

Oponentský posudek disertační práce Mgr. Lucie Šarkadyové  
„Okamžik a autorství ve fotografii“  
(Univerzita Karlova v Praze, Ústav filozofie a religionistiky, 2020)

Hlavní přednost překládané práce spatřuji v její inteligentní a – lze-li toto slovo použít na rovině teorie – elegantní regulaci složitého povodí, jakým je současné uvažování o fotografii. Zvláště pokud se autorka zaměřuje na teoreticky hůře uchopitelnou zkušenost fotografa. Pakliže „nešlo předpokládat, že se více nebo méně nedotkneme postupně téměř všech otázek“ jako jsou „vztah mezi fotografií a realitou, fotografií a pamětí, fotografií (respektive fotoaparátem) a naším tělem, fotografií a světlem, fotografií a časem, fotografií a prostorem“ či fotografií a autorem, „a to ani ne tak proto, že bychom chtěli, ale protože jedna otázka souvisí s další a ta se opět dotkne další a další,“ (s. 8), je ihned na místě říci, že autorka se tohoto nesnadného úkolu chopila se ctí. Osobně si cením zejména názoru fotografie coby současné mobilizující „infrastruktury“ v kontextu Uexküllova, Canguilhemova a Bergsonova uvažování (s. 82–83), čímž však říkám jen to, že předkládaná práce dokáže spojit celou řadu podobných motivů do sebevědomé úvahy. To zároveň odůvodňuje i poněkud střídavý výběr literatury; je zřejmé, že práce má mnohem hlubší základy.

Budiž toto řečeno, přece jen bych stálo za odpověď, zda-li bylo nutné opomenout *Světlu komoru* Rolanda Barthesa, zvláště pokud práce na několika místech odkazuje k jeho koncepci punkta (s. 78, 84, 100). Nadto se zdá, že řada Barthesových postřehů k fotografické emocionalitě, tělesnosti a okamžitosti se s autorčinou argumentací přinejmenším nemíjí a umožnily by obohatit text v rovině, která citované Barthesově práci *Rétorika obrazu* schází (například oddíl 14 a 15). Chraň Bůh, že bych chtěl autorce zpětně sestavovat seznam četby; otázku pokládám účelně v souvislosti se zřetelnou preferencí fotografií, které „jsou o zachycování okamžiků, které se nikdy nebudou opakovat, prchavých gest, která nikdy nebudou stejná.“ (s. 12, v souvislosti s tváří s. 68). Práce úměrně této preferenci vyzdvihuje vztahovou povahu fotografie a její principiální náhodnost a „nepodobnost“. To je samozřejmě dosti na místě, není však stejně podstatným pólem fotografického aktu tendence k masce coby „významu v absolutně čisté podobě“, ba přímo k posmrtné masce coby „naprosté podobnosti“ (na způsob postřehů Maurice Blanchota v *Literárním prostoru* v oddílech „Obraz, tělesné ostatky“ a „Podobnost mrtvolý“)? Je „ano“ Cartiera–Bressona více rozhodnutím v kontextu přítomnosti a okamžiku, nebo přítakáním vyvolanému a vyvolanému snímku a stvrzením jeho neměnnosti v rámci této malé fotografické smrti, přepisujícím přítomnost na definitivní „toto bylo“? V rámci čehož by se ve vzdálené souvislosti jevila snaha o zachycení pohybu jako snaha nikoliv o jeho reprezentaci, ale inhibici, což autorka tematizuje na s. 60? Velice hrubě řečeno: pakliže práce kráčí v intencích interpretace fotografie v přeneseném kontextu života (či životního prostředí), do jaké míry do tohoto výměru zasahuje fotografický rozměr smrti?

