

Oponentský posudek disertační práce

Mgr. et MgA. Radim Procházka, *Festivaly jako referenční rámce kvality českého filmu. Autoetnografie producenta ve filmovém poli*, 2021.

Disertační práce se zaměřuje na vymezení pozice producenta ve filmovém poli a zejména na jeho vztah k filmovým festivalům. Tomuto tématu nebylo v odborné literatuře v českém prostředí věnováno mnoho pozornosti, a proto předkládaný text vítám a přečetl jsem si ho s velkým zaujetím.

Autor vychází z teoretické koncepce literárního a uměleckého pole sociologa Pierra Bourdiea a aplikuje tuto koncepci na oblast kinematografie. Po metodologické stránce vychází z autoetnografie, což se ve vztahu k tématu jeví jako vhodná volba. Práce čerpá z relevantních domácích i zahraničních zdrojů, adekvátně reaguje na dosavadní stav bádání a příhodně zaplňuje mezeru v poznání. Text je napsán kultivovaným jazykem a obsahuje jen minimum překlepů. Oceňuji zapojení různých dokumentů (deník, osobní korespondence atd.), které dobře objasňují předmět výzkumu. Práce je přehledná, z větší části logicky strukturovaná a splňuje veškeré formální náležitosti disertační práce. Autor prokázal schopnost samostatné tvůrčí činnosti ve své oblasti výzkumu.

Přesto mám k předložené disertaci několik drobných výhrad a podnětů, které uvádím níže. Autor by se k některým z nich měl v průběhu obhajoby vyjádřit:

- 1) V Předmluvě na s. 11 zarazí spojení „formulace hypotéz“ uvedené v názvu kapitoly. Autoetnografie (a šířeji etnografie) spadají do oblasti kvalitativního výzkumu, v němž není zvykem formulovat hypotézy a ověřovat jejich platnost. Žádné jasně formulované hypotézy ostatně v této kapitole ani jinde v práci nenajdeme.
- 2) Ačkoliv chápu, že se autoetnografická práce nemusí přísně držet tradiční struktury výzkumné studie, přesto bych uvítal v úvodu jednoznačně formulované výzkumné otázky, které by byly v závěru precizně zodpovězené, aby bylo jasnější, co jsou klíčové závěry výzkumu. Výzkumnou otázku uvedenou na s. 13 („kdo jsem a kam směřuji“) není dost dobře možné zodpovědět – natož pak vyvozovat z odpovědi cokoliv obecnějšího. Vhodnější jsou otázky formulované na s. 11, avšak v závěru by se k nim měl autor vrátit a reagovat na ně. **Doporučuji, aby autor v rámci obhajoby stručně popsal ty závěry svého výzkumu, které považuje za klíčové, aby bylo zcela zřejmé, v čem je jeho výzkum přínosem. Zároveň by měla být v průběhu obhajoby zodpovězena otázka, v jakém přesně smyslu představují festivaly referenční rámce kvality českého filmu (viz název práce), neboť to v textu není explicitně řečeno.**
- 3) Práci by prospělo pevnější a přesvědčivější ukotvení v teoretické literatuře:
 - a. Autor např. nerozlišuje dva základní typy symbolického kapitálu: kulturní kapitál a sociální kapitál. Sociální kapitál je zmíněn pouze jedenkrát na s. 83, aniž by byl přesněji definován. Přitom ale vlastnictví a rozšiřování sociálního kapitálu je pro profesi filmového producenta v kontextu filmových festivalů důležité, alespoň se mi to tak z disertační práce jevílo. Bylo by možné zohlednit např. studii Bourdieu, P. (1986) *The Forms of Capital* zařazenou do sborníku Richardson, J., *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Westport, CT: Greenwood, 241–258.
 - b. Úvahám o „marketingu“ na s. 86 by prospělo zohlednění relevantní odborné literatury a objasnění toho, co vlastně autor za filmový marketing považuje. Autor zde např. staví do opozice tvorbu a marketing, což se mi jeví jako zavádějící a velmi nepřesné. Britská autorka Finola Kerrigan např. zdůrazňuje, že marketing neznamená „dát divákům to, co chtějí“, ale vytvořit si představu o různých skupinách diváků, které by o film mohly mít zájem, a vymyslet, jak je oslovit a jak jim dát vědět, že existuje film, který by je mohl zajímat. Chápu, že slovo marketing může mít i negativní konotace, ale je třeba ho vnímat komplexněji. (Viz Kerrigan, F. *Film Marketing*. London: Elsevier, s. 6, viz též Kurz, S., van Messel, E., Koll, B. *Low-Budget-Filme. Marketing und Vertrieb optimieren*. Konstanz: UVK, 2006).

