

## Katedra dokumentární tvorby

## Posudek teoretické diplomové práce – bakalářské

Autor/ka práce: Jindřich Andrš

Název práce: Hudební výrazové prostředky v sérii Dekalog

Posudek vedoucí/ho práce ☐

Posudek oponenta/ky x

Autor/ka posudku (jméno, příjmení, pracoviště):

Petr Kubica, Katedra dokumentární tvorby FAMU

## Hodnocení obsahu a výsledné podoby teoretické diplomové práce:

Vhodnost zvoleného cíle a přístupu práce.....hodnocení B

Relativní úplnost zpracované literatury ke zvolenému tématu.....hodnocení C

Schopnost kriticky vyhodnotit a použít odbornou literaturu.....hodnocení B

Logičnost struktury práce, souvislost jejich kapitol a jejich proporce..... hodnocení C

Jazyková a stylistická úroveň práce.....hodnocení D

Dodržení citační normy (pokud se v textu opakovaně vyskytují přejaté pasáže bez udání zdroje, práce nemůže být doporučena k obhajobě) .....nehodnoceno

Obrazové přílohy v dostatečném rozsahu, oprávněnost a vhodnost příloh, grafická úprava .....nehodnoceno

Původnost práce, přínos k rozvoji oboru.....hodnocení C

Celkové hodnocení diplomové práce (A-F) .....hodnocení C

(vysvětlivky hodnocení: A = výborný výkon převyšující daná kritéria, B = nadprůměrný výkon s minimem chyb, C = průměrný výkon s přijatelným počtem chyb, D = přijatelný výkon s větším počtem chyb, E = výkon vykazující minimální naplnění kritérií, F = nepřijatelný výkon)

## Doporučení:

Vlastní slovní hodnocení teoretické diplomové práce obsahuje odstavec shrnující obsah práce a její závěry; rozvádí detailněji hodnocení dílčích kritérií uvedených výše, zejména zdůvodnění známek D, E, F; vyzdvihuje přednosti práce, zvláště v případě hodnocení A, B; formuluje otázky, k nimž se student/ka musí při obhajobě vyjádřit; na závěr uvádí jednoznačné vyjádření, zda autor prokázal či neprokázal schopnost samostatné tvůrčí činnosti ve své oblasti výzkumu, zda jeho práce splňuje či nesplňuje požadavky standardně kladené na diplomové práce, zda vedoucí/oponent práci doporučuje či nedoporučuje k obhajobě a jakou známku navrhuje. Slovní hodnocení má typicky rozsah 1 normostrany; v případě práce bez výtek může být i kratší. U prací, kde není co vytýkat, je namístež položit doplňující otázku ve smyslu, kam by uchazeč pokračoval v dalším výzkumu.

## Vlastní slovní hodnocení teoretické diplomové práce:

Vhodnost zvoleného cíle a přístupu práce, hodnocení B.

