

Posudek vedoucího k bakalářské práci Jakuba Jelínka „Divácké očekávání ve vztahu k autenticitě díla“

„Magickou fascinaci technických obrazů lze pozorovat všude: jak naplňují život magií, jak my ve funkci těchto obrazů prožíváme, poznáváme, hodnotíme a jednáme. Proto je důležité ptát se, o jaký druh magie tu jde.“ Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*

Vynálezem fotografie začíná post-historie. Jednou z vlastností post-historické situace je to, že samotný pojem pravdy se stává irelevantním. Proto se dost často v této souvislosti mluví o post-pravdě. Není možné hledat v tzv. objektivitě technického obrazu nějaké rysy pravdivosti, jelikož podle Flussera je samotná objektivita technického obrazu klam. Fascinace technickými obrazy vede diváka k tomu, že je vnímá jako průhledná okna a pro post-historického člověka magická moc takových obrazů není zpochybnitelná, důsledkem toho kritika technického obrazu bude spíše namířená na to, co takové obrazy reprezentují avšak ne na samotný „black box“ jež tato obrazy vyrábí. Proto velice často zkoumající brouzdá po povrchu technických obrazů, jenž pro něj může představovat namáhavý vlnitý terén významu a názorů, ve skutečnosti však žádným terénem není, nýbrž je zakřivenou rampou ve skate parku vystaveným na placatém povrchu.

Předložená bakalářská práce Jakuba Jelínka se snaží zakousnout do určité podmnožiny univerza technických obrazů vykazující falešné znaky autenticity. Ve své práci autor vychází ve větší míře z textů „Dokumentární film, jiná kinematografie“ Guy Gauthiera, „Úvod do dokumentárního filmu“ Billa Nicholse a „Realita - fikce: říše klamu“ Françoise Josta. Autor uvězněný v diskursu, a to sice pouhých 3 knih, pátrá po způsobech, jimiž se v divákovi vytváří dojem autenticity. Výsledná práce však přes ambiciózní projekt působí velmi nevyváženě a argumentace je často nepřesvědčivá. Důvodů k tomu může být několik. V průběhu vedení práce jsem jakožto vedoucí předpokládal, že poznámky k různým pracovním verzím textu by autora měly vést k hlubšímu zamyšlení nad popisovaným jevem nebo k lepšímu vystavění vlastní argumentace. Velmi často jsem však u studenta narážel na tendenci, kdy reakcí na poznámky bylo kompletní odstranění určité teze namísto jejího rozpracování nebo naopak přímé začlenění poznámky do textu. V určitý okamžik by se mohlo zdát, že vedoucí práce je nějakým druhem testovací cílové skupiny, jejíž reakce je možné začlenit do kategorie líbí se nebo nelíbí se. To, co se nelíbí, se úplně odstraní, to, co se líbí se přímo použije. Takový přístup bohužel nevede k dialogickému rozjímání nad tématem (chtěli bychom být následovníky Platónova myšlení), ze kterého by měl vzejít květ poznání.

Práce se skládá z taxonomické přehledky filmových postupů užívaných pro vytvoření iluze dokumentárního filmu u tzv. fikčních dokumentů jako například mluvící hlavy, použití archivu, tematizace filmového štábu atp. Přitom v případě „mluvících hlav“ chybí přesné vymezení tohoto postupu, neboť v hraných filmech většinou hlavy také mluví. Samozřejmě existují případy, kdy se v hraném filmu setkáme s mluvením i jiných částí těla případně předmětů nebo zvířat (ta ovšem také mluví hlavou). Stejně tak i v hraných filmech „mluvící hlavy“ přináší vzpomínky, názory a nebo jak říká autor práce jsou „svědky určitých událostí (především událostí z minulosti)“. Velmi zřídka potkáme někoho, kdo by svědčil o událostech z budoucnosti, i když takoví svědci existují spíše v hraných filmech např. v „Návratu do budoucnosti“, „La jetée“. Stejně tak zmíněný postup tematizace filmového štábu se používá v některých hraných filmech. Např. Godardův film „Pohrdání“, Fassbinderovo „Varování před svatou děvkou“, „Hotel“ Mike Figgise nebo „Americká noc“ Françoise Truffauta, která je celá postavena na tematizaci filmového natáčení. V „Idiotech“ L. von Triera se také objevuje filmový štáb, atp. Příkladů v dějinách kinematografie najdeme dost, avšak stejně jako u „Zahady Blair Witch“, jíž autor věnuje velký prostor, jsme si u těchto filmů vědomi, že sledujeme hrané filmy. Přitom najdeme fikční dokumenty nebo „mockumentary“, které nevyužívají žádné ze zmíněných postupů v předkládané bakalářské práci. Za zmínku například stojí mockumentary „I 'm still here“ Cassey Aflecka udělaném ve větší míře observační metodou.

