

Věc: oponentský posudek diplomové práce Hany Girardové de Villars s názvem *Rozlišování fikce a skutečnosti ve filmu*.

Autor posudku: Jakub Češka Ph.D.

Autorka se hodlá a to převážně nástroji teorie fikčních světů vypořádat s mylným čtením filmové mystifikace *It's all gone Pete Tong*. Práce se tak na jedné straně skládá z výkladu teorie fikčních světů, sporu o nadinterpretaci, dále pak se autorka zabývá otázkami empatie a sympatie, které zažíváme k fikčním hrdinům a dalšími tématy (kupříkladu otázkou fokalizace a jejího vlivu na dojem autentičnosti).

Dříve než přistoupím k dílčím poznámkám, předeslal bych, že lze práci považovat za poměrně zdařilou. A to z následujících důvodů – autorka si vymezí striktně své téma, zřetelně definovaný je také teoretický rámec fikčních světů, který autorka s porozuměním parafrázuje. Na práci je sympatické dále to, že se autorka neskrývá za parafrázované pozice, nýbrž se sama snaží formulovat své výhrady, čímž je také její práce otevřená a v tomto otevření přístupná dalším námitkám a diskusím.

Pokud bych měl uvést určité obecnější výhrady, pak se lze ptát, proč autorka v práci, kde je jedním z klíčových pojmů efekt reality, zcela opomíjí kupříkladu Barthesovo vypracování – a to ať již z krátkého eseje *Efekt reality*, nebo z přelomového díla *S/Z*, nebo proč se jej nepokusí konceptualizovat kupříkladu s odkazem na Mukařovského pojem „dojem reality“, nebo na Tomašovského? Hodlá totiž pojednat filmovou mystifikaci, v níž právě naturalizační realismu hrají centrální roli.

Je však zároveň třeba připustit, že se autorka snaží ke strategiím zrealňování dobrat jinými směry – kupříkladu tematizací personální perspektivy a vnitřní fokalizace – zde bychom se ale mohli ptát, proč autorka nepracuje s poměrně rozsáhlou kritickou reflexí pojmu fokalizace (Jiří, Hrabal: *Fokalizace*, Dauphin, 2011)?

Další poměrně obecná výtky by se mohla týkat vlastního způsobu výkladu, neboť autorka sice s porozuměním parafrázuje teorii fikčních světů, avšak jak se tato teorie má k interpretaci reflektovaného filmu, není zrovna zřejmé. Sice narazíme na občasné výhledy k filmu z perspektivy dílčího teoretického problému, ale detailní analýza filmu schází.

Dále je otázkou, nakolik lze vzhledem na sledované téma využít právě teorii fikčních světů, neboť ta se totiž holedbá tím, že fikce je radikálně oddělena od aktuálního světa. Pokud bychom na toto radikální stanovisko přistoupili, museli bychom filmové fanoušky, které se rozhodli pronásledovat fikční entitu, považovat za pošetilé. Není proto divu, že se právě k tomuto závěru autorka dobírá, s určitým káravým připomenutím, že bychom si neměli plést skutečnost s fikcí. Proč bychom ale neměli? Nespočívá naopak právě přitažlivost fikce v soustavné konfuzi fikce a skutečnosti?

Tato poznámka však nemá být míněna jako výtku, neboť autorka je zvolenou metodou k těmto závěrům dovedena (což navíc svědčí o tom, že metodě rozumí a náležitě ji aplikuje), nýbrž jako poukaz k jiným teoretickým modelům, které by autorce lépe umožnily sledovat vytyčené téma. Její práce se tak vyznačuje jistým paradoxem, neboť užitá metoda (teorie fikčních světů) jako by ji odváděla od sledovaného tématu – od reflexe účinků fikce. Teorie fikčních světů může (a to jakožto slovníkem logického pozitivismu přepsaná klasická naratologie) tematizovat pouze podobu a tvar fikčního světa, jeho zákonitosti atp.: jedná se o autonomní četbu literárního díla. V případě, že ale hodláme tematizovat zanoření fikce do reálného světa, bychom se měli obrátit jinam. Například na Thomase Pavela, kterého autorka zmiňuje v souvislosti s teorií fikce, avšak přínosnější by byla jeho studie *Fikce a imitace* ze souboru *Román: morálka a svoboda*, snad by se také vyplatilo zohlednit Fryeho archetypální kritiku (*Anatomie kritiky*), nebo se s potřebnou ostražitostí inspirovat kognitivní metodou v literární vědě (Turner: *Literární mysl*), která si za ústřední téma vybírá fikci jako motivační prvek naší volby.