Ptám se i v souvislosti s otevřenou otázkou v poznámce 55 na s. 43: „I když budeme zkoumat fotografie Cartier Bressona, tak čas, kterým fotografoval bude nějaký. I tento okamžik trval nějakou dobu a je velice problematické rozlišit mezi délkou okamžiku Cartier Bressona a Bragagliaho. Je jasné, že ten Bragagliaho trval déle, ale co je vlastně to, co určuje, že je něco okamžik a něco už ne, když i onen okamžik musí trvat nějakou dobu. Toto měl možná na mysli Bergson, když tematizoval trvání a možná i stejným směrem míří fotodynamisté a snaží se tak vymezit vůči Mareymu, ale v čem se vlastně jejich práce odlišuje?“ S čímž souvisí i další podnět k diskusi, týkající se problematické dichotomie umění, malby a fotografie, na kterou práce mnohačetně naráží (například s. 8, 9, 22, 56, 61, 75, s. 85–86, kde se řeší, zda-li je jakýkoli fotografický obraz „fotografií“, či s. 89). Jakkoliv toto rozlišení není a ani nemůže být tématem práce, pak opětovný návrat k tomuto tématu prozrazuje, že přinejmenším nějaké konkrétní vymezení je pro stanovenou otázku přinejmenším užitečné. Otázka po „uměleckosti“ fotografie by navíc vůbec nemusela být formulována v úzce vymezeném koridoru idea – tvorba – génius, ale například v intencích ekonomie obrazu v rámci jeho „čistoty“ či „nečistoty“ (viz ostatně s. 9), analogické struktury metafory apod. Zvláště pro úvahy v závěru práce (s. 85–86, 89) už není otázka po „uměleckosti“ fotografie nijak zanedbatelnou (alespoň by stálo za to tuto otázku konstruktivně

shodit ze stolu jako neplodně položenou) a jakkoliv absence takového vymezení práci nepoškozuje, přesto v ní kvůli neustálým návratům k položenému otazníku přinejmenším rétoricky schází.

Se zmíněným životním prostředím souvisí poslední podnět k diskusi. Pro názornost vcházím ze s. 46, kde autorka v kontextu Uexkülova „Umwelt“ píše: „Fotografie je tak neustálým vybíráním z mnoha vrstev možností, což může být v analogii s utvářením individuality skrze vztah k prostředí, kdy si organismus ‚vybírá‘ z neustálé nabídky prostředí to, co pro něj nese smysl. Stejně tak fotograf vybírá okamžik, který pro něj nese příběh a utváří si způsob pohledu, způsob vztahování se k aparátu, k tomu, co vidí, a utváří smysl, který pro něj tento dynamický vztah nese. Fotoaparát je pak prodlouženou možností, jak se vztahovat k prostředí, vybírat z něj to, co nás zajímá a zpětně umožňuje utvářet individualitu teď již skrze další nástroj a jeho změnu vztahu k okolí.“ Nejsem si zcela jistý vztahem tohoto výměru s pozdějšími spojitými bergsonovskými úvahami, které preobsazují fotografa fotografií. Lépe řečeno, není mi zcela jasné, do jaké míry práce přesouvá či nepřesouvá důraz v rámci vztahu fotografie (jíž je přiznána role svébytného činitele) a fotografa (a jeho tělesnosti), paralelně k polaritě vědomého rozhodnutí/smysluplnosti fotografie – náhody/její emocionality.

Na jedné straně „je zřejmé, že fotografie pořizené dětmi budou mít jinou charakteristiku než fotografie pořizené dospělými a můžeme tak získat ztělesnění populární idey: svět pohledem dětí.“ Pakliže však „jaký nástroj používáme, ovlivňuje a mění způsob našeho vnímání“ (obojí s. 19, viz též s. 49 či narážka na objektivnost stroje na s. 74), není otázka po fotografické tělesnosti širší, než jen akcentovaná proměna vnímání? Neztratil se zde mezistupeň, spočívající ve schopnosti aparát ovládat a nechat se jím ovládat, tedy svým způsobem „stát se fotoaparátem“? Budou děti, jež plně porozumí složitému mechanismu zrcadlovky a nebudou fotit třískáním fotoaparátu o stůl, ještě fotit jako děti, nebo již budou za prahem fotografické dospělosti? Chápu, že těmito otázkami mířím jinam, než sama o sobě nevinná pasáž, nicméně v práci zůstává otevřenou otázkou technologizace těla nad rámcem proměny vnímání a reorganizace/reteritorializace Umwelt jen na základě opticky pojatého zájmu.

