

**Oponentský posudek na bakalářskou práci**  
**„Subjektivizace ve zvukové dramaturgii vybraných filmů Davida Finchera“**  
**(dále: Práci)**  
**autorky Anny Žihlové**

Úvodem je vhodné podotknout, že nejsem příznivcem toho, aby předmětem teoretických prací byla tvorba konkrétních osobností – jednotlivců. Tím spíše nemají-li konzistentní styl nebo jiný výrazný parametr, jenž by celé dílo propojoval – což dle slov autorky, i Finchera samotného, jeho filmy nemají. Tento osobní vztah se může na navrženém hodnocení projevit.

I odhlédnu-li ale od tohoto, práce trpí řadou neduhů, některými zjevně na první přečtení, některými podstatně skrytěji.

**Nejzjevnějším nedostatkem, byť zároveň relativně odpustitelným, je stylistická nejednotnost.**

Úvod je psán osobně a ich-formou, přičemž v akademickém textu by se slušelo udržet větší odstup.

Kapitola 2 je psaná na úrovni článků-shrnutí obsahů filmů v bulvárním časopise a je suverénně nejslabší – a to i obsahově. Zejména zápolí s určením „pro koho“ je vlastně text určen: nepřináší dost informací, aby si představu o zmiňovaných filmech udělal někdo, kdo je neviděl, a zároveň nepřináší ani letmé vypíchnutí podstatných prvků řečených filmů pro toho, kdo je již viděl. V zásadě jde o vatu, která by v této podobě v Práci vůbec nemusela být. Srozumitelnosti nepomáhá ani zvolené formátování odkazů na poznámky pod čarou.

V kapitole 3 už se začíná odvíjet vlastní obsah Práce. Autorka je zjevně rozpolcena mezi touhou sledovat linii „Fincherovskou“, což je v kontextu práce pochopitelné a žádoucí, a snahou naroubovat viděné na termíny zvukové dramaturgie, což je rovněž pochopitelné – ale mírně kontraproduktivní, vzhledem k tomu, že používané termíny nejsou definovány separátně (např. v samostatných oddílech či poznámkách pod čarou), ale přímo v těle textu. Výsledek působí nepřehledně.

Kapitola 4 konečně působí, jako by autorka našla „svůj“ styl. Čte se dobře, je přehledná a byť by mohla být informačně zahuštěnější a přece jen o něco formálnější (styl opět místy sklouzává k bulvárnímu a vnucuje čtenáři „svůj pohled“ jako jediný správný), v rámci bakalářské práce jí není moc co vytknout. Škoda, že takto není psaná celá Práce.

Závěr je opět jen formálním shrnutím, nepřinášejícím vlastně žádnou novou informaci, nekladoucím žádné otázky a neposkytujícím nadhled nebo scelující, zastřešující pohled – a jako takový je opět v této podobě vlastně zbytečný.

**Druhým nedostatkem je terminologie.**

Na první pohled stojí za ocenění, že autorka používá převážně zavedenou terminologii a že má povšechný přehled o terminologii užívané nejen v rámci zvukové dramaturgie, ale i v obecné praktické dramaturgii (jako je např. termín „nespolehlivý vypravěč“).

Bohužel, při detailnějším pohledu opakovaně nacházíme záměnu pojmů sice souvisejících, avšak nesoucích odlišné významy.

Nejvýrazněji je takto chybně použit termín „ikonogenický hlas“ - tedy hlas, jehož slova se na plátně přetvářejí do podoby viděných obrazových prvků, a to bez ohledu na to, zda dojde k

přechodu do vnořené vrstvy diegeze nebo ne.

Rovněž chybí konzistence v používání termínů „hlas nad obrazem“ a „voice-over“, které sice spolu skutečně úzce souvisí, ale zde jsou chybně používány jako volně zaměnitelné. Zatímco „hlas nad obrazem“ je čistě dramaturgický termín, používaný jak Bláhou, tak Chionem v podobném významu, „voice-over“ je termín technický, vztahující se spíše ke způsobu pořízení a zpracování nahrávky hlasu. Přestože tyto pojmy se často skutečně překrývají, není tomu tak nezbytně – hlasem nad obrazem může být právě již zmiňovaný ikonogenický hlas postavy. Je ovšem pravda, že technický „voiceover“ z principu nediegetickým hlasem nad obrazem bývá, a situace, kdy jím být přestává – nabízí se demaskování rozhlasového moderátora ve filmu American Grafitti nebo závěr filmu Big Lebowski – jsou natolik raritní, že je možné jejich neznalost omluvit. Jen připomínají, že v rámci filmové tvorby žádné pravidlo neplatí absolutně.

Fakticky totožnou, ale o něco hrubší chybou je záměna termínů „vnitřní hlas“ a „monolog“. I ty se mohou překrývat, ovšem situace, kdy se nepřekrývají jsou poměrně časté, a jedna dost očividná nastává právě ve Fincherově filmu Klub rváčů, který autorka analyzuje. Monolog běžně chápeme jako relikv divadla – jestliže dialog je obecně řeč „od postavy k postavě“ (tedy i mluvčí-li postava sama k sobě), monolog je řeč „od postavy k ne-postavě“ - například k Bohu, „do pléna“, k vypravěči (je-li v díle přítomen) nebo dokonce přímo k divákovi. (*Viz též <https://literarydevices.net/dramatic-monologue/>; sluší se přiznat, že ani klasifikace „monolog x dialog“ není tradičně tak jednoznačná, jak ji zde předkládám, a lze se setkat i s monology vedenými „od postavy k postavě“ (není-li očekávána odpověď) a dokonce i s dialogy „od postavy k ne-postavě“ (dojde-li k interakci). Zkrátka, že i pro toto pravidlo existují výjimky.*)

Situace, kde protagonista Klubu rváčů představuje Tylera Durdena v hotelové kuchyni a promítací kabině ovšem jsou jednoznačně monologem a stejně jednoznačně nejsou vnitřním hlasem.

