

Oponentský posudek k Disertační práci IMAGINÁRNÍ KINO

Autor disertace: Jakub Felcman

Autor posudku: PhDr. Viktoria Hradská

Autor disertační práce, pro niž zvolil název „Imaginární kino“, p. Jakub Felcman, se tématem „verbální inspirace“ filmu zabývá dlouhodobě. Scénáři věnoval již svou rigorózní práci na Katedře filmových studií FFUK s názvem „Kino v psacím stroji“. Charakteristikou jeho metodického přístupu k zvolenému tématu je od počátku snaha nazírat scénář jako svébytný literární útvar, jenž má být hodnocen a vnímán jako samostatný intermediální tvůrčí čin. Predestinuje potřebu analytického vhledu do struktury filmového scénáře, který není ovlivněn jeho následnou vizualizací. Kromě poučeného, teoretického vhledu obohacuje autor svůj přístup i dosavadní praktickou činností dramaturgickou.

Jakub Felcman přistoupil k zvolenému tématu zodpovědně; prokazuje nejen dostatečně široký teoretický rozhled v obsáhlé problematice, ale disponuje také prokazatelnou osobní zkušeností, což vnáší do jeho práce osvěžující prakticistní prvky; neupadá proto ani v obsáhlém úvodu do polohy čistě akademické.

Disertační práce je rozdělena do čtyř samostatných oddílů, z nichž poslední, který autor nazývá (a považuje) za Závěr, lze nesporně vnímat za samostatný oddíl, jenž nejen shrnuje dosavadní rezultáty, ale tvoří ilustrativní přechod od doložených teoretických závěrů k samotné dramaturgické praxi.

Obsáhlý, dobře připravený a odborným studiem podložený úvod lze vnímat nejen jako odůvodnění zvoleného názvu disertace, ale pojmenovává i proměny přístupu k tématu „nerealizovaných scénářů“ v průběhu času. Autor vědomě navazuje na závěry doc. Lucie Česálkové (především z její práce související s brněnskou výstavou Devětsilu v r. 2014) především v aplikaci intermediálního vhledu na aspekty scénaristické práce české meziválečné avantgardy. Tento inovativní přístup k dříve poněkud historizujícímu hodnocení scénářů, resp. filmologické práce avantgardních autorů, opírá Jakub Felcman a čtyři teoretické postuláty. Především predikuje označení „filmový tvůrce“ nejen na vlastní filmovou tvorbu, ale rozšiřuje ji logicky i na související činnosti (dramaturg, kurátor, realizátor etc.) Dále podtrhuje povinnost současného badatele ctít při zařazování uměleckého výstupu do dobových souvislostí tzv. „avantgardy“ vlastní názor a vjem samotného autora uměleckého projevu a to i v případě, že se tak prizmatem současnosti nejeví. S touto tezí souvisí i následný požadavek, totiž vnímat již sám tvůrčí proces jako druh avantgardní umělecké činnosti bez ohledu na původní cíl jeho vzniku. Píše: „*Pokud je součástí avantgardního tvůrčího principu vnímán i vlastní tvůrčí proces jako jistý druh performance, bez ohledu na to, zdali je tento proces zakončen v souladu s vytyčeným cílem, musí a má brát plnohodnotně v úvahu tyto ‚nedefinitivní formy‘ jako vlastní díla...*“ (disertační práce str. 18) Z výše uvedených tezí logicky vyplývá i postulát čtvrtý, tj. ctít definici tvůrčího

avantgardního činu jako činu multimediálního, pokud se tak vnímal autor sám, resp. byl tak vnímán v dobových souvislostech.

Také v dalším metodickém ozřejmění svého přístupu navazuje Jakub Felcman vědomě na svoji předcházející badatelskou práci a rozšiřuje pole pro základní výzkum o nové atributy. Vyplynají logicky z definice filmového díla v širších souvislostech, které ho neredukují jen na ukončený „kinematografický produkt“. Oblast jeho zájmu (a následně dalších badatelů) se tak rozšiřuje o osobnosti z řad meziválečné avantgardy, jež obohatili obor dramaturgicky, organizačně atp., aniž dovedly svá díla do podoby realizační (autor zde uvádí např. Artuše Černíka, Karla Teige, Jaroslava Seiferta a mnoho dalších). Jak vyplývá z výše zmíněných čtyř autorových postulátů, je třeba zařadit do následného badatelského výzkumu také osobnosti, které byly „avantgardou“ řazeny do jejího vlastního tvůrčího kontextu a to bez implikace současných kritérií. Z téhož důvodu rozšiřuje badatelský požadavek na širší kontexty dobových materiálů a tím i na vnímání odkazu filmové tvorby meziválečné avantgardy v celé šíři dohledatelných a rekonstruovatelných podkladů.

Tuto část práce je třeba vysoce ocenit, protože požadavkem rozšíření zájmového spektra badatelské činnosti autor vlastním přístupem čelí dnešní časté redukci vědeckých výstupů na interpretaci již interpretovaného.