Ovšem v okamžiku, kdy se taxonomický pozitivizmus práce rozpouští v dalších částech

věnovaným filmové propagandě nebo konspiračním videím na Youtubu, velmi chabá výbava mediálními teoriemi vede ke zobecňujícím tvrzením. Ideologicky jednostranná interpretace pojmu propaganda autora vede k tomu, že označuje film „Křižník Potěmkin“ za film obhajující myšlenky bolševizmu, aniž bychom dozvěděli, v čem spočívají takové myšlenky, abychom je případně při opakovaném studiu filmu mohli dohledat. Autor práce tvrdí, že film svým příběhem a tématem vybízí ke vzpouře. V dějinách distribuce „Křižníku Potěmkina“ však takovou vzpouru těžko dohledáme. Naopak určitým státům a režimům, jako např. britské válečné propagandě, autor propagandu schvaluje a manipulaci divákem vnímá jako pozitivní. Přitom pathos britské válečné propagandy byl především založen na deklaraci Velké Británie jako říše, jíž jsou podřazené kolonizované národy. Pathos takové říšské propagandy vedl k legitimitě masakru v Britské Keni. Nebo podobný pozitivní duch severoamerické propagandy v období New Deal po Velké hospodářské depresi, odebíral právo původním obyvatelům kontinentu na místa svého tradičního pobývání a vedl ke zřízení moderního typu rezervací, jak je známé dnes. Dopad takových rezervací na původní obyvatele přesahuje formát tohoto posudku a je snadno dohledaný v současných dějinách.

Podobný problém nastává s korpusem textu o konspiračních teoriích, kromě toho, že existují a přinášejí falešné zprávy, a rozboru jednoho videa, se toho více z práce nedozvíme. Rovněž film *Opération Lune* zmíněný v této souvislosti nemá za cíl vytvořit další interpretace přistání Američanů na Měsíci, ale je pouhým komediálním mockumentary. Z tohoto důvodu je celý film plný záměrných absurdních tvrzení a nelogických argumentací jež pro vzdělaného diváka nepředstavují žádné spiklenecké interpretace nýbrž frašku.

Zde je právě možné dospět k tomu, že spiklenecké teorie většinou využívají nevzdělanosti diváka fascinovaného mediem. Poznatek, který v práci nenalezneme. A permanentní přístupnost k databázi technických obrazů spolu se zdánlivou transparentností užívaného „black boxu“ vytváří iluzi vlastní nepochybnosti. Vilém Flusser píše, že všeobecná dostupnost informací vede k tomu, že vzniká „laciné dějinné vědomí“ a „neméně laciné pojmové myšlení“. Jaron Lanier naopak tvrdí, že mechanismy vzniku *Homo digitalis* vedou k totálnímu „zmagoření“ společnosti (v originále „assholedom“), ve které je kritické myšlení recipienta nahrazeno absorbováním a vykřikováním totálních pochybností zaručeným vlastní všemohoucností propojením ke světové databázi. „Why you should be smart when you have a smart device?“

Práce doporučuji k obhajobě.

Navrhují znamku D

Georgy Bagdasarov