Jindřich Andrš ve své teoretické práci zkoumá hudební výrazové prostředky jednotlivých děl série Dekalog polského režiséra Krzysztofa Kieślowského. Než přejde k analýze užití hudby Zbigniewa Preisnera, tak věnuje velkou část výkladu filmově-hudební analýze Emilia Audissina. Ten se ve své knize *Film/music analysis*, vydané v roce 2017, zabývá filmovou hudbou z pohledu filmového vědce s přesvědčením, že v oblasti studia filmové hudby stále dominují muzikologové a že on tuto disciplínu přivádí zpět k filmovým studiím. Už názvy některých kapitol (*Kdo má právo studovat filmovou hudbu? Nedávné pokusy překlenout propast a překonat separatistickou koncepci či Hudba, gestalt a audiovizuální stejnorodost*) zdůrazňují Audissinovu snahu o kombinaci neoformalistického přístupu s gestalt psychologii což znamená důraz na celostnost díla, které je funkční v organických souvislostech. Kniha nabízí teoretický rámec, který umožňuje vnímat a zkoumat hudbu jako součást filmu a nikoli odděleně od něj a je tedy adekvátním nástrojem, který v českém prostředí Andrš využívá jako jeden z prvních, soudě podle databází vysokoškolských kvalifikačních prací. Kieślowského desetidílná, formálně a tematicky různorodá série je pak vhodným materiálem ke zkoumání, zvláště pro tvůrce, jehož prvotním zájmem bylo porozumět různému užití hudby ve filmovém díle. Mírnou výtkou je absence jakékoli zmínky o Kieślowského dokumentární tvorbě, která Dekalogu předcházela a je významná. Andrš tvrdí, že se původně chtěl zabývat přechodem mezi jeho dokumentární a hranou tvorbou, ale nakonec se i díky zkušenosti s postprodukcí vlastního filmu rozhodl soustředit se na problematiku hudby ve filmu. Zacílení je to jistě legitimní, ale přesto překvapí, že ani nezminí, jak Kieślowski s hudbou, zvuky, ruchy zacházel ve svých dokumentech. Ostatně slovo dokument resp. dokumentární se v celé bakalářské práci vyskytne jen jednou.

Relativní úplnost zpracované literatury ke zvolenému tématu, hodnocení C.

Andrš v úvodu přebírá autoritativní tvrzení Gregga Rednera, že filmová hudba byla historicky zkoumána z perspektiv dvou rozdílných oborů: filmové vědy a muzikologie. Zatímco muzikologové se soustřeďují především na hudbu samotnou, tak filmoví vědci přistupují k analýze převážně z perspektivy filmu a navíc nedokáží hudbu teoreticky uchopit, protože na to nemají dostatečné znalosti. Tento rozpor má pak překlenout Audissinova kniha, která se poté stává jediným východiskem pro analýzu konkrétního filmového díla. Už letmé nahlédnutí do několika původních prací českých autorů (žužuji to záměrně) ukazuje, že takhle černobíle to není. I české odborné a populárně-naučné publikace zabývající se filmovou hudbou popisují jakým zákonitostem hudba ve filmu podléhá a nestojí jen na prostém popisu jejího vývoje či technologii filmového díla, ale usilují o komplexní pochopení filmové hudby, ať už reálné, diegetické, či průvodní, nediegetické, zabývají se jejím psychologickým působením a vydávají se na území sémiotiky a estetiky ať už se ubírají cestou hermeneutiky ve snaze postihnout mimohudební význam nebo strukturalizujících tendencí, popisujících vztahy mezi jednotlivými prvky díla. To, že se nad tím vznáší princip *Gesamtkunstwerk*, který dává všem složkám stejnou důležitost v jejich součinnosti, je pochopitelné vzhledem k tomu, že se o jeho popularitu zasloužil operní skladatel Richard Wagner pár desetiletí před tím než vznikl film. Těmito poznámkami chci jen připomenout, že líčení propasti mezi muzikologií a filmovou vědou je sice efektní, ale nepostihuje vývoj přemýšlení o filmové hudbě a pokud má být bráno za bernou minci, tak by z předkládané práce měla být zřejmá alespoň základní obeznámenost přinejmenším s dostupnými pracemi českých (a slovenských) autorů. Ve výčtu použité literatury mohly být některé z těchto knih, abecedně: Bernard, *Jazyk, kinematografie, komunikace: o mezeře mezi světy*; Bláha, *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*; Bor, *Hudba, film, kritika*; Faltus, *Hudební sémiotika pro skladatele*; Ferková, *Hudební analýza. Teorie a stručné dějiny*; Franěk, *Hudební psychologie*; Grečnár, *Filmová hudba od nápadu po soundtrack*; Kříčka, *Hudba a film*; Kuna, *Zvuk a hudba ve filmu: k analýze zvukové dramaturgie filmu*; Pilka, *Tajemství filmové hudby*.

Schopnost kriticky vyhodnotit a použít odbornou literaturu, hodnocení B.



