

PhDr. David Čeněk
FAMU – Audiovizuální studia

Oponentský posudek bakalářské práce
Luboš Rezler, *Gaspar Noé, autor zvrácené narace*, 32str.

Vedoucí práce: Mgr. Helena Bendová

Z práce diplomanta je cítit upřímné osobní zaujetí dílem francouzského režiséra Gaspara Noého, avšak najdeme v ní řadu formálních nedostatků, jejichž jmenovitý výčet opominu. Jen upozorním, že autor nemá sjednocené uvádění názvů filmů, časté jsou také překlepy, což samozřejmě dojem z celé práce snižuje.

Z hlediska odborného je bohužel napadnutelný téměř každý druhý odstavec. Autor neumí pracovat s literaturou, často jsem při čtení nabýval dojmu, že si vlastně ani neujasní, které prameny jsou pro něj směrodatné, kdy se chce o ně opírat jako o autoritu, kdy jako o zdroj nebo o inspiraci pro další uvažování. Přestože chápu, že nejde o odbornou práci určenou k publikování, ani že není cílem přinést nové poznatky, očekával bych jistou minimální úroveň argumentace, struktury textu a prokázání základní schopnosti formulovat hypotézu a následně ji vyvrátit či potvrdit na základě nějakého bazálního výzkumu či analýzy.

Ve svém posudku chci zdůraznit hlavní sporná místa a navést tak doktoranda k prohloubení tématu, kterému se možná v budoucnu bude ještě věnovat. Zároveň se pokusím vyzdvihnout ty části práce, které považuji za pozitivní.

Hned ve druhé kapitole *Gaspar Noé jako tvůrce* (str.7) je několik chybných tvrzení, která zřejmě vyplývají z neznalosti dobového historického kontextu. Devadesátá léta jsou francouzskými filmovými historiky většinou označována za dobu generace *jeune cinéma français*, kam Noé také patří. Toto období je charakteristické výraznou produkcí krátkých a středometrážních filmů, což je výsledkem cílené státní podpory a rozvojem televizní produkce filmového průmyslu. Proto všichni debutanti konce minulého století mají ve své filmografii tolik krátkých filmů. Nejde tedy tak o nějakou popularitu krátkých nebo středometrážních filmů, ale cílenou podporu produkce a distribuce. Autor by tak při znalosti dobových praktik mohl lépe pochopit výchozí pozice a motivace tvorby a zaměření na televizní produkci (viz právě Studio Canal Plus jako hlavní dobový producent).

Další část kapitoly je spíše deskripcí faktů, přičemž z nich ale nejsou vyvozeny žádné závěry. Pro analytickou práci shledávám takto popisnou kapitolu za zbytečnou. Přínosnější by bylo například analyzovat dobovou produkční a distribuční praxi a ukázat, zda měla nebo neměla vliv na Noého. Také bez ověření z více zdrojů zde diplomant přejímá řadu tvrzení, která by šla zpochybnit nebo která působí jako zbytečná. Například mohu zmínit informaci, že z canneské projekce filmu *Zvrácený* (str. 8) odešlo mnoho diváků ze sálu, což není zcela pravda. Jelikož jsem měl možnost být na právě na této projekci v Cannes, mohu spíš potvrdit, že odešla jen malá část sálu, ale velká část diváků byla především šokována a snažila se hlukem a výkřiky projekci zastavit a po skončení byla delegace filmu většinou diváků inzultována místo obvyklého potlesku. Tudíž Rezlerovo následné tvrzení, že se film stal určitou kulturní referencí v zobrazování sexu a násilí, není zcela od věci, nicméně argumenty je třeba hledat jinde. Navíc *Zvrácený* není v této době jediný francouzský film, který takto provokuje. Film se stal kontroverzní také z jiných hledisek – například oproti festivalové praxi měl pouze jednu projekci, měl problémy se zařazením do kategorie přístupnosti (stejně jako například filmy Catherine Breillatové nebo Virginie Despentesová) atp.

Následující třetí kapitola je bezpochyby zajímavá pokusem o analytický a originální vhled. Její vadou na kráse je snaha zaškatulkovat Noého do neexistujícího *french new extremity*, což je pouze žurnalistický původně pejorativní pojem, který lze do jisté míry využít jako

teoretický koncept, ale nelze tak označovat značně heterogenní skupinu tvůrců naprosto odlišné povahy. Samotné vizuální excesy, explicitní sexuální scény nebo násilí nejsou dostatečným důvodem pro takto shrnující označení.