- c. Část věnující se vztahům západních a východních festivalů na s. 79–80 pro mě byla nesmírně zajímavá. Zde by bylo možné využít teorie jádra, semi-periferie a periferie, jak ji popsal například Immanuel Wallerstein (*World-Systems Analysis. An Introduction*. Durham: Duke University Press, 2004) a konkrétně v oblasti filmu pak aplikoval Petr Szczepanik a kol. v úvodu knihy *Digital Peripheries. The Online Circulation of Audiovisual Content from the Small Market Perspective* (Cham: Springer, 2020).
- d. Na s. 38 se uvádí: „Bourdieu je také zásadním teoretickým východiskem pro tzv. production studies, viz např. v pracích Georginy Bornové z prostředí britské veřejnoprávní BBC, kde autorka působila jako zaměstnankyně (Born, 2004).“ V celé knize, na niž autor odkazuje, je nicméně Bourdieu zmíněn pouze jednou, velmi okrajově a poznámka se vůbec netýká uměleckého pole ani forem kapitálů (na s. 238). Bylo by tedy vhodnější vybrat jinou publikaci.
- 4) Kapitola 6.9 velmi pěkně oživuje celý text a zprostředkovává čtenáři dobrý vhled do úvah tvůrců o jejich pozici ve vztahu k festivalům. Přesto mi tu chyběla větší snaha o pochopení protistrany – Marka Hovorky – a porozumění jeho argumentům, z nichž v zásadě plyne, že festivaly musí bojovat o symbolický kapitál stejně tvrdě jako filmaři. Určitě chápu na jedné straně argumenty tvůrců v citované korespondenci, ale na druhou stranu chápu i snahu Marka Hovorky udržet prestiž sekce Česká radost a v souvislosti s tím upozadit v Jihlavě filmy, jejichž premiéra má proběhnout někde jinde. Dobrý etnograf by se měl snažit co nejvíce porozumět protistraně, i když s ní třeba zásadně nesouhlasí. Zároveň by mě v této souvislosti zajímalo, zda citování aktéři souhlasili se zveřejněním jejich reakcí. Předpokládám, že ano, ale mělo to být explicitně zdůrazněno, pokud se v rámci korespondence řeší konflikt mezi neanonymizovanými aktéry – aby bylo zřejmé, že bylo postupováno v souladu s běžnými etickými standardy výzkumu.
- 5) V souvislosti s Karlem Vachkem mohly být alespoň velmi stručně zmíněny i jeho filmy z období, kdy působil v Československém armádním filmu, které v mnoha ohledech předznamenávají jeho pozdější tvorbu a které podrobněji rozebírá Alice Lovejoy v knize *Army Film and the Avant Garde*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2015. To je ale samozřejmě jen na okraj a není to nijak zásadní problém. **Význam kapitoly 8 věnované Karlu Vachkovi ovšem není ve vztahu k názvu a cílům práce zcela zřejmý. Autor by mohl její zařazení ve vztahu k tématu v průběhu obhajoby lépe osvětlit.**
- 6) Na s. 33 se píše o „brněnském neoformalistovi Radovanu D. Kokešovi“, čímž je zjevně míněn „Radomír“ – na jiných místech je křestní jméno uvedeno správně. Mám také podezření, že „Němka Sybille Kurtzová“, o níž se píše na s. 61, by mohla být ve skutečnosti Sibylle Kurzová. Oficiální název „Fondu kinematografie“ (s. 78 i jinde) je „Státní fond kinematografie“. Je to detail, ale vědecká práce by měla názvy institucí uvádět v přesném znění.

Vzhledem k uvedeným výhradám tedy práci nevnímám jako po všech stránkách dokonalou, nicméně mnohé jsem se z ní dozvěděl a jde podle mého názoru o užitečný příspěvek k poznání české filmové tvorby a fungování filmových festivalů.

Práci doporučuji k obhajobě.

V Praze dne 4. 6. 2021



Mgr. Jan Hanzlík, Ph.D.
Katedra arts managementu
Fakulta podnikohospodářská
Vysoká škola ekonomická v Praze