

**Posudek:**

**Jakub Felcman**

**Kino v psacím stroji**

**(diplomová práce, FF UK, únor 2006)**

**Michal Bregant**

Diplomová práce Jakuba Felcmana je svým uspořádáním chvályhodně přehledná a věcná. Své téma autor časově rozčlenil do tří částí, čímž vyšel vstříc stylovým charakteristikám filmových scénářů či pseudoscénářů, filmových libret a básní, o nichž pojednává. Felcman chce používat pro všechny položky z rodiny těchto hybridních útvarů spojující název fiktivní scénář. K tomuto pojmu se vrátím v oddíle věnovaném autorovým terminologickým iniciativám.

Posuzovaná diplomová práce je mým věrným obrazem autorova hlubokého zájmu o problematiku filmové scenáristiky i jeho schopnosti filmový scénář analyzovat a reflektovat v širších kulturních souvislostech. Autor přistupuje k vybranému materiálu nejen se zaujetím, ale také s pokorou a snahou o maximální porozumění. Proto je tato práce tak sympatická a přínosná. Mám-li přesto některé výhrady, vycházejí z vědomí odpovědnosti jak vůči zvolenému materiálu, tak vůči diplomantovi a jeho prokázanému talentu. Předem tedy konstatuji, že oceňuji zejména autorovu upřímnou snahu o detailní čtení filmových libret z okruhu meziválečné avantgardy a poválečného surrealismu, snahu proniknout do jejich stavby, vůli poznat a popsat jejich zvláštnosti.

Práce má pochopitelně svá silnější i slabší místa, celkově musím říci, že by bývala zasloužila průzračnější jazyk. Originální myšlenky jsou v textu obsaženy, ale čtenář musí vynaložit příliš mnoho úsilí, aby je z něj vyprostil. Některé části jsou poněkud méně originální, i když vypracované pečlivě a svědomitě. Například kapitola 2.2 věnovaná „formám publikace“ v období meziválečné avantgardy je sice poměrně přesná a vyčerpávající, ale odvádí pozornost od tématu práce, protože pouze opakuje fakta dobře známá z četby avantgardních publikací. Kapitola následující se v rozporu se svým názvem nevěnuje jen „stylistickým a formálním postupům ve scénářích avantgardy“, nicméně je vcelku úspěšně analyzuje a přiléhavě argumentuje vhodně volenými citacemi ze scénářů.

Kapitoly věnované filmovým textům v surrealismu jsou analytičtější a překvapivě střízlivější než kapitoly věnované meziválečné avantgardě. Rozbory textů Vratislava Effenberger a Ludvíka Švába jsou sice stručné, ale neaspírají na obecnou platnost a mohou být tedy svobodné ve své konkrétnosti. (Snad jen filmová tvorba Jana Švankmajera by si v této souvislosti zasloužila více pozornosti.)

## Metodologie

Za obzvláště přínosný považuji Felcmanův širší a uvolněnější pohled na avantgardní (devětsilské) psaní o filmu a pro film. V tomto pohledu se odráží nový přístup k této látce, který je třeba nejen přivítat a podpořit, ale také plně metodologicky rozvést. Na s. 27 píše, že ostré rozlišování mezi texty, v nichž je film „předmětem“ a těmi, v nichž je „výrazovým prostředkem“ je „krajně zavádějící“. Z toho pak usuzuje, že „Avantgardní texty o filmu by /.../ bylo možno vnímat univerzálně: zahrnout je pod jediný pojem 'filmový text' a v těchto filmových textech následně pouze konstatovat jednotlivé převažující žánry a tendence.“ K této myšlence se pak Felcman zajímavým způsobem vrací (např. s. 43), ale nakonec jako by před ní v rozhodujícím okamžiku unikl. Na s. 49 říká, že „nejohleduplnějším přístupem“ ke studiu vztahu poetistů k filmu by bylo „shrnout všechny materiál pod jednu kategorii 'filmový text' a studovat, jaké vlivy jakých žánrů a v jaké míře se v nich jednotlivě projevují.“ Pominu-li nejasné použití pojmu žánr, pak tato věta říká de facto totéž, co říkala výše citovaná věta ze s. 27. Neboli: škoda, že Felcman svou myšlenku sám na zvolený materiál neaplikoval a neprokázal praktický přínos chvályhodného metodologického východiska .

Z metodologického hlediska se do Felcmanovy jinak velice pozoruhodné a svědomité práce vloudila některá pojmová a myšlenková zjednodušení, která poněkud rozostřují autorův pohled. Především je to způsob, jak nakládá s pojmy „obsah“ a „forma“. „Obecné“ používání těchto pojmů je ke škodě práce a svádí autora na scestí. Jak například rozumět větě, že se soustředí „v první řadě na formu fiktivního scénáře, nikoliv na obsah jeho 'intermediální vize'“ (s. 5)? Znamená to snad, že obsah a forma jsou podle autora v rozporu, nebo dokonce že je možné studovat je odděleně? Dále na s. 49 tvrdí, že „Je zavádějící řadit devětsilská filmová libreta k nějaké konkrétní formě, ale na druhou stranu tato díla nevytvářejí ani svůj vlastní žánr.“ Do třetice: „Scenáristické dílo české kulturní avantgardy spojilo formu a obsah literárního díla, přímo odkazujícího k virtuálně přítomnému filmovému umění, s kvalitami výtvarnými a typografickými.“ (s. 75) Co je tedy obsah a co forma a hlavně: proč a z jakého důvodu tyto pojmy autor používá, když je nikde nerozvede ve prospěch osvětlení pojednávané problematiky?

Mimo to, co je u avantgardních libret „forma“? Mám za to, že právě zde se zřetelně ukazuje neoddělitelnost formálních a obsahových aspektů, přesněji řečeno dynamika vztahů mezi nimi. Možná že geneze a tvarování smyslu filmových libret či fiktivních scénářů jsou na této dynamice přímo závislé. Autor sám koneckonců hned v úvodu zdůrazňuje, proč ke svému textu přikládá fotokopie původních vydání předmětných textů.

I kdybychom chtěli spolu s autorem používat označení fiktivní scénář jako obecné (druhově) označení, musíme vzít vždy znovu v úvahu konkrétní historickou povahu materiálu. Například devětsilská filmová libreta lze stěží posuzovat mimo propojení poesie-

film-typografie. Striktní polarizace obsah versus forma se tak ukazuje jako zavádějící. V případě pseudoscénářů z okruhu poválečného surrealismu je opět třeba brát v úvahu strategii těchto textů – jejich genezi, zaměření a existenci v daném kulturním okruhu i mimo něj.

Na s. 32 Felcman píše, že u obrazových básní otištěných v Disku „výtvarná stránka převažuje nad textem i typografií a /.../ text dosahuje patrně vrcholu svých výtvarných možností“. I když pomínou fakt, že i u obrazových básní můžeme mluvit o určitém vývoji a typologii, je Felcmanova formulace zavádějící. Z jiných míst textu však mohu vyčíst, že autor dobře ví o intermediální podstatě devětsilské tvorby a že tedy u obrazových básní půjde spíše o propojení, případně amalgamací různých druhových sdělení. (Opět se tu vymstilo apriorní hledisko obsah versus forma.)

Z hlediska historického bádání nad českou meziválečnou nejen avantgardní tvorbou se Felcman dopustil některých nepřesností. Například tvrzení, že vztah konstruktivismus – poetismus v devětsilské avantgardě byl „bipolární“ (s. 68), je jen drobným klopýtnutím. Nedočteme se však, jaká jsou ta „zjednodušující a zavádějící klišé“, jimiž je dnes údajně zatížen pohled na Teigovu filmovou publicistiku (s. 49). Je škoda, že se Felcman nezmínil o zvláštní osobě jménem Zdena Smolová (alias Zet Molas), která představuje osobitou reakci na francouzskou avantgardu a hlavně Louise Delluka. Některá konstatování by zasloužila více pozornosti – např. proč se zájem české avantgardy o film projevoval převážně v časopiseckých publikacích (s. 26). Asi nedopatřením autor vynechal časopisecké publikace z třicátých let Telehor a Ekran, které by jistě zasloužily alespoň zmínku na téže straně. Výraz „Černíkovo nakladatelství Devětsil“ (s. 31) je zavádějící: Artuš Černík dal k dispozici své jméno a podnik sám byl spíše vydavatelstvím než nakladatelstvím. Kapitola o „manuálech“ pro scenáristy (s. 21-25) je přínosná, ale jistě by zasloužila srovnání se zahraničím a možná i přesah do poválečného období. Chápu a respektuji autorovu inklinaci k frankofonnímu prostředí, ale přece jen by neměl tak zjednodušovat mezinárodní vazby Devětsilu (viz citace o cestě Teiga a přátel do Ruska a vágní formulace na s. 74-75).

### **Terminologie**

Pojmem fiktivní scénář Jakub Felcman vnáší do kontextu českého uvažování o scénáři, zejména o jeho okrajových tvarech, poměrně nezvyklý nástroj. Sám autor však s tímto pojmem nepracuje důsledně – a není divu. Dobře ví, že každý typ sledovaných textů z pomezí filmu, literatury a výtvarného umění vyžaduje trochu jiné nástroje popisu a analýzy; sám poměrně přesně cítí, že rozptyl v pojmenování těchto textů má své opodstatnění. Např. Přílohu II nazval „Ukázky libret“ (s. 116), nikoli „Ukázky fiktivních scénářů“. Pojem fiktivní scénář má totiž nejasnou perspektivu a příliš široký rozptyl. Z hlediska pojmenování konkrétních děl je výhodný tím, že může označovat dílo jakéhokoliv druhu (báseň, obrazovou

báseň, fotografii, koláž, prózu, drama, výtvarné dílo atd.) ve vztahu k filmu. Jak ovšem rozumět tomuto „ve vztahu k filmu“, to bude třeba ještě důkladně promyslet a prakticky aplikovat na různorodý historický a snad i současný materiál.

Nemohu skrýt velkou pochybnost stran označení „bezúčelná procházka“, které autor několikrát použije jako náznak filmového subžánru. Na s. 100 nakonec vyplynulo, že tím autor myslí „jakési volné (nedramatické) popisy řady situací“. Nebránil bych se takovému označení, kdyby se nevázalo na stejnojmenný známý film Alexandra Hackenschmieda, který se tomuto vymezení zcela zásadně vymyká. Jeho Bezúčelná procházka má ostře strukturovaný děj, není to popis řady situací. Dramatičnost tohoto děje je sice přenesená do nitra filmové řeči, do stavby filmové narace, nicméně právě díky konkrétnímu, byť subjektivnímu konfliktu se zřetelně klene nad řetězem zobrazených situací. Proto musím flirt s tímto náznakem subžánrového pojmu odmítnout jako zavádějící.

Také některé běžně užívané pojmy z oblasti literární teorie či teorie dramatu se ve Felcmanově práci vyskytují v poněkud dubiózních významech. Např. na s. 62 píše, že ve Vančurových scénářích je „patrný příklon k vyprávění. Odvracejí se od zaujetí asociativními vztahy virtuálně fotografovaných objektů.“ Patrně tím má na mysli posílení děje, nikoli vyprávění.

