

Oponentský posudek na bakalářskou práci Terezy Sosíkové *Kino v rané poezii Pere Gimferrera a Leopolda Maríi Panera*

Mgr. Jiří Holub

Univerzita Karlova, Praha

Tereza Sosíková rozvrhla svoji práci na tři části. V první z nich nastiňuje historii básnické skupiny „nejnovějších“ (novísimos). Správně poukazuje na to, že spíše než o zlom v tradici španělského básnictví, jak tvrdil jejich editor José María Castellet, šlo o transformaci některých poválečných básnických směrů a navázání na ně (srov. s. 9). Autorka zároveň problematizuje mínění, že by tito básníci podstatou svojí poetiky (vyhraněný esteticismus, kulturalismus, individualismus, inspirace v nešpanělských vzorech) byli odtrženi od dobových společenských a politických problémů. Jak zdůrazňuje, citujíc jednoho z *novísimos* Guillerma Carnera, právě tato poetika stojící v přímém rozporu s oficiálním básnictvím „představovala vážnou hrozbu pro politický a sociální řád nastolený Francovým režimem“ (s. 10). Dále autorka shrnuje její hlavní rysy: nové mytologie vycházející ze světa západní popkultury, kulturalismus a intertextualita, zaměření na jazyk v duchu francouzského strukturalismu a navazování na básnické tradice, které byly ve španělské poválečné poezii hlavního proudu opomíjeny (Generace 27, surrealismus, hispanoameričtí modernisté a avantgardisté, angličtí modernisté či evropští romantici) (s. 11–14).

V druhé a třetí části se zaměřuje na poetiky P. Gimferrera a J. M. Panera a interpretuje jejich rané sbírky (Gimferrerovu *La muerte en Beverly Hills* a Panerovy *Así se fundó Carnaby Street* a *Teoría*). U druhého z nich seznamuje čtenáře s dvěma koncepty důležitými pro interpretaci jeho tvorby: estetikou *camp*, již razila americká kritička Susan Sontagová, a pojmem logofagie, který zavedl zaragozský literární vědec Túa Blesa.

V rámci zvoleného tématu své práce se také zvláště zaměřuje na vztah tvorby obou básníků k filmu. Píše, že básně Gimferrerovy sbírky *La muerte en Beverly Hills* „pojí dekadentní prostředí hol[ly]woodských filmových hvězd v době vrcholu detektivního žánru a film-noir“ a že základem autorovy básnické techniky „je vizuální obraz komponovaný s přesností filmového režiséra, který se při četbě konstruuje v mysli čtenáře“ (s. 20). Dále upozorňuje na některé časté vizuální motivy: světlo, stíny a hlavně oči a pohled, které „jsou esenciálním nástrojem básníka-režiséra, který [...] konstruuje obrazy-scény. A jako ve filmovém scénáři, ani zde není nic náhodné, každá scéna je dokonale prostorově rozvržena“ (s. 24). Při rozboru vypočítává atributy daného filmového žánru přítomné v Gimferrerově sbírce (odcizenost v moderním světě, typické dekorace, zápletky a postavy, např. *femme fatale* atd.). U Panera upozorňuje, že jeho tvorba čerpala především z komiksů, animovaných filmů a kovbojek (s. 42) a dále tvrdí: „Pokud jsem však kino u Gimferrera pojímala jako jeho specifické ‚režisérské‘ vidění a tvůrčí metodu, Panerova poezie je samotná 3D show, promítání. [...] divák se pohybuje časem a prostorem, kde potkává náhodné bytosti, které jsou tam oprávněny být jen proto, že existují jako text nebo jiný druh fikce. Jeho tvůrčí metodou je, obrazně řečeno, přemazávání filmových pásek jinými filmy“ (s. 45).

Autorka celkově prokazuje, že se orientuje v základní odborné literatuře a je schopna danou problematiku smysluplně shrnout, a zároveň předvádí, že umí citlivě vykládat básnický text.

