

Oponentský posudek k magisterské práci Radima Lapčíka „Z doslechu nebo na vlastní uši? aneb o diegezi v audiovizuálním díle a věcech souvisejících“

*„...je snadné napsat esej,
ale velmi těžké napsat dobrou esej...“*

Radim Lapčík „Z doslechu nebo na vlastní uši?“

Předložený text magisterské práce se zabývá popularizací zvukových teorií. Autor již v úvodní části zdůrazňuje význam a důležitost takového přístupu za použití metody škatulkování, určité kombinatoriky a zobecňování. Otázkou je, co pod pojmem popularizační text máme hledat. Dosažení největší popularity a zisku na úkor kvality? Nebo je význam tohoto tvrzení skryt v latinském slově *popularis* (lidový)? Lidové texty jsou velice důležité, neboť se obracejí nejenom k omezené skupině odborné veřejnosti nýbrž k lidu, a z tohoto pohledu vyžadují vysokou pečlivost, důslednost a v neposlední řadě i velký respekt k lidovému čtenáři.

Po úvodní části kde autor z hlediska interpunkce předvádí velmi zdařilou práci s otázníkem (celkově se na 2 normostránách tento znak objeví 11krát). Čtenář se dozví, že hlavním těžištěm práce je narativita audiovizuálního díla. Co se však skrývá pod slovem narativita nebo jakou interpretaci vkládá autor do tohoto pojmu není možné zjistit.

Způsobů, jak definovat narativní strukturu je více. Jsou zde možnosti nahlížet tento pojem z hlediska „ruských formalistů“ nebo z pohledu Tzvetana Todorova a jeho francouzských žáků. Kdybychom hledali pohled bližší naší současnosti, tak je legitimní a obzvlášť pozoruhodná dynamická interpretace narativní struktury, jež se objevuje v tzv. Tartuské škole. Nebo je také možné zvolit pohled Wiscnosinské školy naratologie vstřícnější k severoamerické pop-kultuře. Autor se však spokojil s obecnou definicí narativních struktur ve smyslu tvrzení: „*vyprávějí příběh*“, čímž nechává lidového čtenáře představit si leccos. A právě v tomto duchu obecných definicí a celkového zobecňování bez důsledného vysvětlení se text magisterské práce „Z doslechu nebo na vlastní uši“ vyvíjí i dále. Na určitých místech se můžeme setkat s definicemi typu „*Za audiovizuální dílo označíme obecně takové dílo, které vzniká spojením zvuku a obrazu.*“ (s. 9) bez následného vysvětlení nebo „*Film je, v první řadě, nějak strukturovaný audiovizuální materiál*“ (s. 18). Jak je tento „audiovizuální materiál“ strukturovaný, však není v textu řečeno.

Zpětný letmý pohled na obsah magisterské práce (také by se slušelo opatřit obsah číslováním stránek) a na názvy kapitol druhé části, nás může vést k přesvědčení, že k pochopení narativního audiovizuálního díla nám poslouží pojem „diegeze“, který se hojně objevuje jak v názvech kapitol, tak i v samotném textu. Metodologicky správné by bylo upřesnit své východisko a věnovat určitý prostor vysvětlení použité terminologie, autor si však opět vystačí s obecnou definicí „*Svět příběhu*

nazýváme jednoslovně diegeze, prvky, které jsou součástí světa příběhu, označíme za diegetické a naopak prvky, které do světa příběhu nepatří, ale přesto jsou součástí vyprávění (a tak prozrazují přítomnost vypravěče), označujeme jako nediegetické.“ (s. 9). V tento okamžik je lidovému čtenáři, jemuž zatím není jasné, co má autor na mysli, když říká „*svět příběhu*“, smysl přídavných jmen „*nediegetický*“ a „*diegetický*“ ukradený, protože ani v následujícím textu nenajde vysvětlení tohoto podivného řeckého slova „diegesis“.

