v čistě deskriptivním smyslu jako výborný text, který jsem si s radostí přečetl. Vzhledem k tomu, že se nebudu moci zúčastnit obhajoby, připojuji níže několik rozšiřujících a dílem i polemizujících komentářů, o kterých bych jinak s autorem práce rád diskutoval v průběhu obhajoby.

Tomáš se soustředí zejména na moment, kdy je rodinná filmová estetika přenášena z rodinného do uměleckého prostředí. Zde se samozřejmě nabízí řada teoretických a konceptuálních rámců, které lze k pochopení těchto přesunů využít. Rosalind Krausová se v esejí *Diskurzivní prostory fotografie* velmi podobně věnuje osudu původně vernakulárních snímků T. O'Sullivanova a E. Atgeta a způsobům jejich re-kontextualizace do oblasti umění. Skvělým nástrojem pro strukturovanou analýzu takovýchto přesunů je pak Genettova (*Paratexts: Thresholds of Interpretation*) koncepce *paratextů*, tedy různých forem sdělení, jež tvoří jakýsi práh (*un seuil, treshold*), který je nutno překročit, než vstoupíme do samotného textu.

Nejsem si zcela jistý, že úvahy o vernakulární fotografii jsou v Tomášově práci užitečné. Rozumím tomu, proč Tomáš tento Batchenův revizionistický koncept zmiňuje: Mekas z vernakulární (rodinné) filmové estetiky čerpá a zajímavým způsobem ji posouvá do oblasti umělecké, aniž by přitom odtrhával filmové záběry od rodinného (vernakulárního) kontextu. Domnívám se však, že by bylo dostatečné a zároveň přesnější držet se označení rodinný, deníkový či snad nejlépe osobní film. Vede mě k tomu zejména to, že samotný koncept vernakulárních technických obrazů je příliš široký (veškeré ne-umělecké obrazy). Batchen zároveň zavedl toto označení zejména za účelem revize historiografického přístupu k dějinám fotografie, které byly ve své mainstreamové podobě ještě nedávno zaměřeny zejména na uměleckou fotografii a „velká jména“ či „velké vynálezy“ prezentované z perspektivy technologického pokroku. Vernakulární revizionismus, ke kterému Batchen nabádá, se pak týká zejména právě historiografie, neboť např. v kulturních studiích, sociologii či studiích populární kultury je zájem o neumělecké obrazy mnohem staršího data (dlouhá řada Barthesových textů jako např. *Světlá komora*, *Rétorika fotografie* či *Le message photographique*, řada studií Pierra Bourdieua, Susan Sontagové, Richarda Chalfena, sémioticko-kulturní analýzy Stuarta Halla, Judith Williamsonové atd.). Mimochodem sám Batchen nedávno podotkl: „...now the term ‚vernacular photography‘ is firmly established in the lexicon, I propose that we henceforth abandon it altogether and instead speak only of ‚photography.‘ At least that way we can entirely focus our critical attention on what photography *do*, wherever they are found, rather than on what they are, or what they were.“ („Whither the Vernacular?“ In: Tina Campt et al. (eds.). *Imagining Everyday Life: Engagements with Vernacular Photography*. 2020, s. 39).

Tomášova závěrečná analýza filmu *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* skvěle vystihuje klíčový aspekt, který dle mého soudu z Mekasovy tvorby zaznívá nejintenzivněji. Tomáš píše o adresovaných obrazech, čímž zdůrazňuje perspektivu filmového tvůrce. Stejně tak důležitá je však pozice diváka, z jehož perspektivy lze asi lépe hovořit o otevřených, projektivních či performativních obrazech. Dívání se na Mekasovy filmy je tak do značné míry podobné listování rodinným albem nebo čtení Barthesovy *Světlé komory*, ve které Barthes chápe fotografii – řečeno slovy Margaret Olinové („Touching Photographs: Roland Barthes’s ‚Mistaken‘ Identification.“ Pp. 99–118 in *Representations*, 2002, r. 8, č. 1.) – jako *performativní index*. Proces čtení rodinných fotografií/filmů je totiž založen na identifikaci prvků (a identifikaci s prvky), které jsou zcela subjektivního rázu a které posouvají význam fotografie (či filmu) nekontrolovatelně (ze strany tvůrce) směrem k subjektivním vzpomínkám, asociacím a afektům. Mekas se umí skrze své filmy právě tímto způsobem vztahovat k divákům, vybízí je k participaci ve smyslu projekce vlastních významů a rozpoznávání momentů z vlastního života. Mekas právě tímto dokáže své rodinné záběry přenášet mimo kontext vlastního rodinného života, aniž by je přitom z tohoto kontextu vytrhl. V rozpoznání této povahy Mekasovy tvorby spatřuji hlavní přínos práce Tomáše Vobořila.

Datum: 27. srpna 2020

Podpis: