

Školitelský posudek na bakalářskou práci Alexeje Fonara s názvem *Ontologie prostoru a času v Bezúčelné procházce*

Práce Alexeje Fonara se detailně věnuje avantgardnímu filmu Alexandra Hackenschmieda *Bezúčelná procházka* z roku 1930. Autor práce se pokouší odhalit, jaký vliv má vztah fotografie filmu na zobrazování reality v prostoru díla, jak se snímané objekty doslova „zmítají“ mezi iluzivním a realistickým vykreslením (a mezi surrealistickou estetikou a fotografickou realističností) a jaký mají pak tyto reprezentace vztah k žitému světu. Aby se Fonar přiblížil sledovanému filmu, věnuje se jednak osobnosti režiséra Hackenschmieda, a to nikoli jeho biografii, ale velice rozumně jeho teoretickému psaní a fotografické tvorbě; jednak se snaží rozkrýt to, jak se jednotlivé filmové prostředky (kamera, montáž, výstavba prostoru a času) podílejí na výsledném obraze. *Bezúčelná procházka* je tak sledována v průsečíků mezi detailní analýzou formálních prostředků, zkoumáním intermediálního vztahu na ose statická fotografie – pohyblivý obraz a intertextuální komunikace mezi teorií a praxí. Je pozoruhodné, jak se film o délce 9 minut může díky tomuto přístupu stát velice nosným – nejen cílem rozboru, ale i středobodem avantgardního uvažování o zobrazovacích médiích, o jejich možných fúzích, kombinacích a kolážích, o možné podobě kinematografie (v případě Hackenschmieda se stává odpovědí na hledání možné podoby nezávislého filmu), ale i o vztahování se ke světu skrze vlastní tvorbu. Právě toto sbíhání se jednotlivých myšlenkových a kreativních proudů je hlavní energií této práce, čtenáře nutí v další četbě a autorovi dovoluje říci nové poznatky o filmu, o němž bylo napsáno již mnohé.

Fonar si ke své analýze půjčuje několik různých nástrojů, o jejichž kompatibilitě lze sice pochybovat, nicméně nelze zpochybnit to, že mu pomáhají film svázat jak s minulostí, respektive s dobou historických avantgard, tak se současností a percepcí snímku v mediálně proměněné době. Na začátku práce se Fonar opírá zejména o neoformalistickou analýzu, tak jak ji vymezuje D. Bordwell a K. Thompsonová. Fonar si je vědom, že nelze na film roubovat některé postupy, které vycházejí z analýzy tradičního vyprávění hollywoodského typu, nicméně využívá možnosti, jak film zasadit do historického kontextu, ukázat jeho pozadí a vztáhnout ho k umělecké naraci. Kapitola o dominantě, byť se zdá, že by měla být klíčová, je bohužel příliš redukováná a autoritativně potvrzuje vstupní tezi o vztahu reality a iluze. V této kapitole jsou možná některé výklady neoformalismu až zbytečně školské, byť fakticky neproblematické.

Ústřední část práce je věnována samotné analýze filmu – a to v základních čtyřech rovinách. Fonar sleduje kameru, montáž, prostor a čas. Ani v jednom případě se však nejedná o pouhý popis formálních prostředků, k čemuž neoformalistická analýza často svádí. Pro Fonara totiž není tato deskripce podstatná – nejde mu o to, ukázat, jak je film vystavěn, jak jsou jaké prvky použity, ani jak se pokoušejí pracovat s diváckou percepcí. Formální prostředky jsou pro něj naopak nástrojem k tomu, aby ukázal jednak vztah filmu a fotografie, popsal několik rovin (reprezentace skutečnosti) a mediálních vztahů, jednak se přiblížil ontologickému rozměru snímku. Proto je pro něj například kamera

mnohem podstatnější jakožto „vypravěč“ plující městem a přibližující se modernistickému flaneurovi v „rozpadajícím“ se světě, montáž zase jako prostředek zdvojování obrazu/záběru/vidění, navazující na tradici konstrukce dvojníka a jeho symboliku, prostor jako možnost popisu interfacu mezi předkamerovou „realitou“ a jejím odrazem a konečně čas se jeví spíše jako možnost prozkoumat rozpohybování fotografického snímku. Na základě těchto několika hledisek spolu s předchozí kontextualizací a různými přístupy se před námi postupně odhalují další roviny film Alexandera Hackenschmieda a zároveň se rodí nové otázky, jež jsou za jeho rám(c)em a blíží se tématům, jež řeší soudobá teorie a filozofie médií.

Největším problémem této práce je ne vždy jasné zacházení s termíny a teoretickými rámci. Práce proto místy působí eklekticky a je nejasné, zda opravdu lze takto propojovat nástroje přísné stylistické analýzy s otázkami ontologického charakteru (a stále v textu postrádám jasnou argumentační linii, jež by mě těchto pochyb zbavila), místy se ztrácíme v textu a jeho ornamentech. Na druhou stranu je však třeba říci, že myšlení Alexeje Fonara je neobvyklé a produktivní a jeho práce s materiálem je neobyčejně citlivá. Předkládaný text rozhodně splňuje nároky kladené na bakalářskou práci a lze ho s klidným svědomím doporučit k obhajobě. Vzhledem k dílčím výhradám navrhuji hodnocení mezi výborně a velmi dobře, přičemž výslednou známku bych ráda navrhla až po debatě s autorem v rámci obhajob.

22. srpna 2019 v Praze v Michli

doc. PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph.D.

Katedra filmových studií FF UK