Na deseti stranách nabízí Andrš v podstatě výtah z Audissinovy knihy. Popisuje jeho neoformalistické východisko a jeho inspiraci skladatelem a filozofem Leonardem B. Meyerem i gestalt psychologii. Dále vypisuje Audissinův koncept makro- a mikro-konfigurace a jeho třídění motivací užití filmové hudby a funkcí filmové hudby. Díky tomu si vytvoří poměrně robustní nástroj, který umožňuje třídit hudbu ve filmu. Mřížka se nasadí na film a ke každému užití hudby lze přiřadit kategorii a se souborem dat lze dále pracovat v ověřování hypotéz případně k vyvození závěru z roztříděných dat.

Logičnost struktury práce, souvislost jejich kapitol a jejich proporce, hodnocení C.

Původnost práce, přínos k rozvoji oboru, hodnocení C.

Pokud Andrš v závěru píše, že se mu "s pomocí zvolené metody podařilo rozkrýt, jakou funkci hudba v jednotlivých dílech nese a jaké konkrétní filmové a hudební prostředky autoři za tímto účelem používají", tak je to jen pravda prvního kroku, kdy k jednotlivým scénám každého z dílů série přiřadil některou z Audissinových kategorií. Zevrubnější poznání konkrétního užití hudby ve filmu bylo pro autora práce jistě přínosem, ale bohužel zůstal jen na úrovni popisu jednotlivých scén a jejich svázání s jednotlivými kategoriemi a už nepokračoval dál. Práci totiž chybí výzkumné otázky a z nich vyplývající hlubší zkoumání, které by mohlo přispět k novému poznání Kieślowského díla. Volba a popis analytických kritérií (Audissinovy kategorie) a jejich užití v empirické části práce (rozběr jednotlivých dílů Dekalogu) neověřuje žádnou hypotézu ani nevede k žádnému závěru. Autor přitom hned v úvodu významně klade otázku: "Co by ve filmech chybělo, pokud by v nich Preisnerova hudba nebyla?" Odpovědi na ni se ale nedočkáme. Pokud Preisner o své hudbě pro Dekalog v citaci zvolené autorem říká: "Filmová hudba by dle mého názoru neměla být ilustrací toho, co vidíme na plátně, a měla by hrát metafyzickou roli," tak je nabílední otázka, zda hudba v Dekalogu skutečně hraje metafyzickou roli a pokud ano, tak jaké prostředky, vyplývající z roztřídění postupů v Audissinových kategoriích, k tomu slouží. Je-li v abstraktu práce deklarováno, že vychází z neoformalistických pozic, tak připomeňme, že neoformalisté dílo (umělecký text) systematicky podrobují bádání, vznášejí vůči němu širokou škálu otázek, sledují jej ve vzájemném vztahu různých předpokladů a nových úhlů pohledu, přičemž dílčí fenomény zkoumají proto, aby bylo možné najít obecnější teze. Opomenuto by nemělo být ani to, že neoformalistické rozumění dílu znamená také sledovat jej na širším pozadí historicko-kulturního kontextu, k němuž patří rekonstrukce filmařovy situace i sociální a politické předpoklady tvorby. V práci ale Kieślowského Dekalog visí ve vzduchoprázdnu.

Jazyková a stylistická úroveň práce, hodnocení D.

V předkládané práci je řada překlepů, které vyplývají z nepečlivosti při revizi textu. Kieślowski je desetkrát Kieszlowskim, Audissin několikrát Audissimem, Meyer Mayerem apod.

Dodržení citační normy, nehodnoceno.

Seznam použité literatury neodpovídá citační normě AMU.

Obrazové přílohy, nehodnoceno.

**Celkové hodnocení diplomové práce:**

**Bakalářskou práci Jindřicha Andrše Hudební výrazové prostředky v sérii Dekalog doporučuji k obhajobě a navrhuji hodnocení C.**

Datum: 5.9.2020

Podpis: 