Termín „komentář“ je zjevně převzatý od prof. Bláhy, a jeho užití je v kontextu této práce spíše kontraproduktivní. Tím spíše, že autorka nedefinuje vztah mezi pojmy „komentář“ a „hlas vypravěče“, a navíc předkládá slovo „komentář“ jako ekvivalent slova „voiceover“.

Bláhův text ostatně zprvu svádí k položení rovnítka mezi tyto dva pojmy; pracuje s komentářem „subjektivním“ a „objektivním“, zatímco dramaturgie zná „objektivního“ vypravěče, který je vševědoucím Bohem ve světě vyprávěného příběhu (anglicky „omniscient narrator“, viz <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/omniscient-narrator>), a „subjektivního“ vypravěče, který přes svou pozici vypravěče zůstává člověkem s omezenými znalostmi světa příběhu („settingu“) a příběhu jako takového; přičemž může být sám postavou („subjective narrator“ nebo „first-person POV“, viz <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095820158>), ale také nemusí (anglicky „third person subjective narrator“, viz <https://www.literautas.com/en/blog/post-218/types-of-narrators-3-third-person-subjective-narrator/>).

Tyto pozice ale nemusí souviset se spolehlivostí či nespolehlivostí vypravěče; jakkoliv nespolehlivost vypravěče je oblíbeným a silným narativním prostředkem, pocit nespolehlivosti vypravěče nastává zpravidla až v důsledku rozporu informací „z doslechu“ (zprostředkovaných vypravěčem) a „na vlastní oči“ (viděných na plátně). Podle Bláhy bývá „objektivní komentář“ ztvárněn odosobněným hlasem, a „subjektivní komentář“ s využitím hovorového jazyka a nespisovných obrátů, což ovšem vůbec nevypovídá o spolehlivosti vypravěče; setkáváme se jak se spolehlivými vypravěči mluvícími nespisovně (Fabuleux destin d'Amélie Poulain, Trainspotting, Slovácko sa nesúdí), tak i – vzácněji – s nespolehlivými vypravěči, mluvícími spisovně (Vražda Rogera Ackroyda, možná by se sem kvalifikoval i Spalovač mrtvol).

Použití Bláhova termínu „komentář“ je zde tedy kontraproduktivní, nebo přinejmenším nešťastné, a vyžaduje pečlivější vysvětlení.

Věta „*Výhodou užití voice-overového vyprávění je možnost sdělit divákovi více informací v krátkém časovém rozmezí.*“ je sice technicky vzato pravdivá, ale zoufale nepřesná a v bakalářské práci studenta zvukové tvorby nemá co dělat, není-li vzápětí doplněna a uvedena na pravou míru. Tím spíše, že věty typu „*medium is the message*“, případně „*řečené vnímáme jinak než ukázané*“ jsou běžnou součástí výuky na KZT a není možné, aby se s nimi autorka během svého studia nesetkala.

Diskutabilní je rovněž použití termínu „subjektivní ruchy“, avšak *subjektivně* (pun intended) je mi z kontextu jasné, v jakém slova smyslu autorka tento termín používá a do rozsáhlejší diskuse se proto pouštět nebudu.

V podobném duchu se nese i čtvrtá kapitola, které nicméně nelze upřít čtivost a mnohem lepší soudržnost, případné terminologické lupy jsou vykoupeny zřetelnějším kontextem a tedy nezastírají význam – a je snazší je odpustit.

### **Třetím nedostatkem je nejasnost autorského vkladu.**

Když pomineme zjevné výplně, kompiláty jinde napsaného, nestojící za zmínku (úvod, druhá kapitola, závěr) a nepříliš úspěšné pokusy o definování teoretického základu pro další práci (větší část třetí kapitoly), co zbyde? Kus třetí kapitoly a čtivá a srozumitelná čtvrtá kapitola... obsahující stručná shrnutí Fincherových filmů na úrovni jen mírně převyšující požadavky na rozbor filmů při přijímacích zkouškách na KZT FAMU. A není to na bakalářskou práci málo?

### **Přesto:**

Autorce nelze upřít dobrá vůle, snaha a obstojný výkon v těch částech textu, kde si byla jistá v kramflecích. Za pochvalu možná stojí i snaha postavit do souvislostí střih obrazu a střih zvuku, potažmo práci s kamerou. A musím také zohlednit svůj již v úvodu tohoto posudku zmiňovaný negativní vztah k tomuto typu práce a hodnotit tedy shovívavěji.

**Proto, s přivřením obou očí, Práci k obhajobě doporučuji a navrhuji hodnocení D.**

Radim Lapčík

Otázky k obhajobě:

1. Proč – v jakém smyslu, v jakém významu – bylo ve Vaší práci použito slovo „komentář“?
2. Co je to „čtvrtá stěna“? Popište na příkladu.
3. Kdo je autorem citátu „medium is the message“? Jak tento citát chápete?