

Oponentura disertační práce Jakuba Felcmana “Imaginární kino.”

Název i motto vyslovené v úvodu této práce Janem Němcem odkazují k domněnce, že půjde o práci na téma “film v hlavě,” tedy na téma, jímž se Jan Němec celý život zabýval a s nímž si hrál: totiž jak vzbudit v divákovi představu, obraz, aniž by filmem tento obraz ukázal. Němce zajímalo, jakou cestou a jakými prostředky lze navodit “film v divákově hlavě.”

Jakubu Felcmanovi, který má jednak zároveň teoretické i scenáristické vzdělání, a za druhé pracuje s filmem i prakticky, však jde zjevně o něco jiného: Totiž o zpětnou analýzu scenáristického podílu na audiovizuálním díle, a naopak, o jazyk a formu nenatočeného scénáře směřujícího k realizaci. Touto cestou zkoumá podíl a završenost scénáře jakožto samostatného díla. před realizací i po ní.

V poslední části se zabývá rolí dramaturga při takovém postupu.

První částí je rozbor posledního Kubrickova díla *Eyes Wide Shut*, natočeného podle Schnitzlerovy novely. Druhou je podrobná analýza některých scén scénáře Petra Václava k chystanému snímku *Il Boemo*.

Výraz “Imaginární kino” sugeruje, že zde půjde o obraz, o spojení představy a viděného ve smyslu “tam a zpátky”. Omyl. Felcman svou práci vybudoval úmyslně na analýze dialogů, monologů a jejich vztahu postavám, které j pronášejí. U *Il Boemo* půjde navíc o film, kde ústřední roli hraje hudba - a představme si, že čtenář není s Mslivečkovou tvorbou obeznámen

Felcman si nemohl vybrat komplikovanější téma ani klikatější cestu, Chci předznamenat, že práci považuji za úspěch, protože nastoluje důležité a inspirativní otázky: za jakých okolností bude každý odborný čtenář scenáristického textu vidět vnitřním zrakem stejné dílo? A naopak, kde je skryt autor v natočeném díle? Kdy se budou postavy a jejich promluvy krýt s původní představou? Dá se chápat scénář jako definitvní tvar, který přetrvává i po natočení filmu, anebo přežije jeho “nerealizaci?” Anebo je natočený scénář prostě třeba zahodit? Tady Felcman výborně dokazuje pevnost a završenost scénáře, tj jeho smysluplnost jako samostatného tvaru na pomezí mezi literaturou a filmem. A to jak u analýzy *Eyes Wide Shut*, kde dokazuje, nakolik jsou postavy a situace pevně zakotveny

především ve scénáři, tak u Il Boemo, kde má scénář prostřednictvím replik a situací navodit představu velkého a opulentního filmu.

Není bez zajímavosti, že v obou případech jde o situace a repliky, kde ústřední roli hraje manipulace, tj snaha prostřednictvím řečeného “někoho někam dostat.” Má to svůj význam, protože scénář jakožto takový je vlastně ryzí manipulací: má pohnout, postrčit, nabít energií desítky lidí, aby jej transformovali ve film.

Moje připomínky vycházejí z možná nevhodné skutečnosti, že jsem aktivní scenáristka a postrádám akademické teoretické vzdělání. Scénář proto pro mne je a zůstane mezitvarem, který má mířit k realizaci (největší chybou scenáristy je směřovat svůj obor s literaturou), a na hotovém filmu nesmí podle mého soudu být struktura scénáře či dialogu pro neoborníka poznat, a to ani v případě žánrového filmu. Ať se na mne proto teoretici nezlobí, jestliže z tohoto hlediska označím poslední Kubrickův film za selhání, a to právě pro jeho “dokonalost” a pevné struktury. Eyes Wide Shut se teoretikům může jevit “dokonalý a mnohoznačný”, ovšem aktivním umělcům často připadá, že tento film vypadl z nějakého stroje. Dále, u nenatočených scénářů mne zajímá něco jiného než Felcmana: Jsou dostatečně “filmem v hlavě” aby stálo za to je vydat knižně? Vydrží, tak jako Juráčkovy práce, i po čtyřiceti, padesáti letech?

První mou připomínkou tedy je, že Felcmanova práce je poměrně těžko aplikovatelná v praxi, třebaže zpětný rozbor filmů typu Eyes Wide Shut by měl být povinnou složkou vzdělání každého dramaturga. Avšak pokud je těžko použitelná pro scenáristu, pak pro koho vlastně? Felcman zdůrazňuje, že vycházel a míří především k hledisku dramaturga. I tady si dovoluji oponovat na základě osobní zkušenosti: Dramaturgie je konkrétní úkol, kde teorie pomáhá jen do určité míry a dle mého, pokud je necitlivě vedena, může také leccos životného ve scénáři zabít.

Jako druhý sporný bod vnímám, že schopnost číst scénáře s jejich technicistní úpravou je omezena na velmi odbornou obec a každá její část se ke scénáři bude stavět jina. Nikdy nepůjde prostě o čtenáře, vždycky tu bude záměr: co s tím dál? Tím je sama završenost scénáře jako tvaru apritori zpochybněna, pokud se ovšem nejedná o již odložené dílo.

Zkrátka, jiné aspekty bude při četbě vnímat režisér, který si představuje misanscenu, vedení herců, hodnotí schopnost scenáristy mířit k realizaci. Jinak ho bude číst producent,

který zpravidla hodnotí jeho komerční potenciál (to platí i pro ryze umělecké filmy), jinak ho bude číst KAŽDÝ dramaturg, jinak herec i kameraman. Každý z nich vnímá a čeká něco jiného. Jak potom ale aplikovat nějakou obecnou metodu, kterou Felcman hledá a částečně nalézá?

Nicméně pozitiva převažují a hodnotit na práci je třeba, že Felcman vkročil na pole, na kterém má smysl pátrat a propojovat teorii s praxí. Jde o unikátní, téměř autorský a především hluboce fundovaný počín.

Tereza Brdečková

30.5 2017