Za excelentní lze označit poslední třetinu úvodní části, v níž se Jakub Felcman pokouší o definici přístupu k filmovému scénáři jako k „imaginárnímu filmu“. Jeho snahou je vytvořit způsob vidění filmového scénáře jako plnohodnotného hotového díla; proto zavádí termín „imaginární film“, jímž naviguje potencionálního čtenáře k vnímání čteného díla jako konečné samostatné umělecké entity – nikoliv jako předstupně budoucí případné realizace. Jeho ilustrativní úvahy nad českou meziválečnou avantgardou jsou zároveň didaktickou přípravou k takovému čtení.

Z tohoto důvodu je velmi cenná kapitola, kterou věnuje tzv. „nezávislým kritériím“. Autor zde uvádí, kromě historických vhlédů i kritéria, jež mají nadčasový objektivizační charakter pro „konečnou nerealizaci“ nesporných filmových děl. Kromě jiného uvádí i současné hodnocení naší filmové potence z hlediska Evropské unie, kde jsme vnímáni jako „země s nízkou audiovizuální produkční kapacitou.“ V této souvislosti cíleně upozorňuje nejen na kritéria ekonomická, ale i na dobová omezení politická v dobách okupačních i nedávno minulých.

Další dvě části disertační práce se soustředí na aplikaci dosavadních teoretických východisek ve způsobu čtení kinematografického díla optikou „perspektivy scénaristické“, tj. jeho primárním vjemem prostřednictvím „dramatického jednání“.

V části druhé se autor podrobně věnuje scénaristickému rozboru filmu *Eyes Wide Shut* Stanleye Kubricka. Obzvláště oceňuje Kubrickův cit pro „symetrii a preciznost“ a pro následný rozbor volí tři základní prostředky dramatické tvorby: dialog, monolog, postava, jímž věnuje samostatné ilustrativní podkapitoly.

Vysvětluje i vlastní pojetí výše zvolených atributů, které použil pro didaktické příklady, plně si vědom zvolených zjednodušení. Dialogy v tomto případě předkládá jako druh souboje a precizně charakterizuje jejich užití v kontextu výstavby děje. Monology uvádí ve třech klíčových momentech filmu a samostatný výklad věnuje vnějškové estetizaci

nedialogického projevu. V podkapitole Postava se zaměřuje především na čtyři hlavní nositele děje a z tohoto zorného úhlu je také hodnotí.

Část třetí je věnována scénaristické analýze scénáře Petra Václava II Boemo, který je v předrealizační fázi a textem se zatím zabývala pouze část odborné veřejnosti. Tuto část dramaturgického rozboru dosud nerealizovaného textu lze doporučit i jako návodný, didakticky cenný vklad nejen pro budoucí dramaturgy, ale i dramatiky a scénáristy. Také zde je ústředním bodem jeho rozboru dialog, monolog a postava, takže můžeme sledovat variabilitu autorova přístupu k odlišnému textovému podkladu. Zvláštní výklad je věnován i formě (normě) textového zápisu v kontextu požadavků doby. Autor v krátkém, uceleném vzhledu charakterizuje dobová specifika „filmových zápisů“. Ozřejmuje typografické zvláštnosti, jimiž se vyznačovali příslušníci meziválečné avantgardy; upozorňuje na normotvorné požadavky pro tuto oblast po zestátnění čs.filmu a v návaznosti na tento kontext upozorňuje i na současná volená specifika autora II Boemo.

Jak jsem předeslala v úvodu tohoto posudku, je nutno konstatovat, že Závěr disertační práce není jen obvyklým věcným shrnutím jejího obsahu, ale samostatnou kapitolou, v níž autor poutavě, věcně a s neobvyklou skromností popisuje svou praktickou zkušenost s realizační fází podnětné dramaturgické práce. Z tohoto hlediska jen podtrhuje neoddiskutovatelný pragmatický přínos hodnocené studie.

Jako vysoce kladně hodnotitelné lze podtrhnout náročnost přístupu k zadání a precizní definice vlastních inovativních přístupů autora. Také z hlediska formálního je třeba vyzdvihnout vysokou jazykovou úroveň a přesnost formulací. V neposlední řadě si pozornost zasluhuje i širší použité podkladové literatury.

Pokud bych se nad prací pozastavila s poznámkou méně jednoznačně kladnou, pak považuji i v rámci vlastních intencí autorových za pochybné, zda volba prvního analyzovaného scénáře, tj. Eyes Wide Shut, byla ilustrativní pro čtení scénáře jako díla umělecky samostatného, ve vjemu neovlivněného pozdějším kinematografickým zpracováním. Při čtení rozboru jsem se nemohla zbavit dojmu, že se ani autor sám tomuto „podprahovému“ ovlivnění zhlédnutou vizualizací neubrání. Jen tím však – možná nechtěně – podtrhl nezaměnitelnou sílu multimediálního vjemu, tohoto vědomě zvoleného „snu v plné bdělosti“.

Také krátká připomínka nerealizovaných scénářů Vratislava Effenbergra by si zřejmě žádala podrobnější rozbor v souvislosti s jeho vždy respektovanými „vnitřními příkazy surrealistických básníků“; V kontextu disertační práce – i tak obsahově velmi náročné – lze však tuto moji poznámku pominout.

K přihlídnutí ke všem uvedeným okolnostem jednoznačně doporučuji práci k obhajobě.


PhDr. Viktorie Hradská