Její práci se však dá vytknout několik nedostatků, a to jak po formální, tak obsahové stránce. Vedle občasných jazykových chyb a stylistických neobratností (za všechny např.: „První báseň sbírky nás uvádí do prostředí rozteklého červencového holywoodského podvečera“ /s. 20/) autorka někdy nedodrží pravidla literárněvědného stylu: názvy knih nepíše kurzívou (např. s. 10, 15, 19, 20, 54, 63), některé citace z odborné literatury nepřekládá v textu do češtiny (s. 25, 38, 39), u citací primární literatury, které jsou do češtiny již přeloženy (Eliot, Poe), by zase mohla uvést překlad v poznámce pod čarou, dvakrát nepřesně cituje (Cernudova

sbírka se nejmenuje *El deseo y la Realidad* /s. 20/, nýbrž *La realidad y el deseo*, a španělská verze knihy Andrew P. Debickiho nevyšla v Kentucky roku 1994 – to byl její anglický originál –, nýbrž roku 1997 v Madridu) a některý citovaný pramen neuvádí vzadu v bibliografii (Nicolás ze s. 7, Siles ze s. 8–9, Jover ze s. 10, Blesa ze s. 49, Barella ze s. 54–57).

Hlavní moje výtky se však týká obsahové stránky. V podstatě ji vystihuje samotný název práce, který je jazykově zavádějící a slibuje něco, čemu autorčin text plně nedostojí.

Slovo „kino“ má ze tří významů španělského „cine“ (či anglického „cinema“) – film, kinematografie a biograf – pouze poslední z nich, a bylo by tedy vhodnější v titulu použít slovo „film“ (nebo „svět filmu“). Zároveň takto úzce vymezenému tématu věnuje autorka jen necelou půlku své práce a vztah poetik obou básníků k filmu pojednává na příliš obecné a popisné rovině. U Gimferrera by bylo produktivnější snažit se vystopovat konkrétní filmy, na něž ve svých básních naráží, porovnávat podobnosti či odlišnosti (motivické, tematické, kompoziční ap.) a snažit se je poté interpretovat. Přitom autorka k takovéto analýze měla zdařile nakročeno (např. si u Gimferrera všímá častých motivů světla, stínu a tmy, avšak nedává je do souvislosti s technikou osvětlení při natáčení, která žánru film noir přinesla jeho pojmenování a jež zdůrazňuje tmavé tóny a kontrast mezi světlem a stínem). Obdobně i u Panera by bylo zajímavější najít v jeho básních motivické okruhy a ty konfrontovat s filmovými žánry, z nichž básník čerpal. Slušelo by se také alespoň zmínit širší teoretický rámec vztahu filmu a literatury, který se zvláště od 70. let 20. století jak na poli literární, tak filmové vědy hojně diskutuje (viz např. heslo Film a literatura v *Lexikonu teorie literatury a kultury*, ed. A. Nünning).

Konečně v práci chybí závěr, v němž by autorka vztah obou básníků k filmu shrnula – respektive autorka je shrnuje, avšak až ve španělském resumé – a porovnala. A znovu, autorka opět nahromadila relevantní materiál k jejich porovnání, avšak k syntéze nepřistoupila. Zde by třeba si šlo, napadá mě, vypomoci Freudovou teorií vývoje libida. Na jedné straně by Gimferrer mohl představovat fázi latence a genitální období: tematizuje ztrátu mládí a nelehké hledání dospělé identity, vyrovnávání se se svou dospělou sexualitou a svojí smrtelností, kterému odpovídají témata a archetypální postavy žánru film noir. Na straně druhé by Panero až čítankově ztělesňoval, jak svou tvorbou, tak životem, fázi orální, anální a částečně i falickou. Jak si přesně všímá Tereza Sosíková, jeho „referenčním okruhem je svět komiksových, filmových a pohádkových postav“ a je pro něj důležitá „kontinuita nebo znovunalézání dětského vidění, které nestaví hranice mezi svět fantazie a ‚reálný‘ svět. Velmi časté jsou parafráze nebo citace z pohádkového příběhu *Peter Pan* [...], který nikdy nevyrostl a zůstal dítětem“ (s. 47–48). Při regresi a fixaci na tyto vývojové fáze dochází podle Freuda k určitým sexuálním perverzím (srov. Sosíkovou: „Už ve sbírkách *Teoría* a *Narciso en el acorde último de las flautas* se explicitně vyskytují zmínky o ‚extrémních‘ sexuálních praktikách jako koprofilie, incest, sadismus, masochismus atd.“ /s. 43/) a závislostem (srov. Panerův vztah k alkoholu a drogám; v souvislosti s Oidipovým komplexem provázejícím podle Freuda falickou fázi by jistě nebylo bez zajímavosti zmínit vztah Leopolda Maríi k otci, významnému básníkovi Leopoldu Panerovi).

Přes všechny výše zmíněné výhrady považuji bakalářskou práci Terezy Sosíkové za uspokojivou a za dobré východisko pro případné rozpracování v práci diplomové, doporučuji ji k obhajobě a navrhuji známku velmi dobře.

Jiří Holub

V Praze 8. června 2012