Terminologické (metodologické) zmatení s „obsahem“ a „formou“ se Felcmanovi vymstilo také na s. 25, kde píše, že „Nejstarší dochované realizované scénáře se svojí (*sic*) formou velmi blíží divadelnímu dramatu.“ Co je zde „forma“? Textová fixace dramatu? Pokud má na mysli psychologicko-realistické (měšťanské) drama konce 19. a počátku 20. století, pak jistě ví právě o zásadních formálních odlišnostech: např. členění na hlavní a vedlejší text, charakteristiky postav, stavba konfliktu a zápletky, vztah monologu a dialogu atd.<sup>1</sup>

## **Stylistika**

Studovanému filmovému vědci a nadto scenáristovi by se neměly stávat ani drobné stylistické karamboly. Neměl by být ve svých formulacích nejistý a občas zbytečně spleťitý. Dva příklady: „autoři nezaměřují na pokus o charakteristiku umělecké stránky scénáře“ (s. 21); dílo české avantgardy existovalo „v těsné blízkosti evropských souvislostí“ (s. 70)

Autorovi se poněkud rozplevelil obrat „na poli“ – objevuje se častěji než je únosné a občas prozrazuje stylistickou unáhlenost. Viz s. 34 („na poli výtvarného umění a literatury a na prostoru jejich syntézy), na s. 74 hned dvakrát a dále např. „Na poli literatury se jedná o celou řadu experimentů s různými žánry.“, s. 89; „Na poli fiktivního scénáře se vždy jednalo

---

<sup>1</sup> Jistá (být podle mého soudu dosti vzdálená) příbuznost nejstarších dochovaných scénářů a onoho „klasického“ dramatu v rovině žánru, zápletky, konfliktu, postav atd. vyplývá z nezralosti a odvozenosti filmového scénáře. Dokud autor nesdělí, jak nakládá s pojmem forma, rozhodně nemůže tuto příbuznost (či spíše odvozenost) nazvat formální.

o akt alternativní tvorby, akt vymezení se.“, s. 100. (Politováníhodné je chybné skloňování zájmena jenž.)

### **Bibliografie**

Oceňuji spolehlivost a přesnost, s níž Jakub Felcman vypracoval odkazy v textu, seznamy literatury a publikovaných i nepublikovaných scénářů. Vzdor úctyhodné pečlivosti vnikly do bibliografických odkazů některé nepřesnosti, ale to jsou jen drobné, snadno odstranitelné chyby. (Např. jméno autora J. Babel mělo být rozluštěno jako Isaak Babel.)

Pokud jde o odkazy, cituje Felcman poněkud nesystematicky: občas s původními vydáními textů, občas s jejich novými edicemi. Za nedopatření považuji absenci odkazu u obratu „některé prameny“ (s. 70).

### **Příloha**

Příloha, již Jakub Felcman doplnil svou diplomovou prací, prozrazuje, že autor své téma nejen ovládá, ale také že k němu chová vřelý cit. Smysl a cena této příloha by však byly mnohem vyšší, kdyby byly všechny její součásti na vyšší technické úrovni. Zvláště reprodukce z Disku jsou mizerné.

### **Závěr a hodnocení**

Diplomová práce Jakuba Felcman představuje solidní pokus o uchopení složitého a rozsáhlého materiálu. Je škoda, že pominul širší a neprobádaný kontext „fiktivního scénáře“. Nedostatkem všech domácích prací na toto téma je určitá zahleděnost do tuzemské avantgardy. Tématu fiktivního scénáře chybí jednak porovnání se souběžnou tvorbou v jiných evropských zemích a jednak porovnání s mezinárodní avantgardní filmovou tvorbou. Starší zjištění, že mezi devětsilskými filmovými librety a obrazovými básněmi je silná filiace, nestačí. Úkolem zůstává učinit základní výzkum a komparaci v oblasti „fiktivních scénářů“ českých a cizích a jejich vztah k praktické filmové (kinematografické) avantgardě.

Vzhledem k výše popsaným výhradám navrhuji hodnocení diplomové práce Jakuba Felcmana známkou velmi dobře.