Ostatně doktorand to dokazuje i svými citacemi (např. Martine Beugnet). Kdyby zůstal alespoň u transgrese, lépe by se mu s takovým pojmem pracovalo. Dalším důkazem, že tento rádobý zastřešující pojem je spíš nesmyslem, vyplývá z faktu, že například katalogy Bibliothèque du Film při Francouzské filmotéce a francouzské Národní knihovny po zadání tohoto sousloví nenajdou žádná relevantní publikace, ačkoliv obě instituce shromažďují vícejazyčné zdroje. Jednou z mála knih na toto téma je *Films of the New French Extremity: Visceral Horror and National Identity* (Alexandra West, 2016), kde jde více o žánrově-teoretický koncept. Autor alespoň využívá Timothyho J. Nicodema. Několikrát svými tvrzeními poukazuje na to, že vlastně o žádné hnutí jít nemůže a uvědomuje si zrádnost označení (viz strany 12 a 13), dostává se k pojmu tělesné kinematografie, který je s těmito tvůrci spojován častěji. Z textu je v těchto pasážích cítit bezradnost a doktorand tápe, neví, jak naložit s citacemi, pojmy, které se hromadí, ale jsou obtížně uchopitelné a tak zastřešující označení je pro něj překážkou, přitom by mělo být pomůckou ne-li přímo pilířem úvah.

Podkapitolu 3.1. považuji za jednu z nejzajímavějších částí, bohužel je velmi krátká a stála by za rozvedení.

Čtvrtá kapitola, která je rozbořem snímku *Zvrácený*, patří k podařenějším částem diplomové práce. Bylo by třeba ji lépe strukturovat. Autor často tvrdí, že bude „něco“ analyzovat, ale následně jen nastíní jakousi úvahu a uteče od analýzy pryč nebo danou podkapitolu ukončí. Ne vždy mi také připadaly účelné citace, nebylo mi zřejmé, jakou myšlenku by měly vlastně podpořit? Nicméně je zde řada originálních postřehů, které by při lepším rozvinutí mohly vést k zajímavé analýze, a to nejen neoformalistické.

Zastavím se u Páté kapitoly věnované filmu *Enter the Void*, kde se řada zmíněných slabin projevuje v jakémsi symbolickém résumé:

1) neujasněné citování – kapitola je uvozena poněkud citově zabarveným výňatkem z internetového textu o filmu, aniž bychom se dozvěděli důvody užití - jde o ilustraci, tezi? V žurnalistickém stylu by takovýto přístup k citování nevadil, ale v odborné práci nemá opodstatnění.

2) fragmentárnost sdělení se projevuje například tak, že stručně ale se snahou analyzovat se dočteme o titulkové sekvenci, následuje detailní popis produkce a distribuce filmu, aniž by pan Rezler došel k nějakému výraznějšímu závěru.

3) autorovu metodu psaní formou koláže dojmů a analytických postřehů dobře dokládá podkapitola 5.2., která je místy až otrocky popisná (nebylo mi v celé práci zřejmé, proč se tak detailně popisuje, co ve filmu vidíme), kde ale probleskují zajímavé a inteligentní analytické nebo interpretační postřehy, které povětšinou zůstávají nevyužity viset v argumentačním prázdnu.

Podkapitolu 5.3. považuji také za zdařilou. Autor zde dokazuje, že je schopen ponořit se do filmu a vystavět strukturovaný text. Podkapitola Epilog by se hodila do uměleckého díla, tady pozbývá významu. Následující kapitola šestá a tedy závěrečná je vrcholným selháním, protože jde spíše o úvod k metodologickému úvodu, ale těžko ji lze považovat za shrnutí práce.

A malý dodatek k použité literatuře: měla by být rozsáhlejší, zahrnovat také obecnou literaturu k tématu, k samotnému tvůrci existuje více zdrojů a internet není ani tak alternativní

zdroj jako prostě jeden z validních zdrojů, kde lze čerpat seriózní informace, ale je nutné umět je najít.

I přes výše uvedenou kritiku, vzhledem k povaze studijního programu, práci doporučuji k obhajobě s hodnocením C.

David Čeněk 6.9. 2017