

Martin Klusák:

***Vizuální hudba: audiovizuální kompozice
a dynamika žánru***

Disertační práce, Praha 2022, počítačový tisk, 124 stran.
Oponentský posudek

Disertační práce Martina Klusáka nese název *Vizuální hudba: audiovizuální kompozice a dynamika žánru* a je důležitým příspěvkem k aktuální a z různých úhlů reflektované problematice.

Práce je logicky a přehledně členěna do tří velkých kapitol. První nese název *Žánrové spektrum audiovizuálního pomezí* a představuje pojmový aparát, vymezující oblast audiovizuálních děl. Kapitola druhá s názvem *Audiovizuální kompozice a její žánrové inklinace* popisuje referenční díla, nacházející se v online databázi Audiovisual Frontiers. V závěrečné třetí kapitole nazvané *Žánrovost jako kompoziční parametr v audiovizi* se autor věnuje vnitřní dynamice vybraných děl a píše též o kompozicích svých.

Klusákova práce je podle mého názoru velmi dobrá, v každém ohledu splňuje kritéria disertační práce a přináší podněty pro budoucí diskusi a zkoumání. Přesto mne však při jejím studiu napadaly některé otázky a poznámky. Nejprve ke smyslu celku – rozumím tomu, že autor staví svůj text na snaze o utřídění, popisu a kategorizaci termínů a následně vysvětlení dynamiky pohybu mezi nimi. Osobně si však myslím, že erudice tvůrce je poněkud jiného typu a alespoň pro mne bývá zajímavější, pokud tento píše o konkrétních, svou tvorbou podepřených principech a objevech. Autor ostatně hned v úvodu práce mluví o preferenci metody uměleckého výzkumu a reflexe autorské praxe. Snaha o precizní postihnutí terminologie mi přijde, obzvláště u mezioborového výzkumu, sice chvályhodná, avšak lehce pošetilá, i s ohledem na významový překryv termínů a jejich odlišný historický i technický původ a také s ohledem na to, že, jak píše autor na str. 36, „*je na místě počítat s prostupností kategorií či přístupů*“. Další věcí je fakt, že místy nadbytečné užívání termínů komplikuje výsledný text. Zjednodušeně řečeno – přijde mi smyslupnější, pokud autor, nadto osobitý tvůrce, hovoří ve své práci přímo o svých metodách či objevech než o tom, kam tyto objevy a principy zařadit a jak kategorizovat vztahy mezi nimi.

Nejlepší a nejzajímavější částí práce je pro mne poslední kapitola právě z důvodu jejího zaměření na konkrétní tvůrčí fenomény. Dokázal bych si představit její rozšíření, například na úkor kapitoly druhé, která popisuje 41 děl pocházejících z jedné audiovizuální databáze. Velmi důležitá mi přijde např. autorem zmiňovaná „*radikální proměna kódu zvolené (filmové/hudební) řeči*“ (str. 81). Tento princip se poměrně často vyskytuje napříč uměleckými žánry (v literatuře třeba u Raymonda Carvera, kde ho odhalil literární teoretik Josef Jařab a nazval „*poetickou epifanií*“) a jde tedy zřejmě o princip obecně fungující v tvorbě jako takové. Volné pole pro budoucí výzkum se taktéž, dle mého názoru, otevírá při analýze fenoménu „*přepnutí*“ autorského pohledu na daný umělecký materiál. Je fascinující sledovat, jakým způsobem se třeba hudba strukturuje pod rukama režiséra nebo jak spisovatel komponuje text jako hudbu.

Nyní ještě několik konkrétních poznámek a dotazů:

1, Na str. 3 autor píše o metodě „praxe jako výzkum“, při které „*prostřednictvím spontánní umělecké tvorby teprve dodatečně vzniká teoretická reflexe*“. Tento popis mi přijde poněkud banální a zjednodušující: mám pocit, že vztah „teorie – praxe“ je vícerozměrný a vícesměrný, každou praxi předchází určité penzum teoretických poznatků, které je možno aplikovat. Absolutně spontánní uměleckou tvorbu podle mne v našem prostředí těžko nalezneme.