V textu se na tento aspekt poměrně často naráží. Když na úrovni fotoaparátu „musíme udělat pohyb, který povede k tomu, že fotoaparát zareaguje a současně nějak vnímáme to, co chceme vyfotografovat,“ když se „zdá, jako by se vědomí mající záměr přesouvalo do tělesné roviny určitého vnímání mechanického pohybu,“ (s. 7, 21), jaké důsledky může mít související fotografické „prodloužení těla“ či skutečnost, že fotograf si „musí dojít pro každý snímek“ (s. 115)? Popřípadě když „fotograf fotografující se starou fototechnikou bude k realitě a k tomu, co fotografuje, přistupovat zákonitě jinak než sportovní fotograf, využívající nejmodernější fotoaparáty a stejně tak ten, který má sice menší a méně ‚výkonný‘ fotoaparát, ale má zase jiné funkce. Vidění světa a naše volby tak podléhají a spolu se utváří s optikou, která se používá.“ (s. 94). Když „vybíráme, ať už vědomě, nebo částečně nevědomě, jaké obrazy pro nás ponese význam“ (s. 117), není tento výběr též i podprahově tělesný? Není „já nevím“ [proč jsem vyfotil to a ono] (s. 102) „nervního“ Cartiera–Bressona jistou tělesnou situací, v rámci které bychom mohli hovořit o nervní fotografické tělesnosti/tělech, lovecké tělesnosti apod., která bude spolukonstituovat fotografický Umwelt poněkud jiným způsobem, než je optické rozšíření fotografického bitevního pole?

Zdá se mi, že v práci zůstává otevřenou otázkou vztah fotografie (či spíše typů fotografie) a této tělesnosti, lépe řečeno spatřuji určitou tenzi mezi neovladatelností/nerozumností fotografie a vědomou volbou. Na jedné straně je „rozhodující okamžik výsledkem fotografova pohybu a intuitivního procesu, nepřípustného logickému uvažování.“ Fotografie je „je něčím, nad čím se nepřemýšlí, ale koná.“ (str. 80). I pohyb je mimochodem na jednom místě práce chápán jako neovladatelně živelný, to když „jeho jedinou devízou je, že se nemůže zastavit, dokud o něm víme.“ (s. 41). Chápu zdůraznění řekněme „akčního“ rozměru fotografie. Není mi však zcela jasné, zda-li se toto vymezení skutečně soustřeďuje na rozhodující moment zmáčknutí spouště, lépe řečeno zmáčknuté spouště, či zda-li nemá tendenci ve výsledku umenšovat roli a vůli fotografa (a tedy „logiku“ fotografie), který hned o stránku dál „přes svá rozhodnutí, která podniká i mimo fotografii, ovlivňuje způsob, jakým se bude dál dívat a pohybovat se směrem k dalším sériím a vztahům. Možnosti se tak uskutečňují na několika rovinách. Jak v okamžiku rozhodnutí stlačení

*spouště a zaměření se na detail, tak i v rozhodnutích, která fotografa vedou k jednotlivým zaměřením“ (s. 81). Rovněž mám v této souvislosti pochybnosti, zda-li „obraz nejdříve dělá dojem a pak se teprve můžeme zamyslet, ale i pokud obrazu nerozumíme a rozumět vlastně ani nemusíme, tak se nemůžeme vyhnout tomu, aby na nás obraz nějakým způsobem působil, vzbudil emoci, pocit nebo představivost“ (s. 104). Opět je jasné, kam autorka míří, pokud však řečené vztáhnou na níže uvedený příklad otřesné fotografie Nicka Uta, pak o této fotografii musím vlastně vědět poměrně hodně (jakkoliv je toto množství dosti nenápadné), aby se skutečně otřesnou stala, přinejmenším musím umět fotografii číst (na rozdíl třeba od velkoformátového Rothkova obrazu, který na mne může fyzicky zapůsobit velikostí a barvou).*

Čistě pro pořádek pak zbývá dodat, že práce trpí občasnými překlepy, včetně jednoho křiklavého přejmenování: Étienne–Jules Marey se v úvodu a závěru práce (s. 5, 109–110) stal „Marayem“. Tento kosmetický detail a výše položené diskusní otázky nicméně na kvalitě práce nic nemění.

Disertační práci klasifikuji jako „prospěš“ a doporučuji k obhajobě.