Prostudovanou teoretickou literaturu lze považovat za solidní. Pokud se však jedná o koncept autentifikace, pak ten je původně Doleželův a najdeme jej již v jeho ranější práci *Narativní způsoby v české literatuře* (1993), kde jej lze s přiznaným odkazem na teorii performativu lépe uchopit než z její pozdější parafráze u Ryanové.

Pasáž na s. 15, kde autorka představuje jednotlivé teoretiky, není zrovna přesná – kupříkladu strukturalismus Doleželův (který nežije v současnosti soustavně v Kanadě) vychází ze zcela jiných východisek než Ekův (není strukturalismus jako strukturalismus). Nakolik brát závazně pozdní stylizaci, podle níž Doležel vidí naplnění poetiky pražské školy v teorii fikčních světů (s. 15)? Naopak bychom mohli tvrdit, že Doleželovy analýzy stylu přispívají k poznání literárního díla více než jejich pozdější a jinak motivovaná varianta teorie fikce.

Na s. 18 autorka píše, že fikční svět je na světě aktuálním nezávislý. Není toto její tvrzení ve sporu s předchozími, které se týkaly vyplňování mezer fikčního světa jistými znalostmi světa aktuálního?

Mohla by autorka vysvětlit, jak rozumí následujícímu tvrzení: „Jinými slovy, fikční fakt je možná entita ověřená platným literárním řečovým aktem.“

Na s. 23 autorka píše o mezerách, které z fikce odstranit nelze. Není ale filmový svět zaplněn nějakou výraznější měrou než svět literární? Nelze obdobné mezery, jaké nalzáme ve fikci, odhalit také v našem životě? Jak by se případně lišily?

Na s. 32 ale také jinde definuje autorka funkci fikce vzhledem k zábavě a relaxaci, odkud toto pojetí přebírá a mohla by jej více vysvětlit?

Na s. 36 odmítá autorka představovat si variantnost příběhu. Můžeme ale namítnout, že představa alternativního narativu nás naopak může důsledněji přivést k reflexi jeho narativní strategie. Kupříkladu pokud provedeme jednoduchou úvahu nad podobou Kunderova *Žertu*, v němž by ale Lucie vyprávěla, snáze odhalíme, že autor inscenuje falešnou

sugesci vyprávění, neboť nevbzuzuje dojem, že by vyprávění bylo možné verifikovat, minimálně takovou verifikaci nepovažuje za podstatnou.

V kritice Cullera není autorka podle mého soudu zrovna spravedlivá:

“V tomto má sice možná Culler pravdu, že čím extrémnější interpretace je, tím větší zájem vzbudí, ale je otázkou, zda nám jde o popularitu či o zkoumání textu takového jaký doopravdy je. Samozřejmě tím lépe, pokud v něm najdeme něco nového a objevného, ale snažit se o co nejextrémnější náhled, jen abychom upoutali pozornost, nepovažuji za nejserióznější řešení při snaze o výklad textu.“ (s. 36)

Sama autorka nakonec přiznává, že může jít take o inovativnost. Navíc v praxi to bývá často naopak. Stačí se podívat na plejádu autorů, kteří se svezli po kdysi módní vlně teorie fikčních světů. Inovativnost je riskantnější, kariéra se na ní buduje obtížněji, než když budete parafázovat etablované postupy. Literární věda se bohužel často živí papouškováním toho, co již bylo řečeno.

„Vše, co autor svým textem o fikčním světě říká, mu musíme věřit a brát za samozřejmé“ (s. 43) Proč bychom měli a v jakém slova smyslu?

„Určitě se nás více dotkne i jen pouhý fikční příběh založený na skutečné události než čistá fikce.“ (s. 46) Proč by ale měl? Není tomu právě naopak? Co nás ale vlastně na vyprávění dojíhá – příběh, nebo okolnost, že se něco stalo?

Jaký rozdíl je mezi nulovou a vnitřní fokalizací?

„A právě tato *vnitřní fokalizace* působí na diváka realističtěji, než když automaticky vidí do hlavy všem postavám stejně.“ V jakém ohledu ale můžeme ve filmu mluvit o vnitřní fokalizaci, jak se liší od vnitřní fokalizace ve vyprávění?

„V aktuálním světě pocity a myšlenky lidí (kromě toho, že jsou méně utříděné než u postav) neznáme tak dopodrobna, je tedy mnohem těžší se vžít do jejich situace a vidět věci z jejich úhlu pohledu.“ (s. 70) Proč by to ale mělo být obtížnější?

Nelze empatii a sympatii, jak ji autorka přejímá, vidět v kontextu Aristotelovy *Poetiky* a to zejména s ohledem anagnorisis a katarsis?

Celkově hodnotím práci jako velmi dobrou.

Jakub Češka Ph.D.

V Poděbradech 8.9. 2012