2, Jazyk práce je přes částečnou zatěžkanost častým užitím termínů ve formě přívlastků srozumitelný, některým místům však přesto příliš nerozumím. Není mi úplně jasné, proč se skladatel, který „*začne v audiovizuální kompozici uvažovat o práci s mluveným slovem*“ tímto „*ve větší míře stává režisérem*“ (str. 13). Nedokážu si přesně představit, co je to „*nejhustší šumová struktura, která je však v rámci estetiky noise stále strohá v rámci velice omezených kvalitativních mezí*“ (str. 39). Nevím, co je to „*záměrně degradovaný zvuk cembala, následně parametricky komponovaný*“ (str. 44). Nerozumím větě „*výjimky v tomto výběru nepočítají s rekonceptí žádného ‚původního‘ performativního záměru vzhledem k jeho absenci*“ (str. 60).

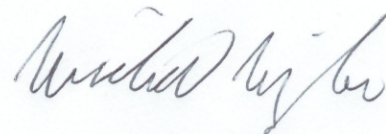
3, Akcent na terminologii je vzhledem k zaměření práce logický, z pohledu čtenáře, který se v některých oblastech příliš neorientuje, by asi bylo záhodno v poznámce pod čarou vysvětlit některé autorem běžně užívané termíny – např. glitch (např. na str. 40), cinedance (na str. 37), sludge-metal (na str. 49). Taktéž bych uvítal, pokud by autor přesněji definoval často užívaný pojem „linearita“ a „nelinearita“ - jeho užití v různých kontextech může být poněkud matoucí. Nerozumím rozdíl mezi „vizuální“ a „audiovizuální“ hudbou (str. 111 a 115).

4, Skutečných jazykových nešikovností či nonsensů obsahuje práce velmi málo („zvukové tóny“ na str. 38, „harmonie akordů“ na str. 43, „hudební složka koncertního charakteru“ na str. 50, „pohled diváka spadne náhle do vody“ na str. 93). Na několika místech, pokud to správně chápu, autor píše o „rytmické roli“ vizuálního a zvukového objektu a spíše míní roli dramaturgickou (např. str. 56). Na str. 105 řadí autor mezi hudební parametry i „atmosféru“. Původem anglický termín „performance“ autor neskloňuje – nejsem si jistý, ale tento pojem podle mne už natolik zdomácněl, že by s ním bylo možno zacházet podle českých pravidel.

5, Na několika místech autor operuje s pojmy „divácký prožitek“ či „percepce“ a na rozdíl od přesného a pregnantního vymezení žánrové dynamiky audiovizuálních děl je zde nepřilíš přesvědčivý. Na str. 87 píše: „*absence formálních výkyvů nemusí nutně znamenat absenci diváckého prožitku*“. Odhlédnu-li od zvláštního termínu „formální výkyvy“, který má pro mne spíše negativní konotaci, upřesnění citované teze pro mne zní: ne „nemusí“, ale jednoduše „neznamená“. Na str. 40 čteme, že se zvukem je v daném díle zacházeno „*bud' ve jménu podpoření divácké interpretace daného tématu nebo i nahodile za možného vzniku nové individuální percepční hodnoty*“. Tato teze je pro mne nepřesná a zavádějící – pominuli, že tvůrce s dostatečnou mírou autorské integrity zřejmě nebude s žádným prvkem svého díla zacházet nahodile (natož pak se zvukem u filmu), pak výsledná „percepční hodnota“ bude vždy individuální, bez ohledu na jakoukoli autorskou intenci.

I přes uvedené výhrady považuji práci za velmi dobrou a přínosnou, především z toho důvodu, že se autor snaží zpřehlednit a zmapovat prudce se rozvíjející mezioborové dění a zajímavě reflektuje i tvorbu svou. Práci jednoznačně **doporučuji k obhajobě**.

V Praze dne 30.8.2022



Michal Nejtěk