

Oponentský posudek na práci Matouše Svěráka nazvané *The Wire*: *Neoformalistická analýza a analýza fikčních světů*

Matouš Svěrák si pro svou práci vybral analýzu amerického seriálu z produkce společnosti HBO *The Wire*. Rozsáhlost seriálu neumožňuje a ani nevyžaduje detailní analýzu formální roviny, nebo rozbor jednotlivých motivů, které se v něm objevují. Spíše může sloužit jako ukázka aktuální televizní tvorby, respektive dovoluje popsat zlom, který s tímto seriálem v televizní tvorbě nastal, dokládá nově utvářené návyky filmových/televizních diváků, nové taktiky filmové produkce, jakožto i nové směřování autorských ambicí tvůrců. Jelikož je tedy mnohem podstatnější popsat (nejen) tento seriál v jeho specifičnosti a zároveň celistvosti, včetně jeho historicko-kulturního pozadí, je potřeba zvolit nástroj, který na tento úkol stačí. Jeden z takových možných teoretických rámců by mohly tvořit vhodně zvolené koncepce kulturních studií, případně studií recepčních, nebo se nabízí využití teoretických modelů studií produkčních či televizních. Tyto nástroje by pak dovolily prozkoumat zejména produkční zázemí televizní tvorby, nebo by byly zacílené na komparaci aktuálního světa a jeho obrazu.

To však nebylo cílem Matouše Svěráka. Ten se rozhodl prozkoumat – velmi složitou, a nejen proto velmi nosnou – konstrukci fikčního světa seriálu. Na zvoleném materiálu tak „testoval“ teorii seriálové fikce, jak ji popsal ve své diplomové a disertační práci Radomír D. Kokeš. Právě tento nástroj dovoluje uchopit totální i totalitní svět fiktivního Baltimoru, dokáže vypovědět mnohé o – v současné době tolik populárních – televizních sériích a seriálech, ale také přiblížit novou práci se žánrem a žánrovými stereotypy. Svěrák poměrně přesně a detailně popisuje strukturu fikčních světů, jejich subsvětů a vztahu ke světům aktuálním. Na tomto základě dochází zejména ke dvěma poznatkům, které mají obecnější vypovídající hodnotu. 1) Svěrák nezůstává pouze u explicitní roviny, ale sleduje i implicitně existující makrosvěty, čímž se dotýká jednoho z hlavních paradoxů seriálu – všímá si jeho postavení mezi světem skutečným (a diváckou představou reálného, realistického a autentického obrazu) a světem čistě fiktivním. Tento paradox pak ukazuje i na dalších rovinách, o čemž se ještě zmíním. 2) Student zkoumá jednotlivé subsvěty, které jsou v seriálu zastoupeny, zabývá se jejich ideologickým a institucionálním založením a ukazuje, že jsou tyto subsvěty – nehledě na to, zda se jedná o subsvěty gangsterů či policistů – obdobně vystavěny, že se jejich vnitřní hierarchie opakují na úkor ustavení hierarchií v rámci makrosvěta. Subsvěty „zla a dobra“ tak zůstávají po celou dobu seriálu v rovnováze, což jednak zásadně proměňuje základní žánrové normy a

principy, jednak udržuje diváckou pozornost, což je u takto dlouhého seriálu nezbytné.

Podstatné je, že Matouš Svěrák nezůstal pouze u analýzy fikčního světa seriálu, tedy u popisu struktury jednotlivých rovin fikčního prostoru, ale do hry opět vrátil i styl a formální konstrukci snímku – a to na základě nástrojů popsaných Davidem Borwellem a Kristin Thompsonovou. Tato fúze není sice tak originální, jak student v práci tvrdí, opět totiž vychází z Kokešovy teorie, avšak je velmi důležitá zejména proto, že se analýza převzatá z literární teorie stává skutečně vlastním a funkčním nástrojem k rozkrytí audiovizuálního díla. Díky neoformalistické analýze bylo jednak možné dílo zasadit do historického kontextu (v tomto případě se jedná o popis historie televizní stanice HBO a jejích produkčních aktivit a dosavadní činnosti tvůrce seriálu), jednak potvrdit základní paradox seriálu – tedy syntetičnost dvou převládajících stylových modů soudobých policejních seriálů: dokumentárního a dramatického realismu. Juxtapozice a obdobné konstrukce fikčních světů, respektive jejich rovnoprávnost a kooperativnost jsou tak potvrzeny i na rovině formy. Kombinace metod se ukázala velmi nosná, funkční a v souladu s předkládanými cíli práce.

Oponentský posudek na práci Matouše Svěráka se mi píše poměrně těžce, protože není zde příliš problematických, ale ani zas tolik inspirativních míst. Jedna z mála výhrad se týká úvodní kapitoly představující klíčové pojmy. Encyklopedické vyjmenovávání některých definic se mi zdá nadbytečné. Autor tvrdí, že některé pojmy jsou sporné, a snaží se definovat vlastní postoj – avšak buď se jedná o pojmy velmi známé (např. ozvláštnění), ne až tak problematické či originální, jak je Svěrák staví (např. auteur), nebo nejsou pro další práci klíčové. Domnívám se, že by bylo možné tyto pojmy komentovat přímo v textu, bylo-li by to vůbec třeba. Taktéž myslím, že větší rozvedení by si zasloužila ambivalentní povaha seriálu (například v souladu s ideologickou kritikou), ocitajícího se mezi realismem a fikcí / dokumentárností a dramatičností, jakož i rovnocennost ideologických subsvětů. Práce není příliš inovativní ani původní – v kontextualizační části je kompilační (což je dané i výběrem zahraničního materiálu), v aplikační části se poměrně těsně drží zvolených teoretických koncepcí. Avšak je nutné říci, že je taktéž poctivá, inteligentně napsaná, argumentačně silná, nepostrádá mezizávěry a syntetické pasáže, není fragmentární, je dobře strukturovaná, naznačuje obecnější otázky ohledně soudobé televizní tvorby i vývoje populární zábavy a dokládá autorovu schopnost pracovat s teoretickými modely. Rozhodně tedy splňuje požadavky kladené na bakalářskou práci, pročež ji doporučuji k obhajobě a navrhuji hodnocení velmi dobře.

PhDr. Kateřina Svatoňová, PhD.