Je možné předpokládat, že na tomto místě čtenář předložený text opustí a zavře magisterskou práci, což jistě popularitě tohoto textu nepřispěje. Po okamžiku váhání práci znovu otevře tentokrát však na jiném místě a to, aby se podíval na konec. Teprve tam v seznamu použité literatury může na základě textu Stephena Hallwella „Diegesis-Mimesis“ ověřit smysl pojmu diegesis. Bude však překvapen, že hlavním tématem Hallwellova pojednání je rozdíl interpretace konstrukce Diegesis-Mimesis v starořecké literatuře a filosofii u Aristotele, Platóna, Sokrata a Homéra a že pojem diegesis se chápe šířeji než pouhý „svět příběhu“, jak to uvádí Radim Lapčík. Lidový čtenář investigativního nadání v Hallwellově textu také zřejmě narazí na velice pozoruhodný a z hlediska filmového umění užitečný odkaz k pojmu filmové diegeze, jak se objevuje v knize Christiana Metze „Film Language: A Semiotics of the Cinema“. Zůstává však otázkou, proč autor magisterské práce neprozkoumá definici diegeze do hloubky, a obzvláště použití tohoto pojmu ve filmových teoriích, jestliže dále hodlá s tímto pojmem nebo od něho odvozenými přídavnými jmény pracovat. (Pojem filmové diegeze je také možné dohledat v práci francouzského estetiky Étienna Souriau).

Rétorika obecných formulací v magisterské práci získává vágnost sporných tvrzení. Například na straně 11 autor bez vysvětlení definuje záběry tajících ledů a klečící matky z filmu V. Pudovkina „Matka“ jako nediegetické. Struktura diegetického časo-prostoru ve filmech Pudovkina je velice komplexní, snaží se však respektovat diegetickou iluzi a strukturu vyprávění. O zmíněné problematice konkrétně pojednává například Noël Burch v článku „Film’s Institutional

Mode of Representation and the Soviet

Response.”¹. Více je také možné dohledat v disertační práci Michaela Russela „Soviet Montage Cinema as Propaganda

and Political Rhetoric“ z roku 2009. Určitou kritiku Pudovkinova způsobu tvorby diegetické iluze nalezneme také u Christiane Metze v již zmíněné knize „Film Language: A Semiotics of the Cinema“. Podle Pudovkina by měla přítomnost každého záběru být odůvodněná jeho funkcí uvnitř filmového vyprávění. Z tohoto důvodu byl právě Pudovkin jedním z hlavních kritiků Ejzenštejnovy montážní metody, která nebrala ohled na strukturu diegetické iluze. Je pozoruhodné, že zatímco se většina autorů shoduje na „diegetičnosti“ filmových prvků v dílech Pudovkina včetně filmu „Matka“, text magisterské práce „Z doslechu nebo na vlastní uši“ se tomuto konsensu vzpírá. Není však přijatelné tato tvrzení uvádět bez doložené a vyčerpávající argumentace. Následně Radim Lapčík definuje zmíněné záběry jako záběry „*které nejsou přímou součástí příběhu a v němém filmu, podle jednoho*

z možných výkladů, nahrazují nepřítomný zvuk.“ (tamtéž). Takové tvrzení, bez uvedení, o čí výklad se jedná, v každém případě prozrazuje neznalost Pudovkinovy konstruktivní montáže (česky vyšlo Pudovkin V. I., *Od libreta k premiéře*, Filmový kurýr, Praha 1932), jež patří mezi znalosti studentů prvního ročníku z předmětu „Dějiny světové kinematografie“. Dokonce je možné dohledat Pudovkinův výklad scény z filmu „Matka“ v Antologii textů k úvodům, která je součástí vybavení studenta prvního ročníku FAMU.

Na podobný přístup můžeme narazit i dále v textu. Například „*Pro dokumentární žánry zkrátka platí – čím objektivněji má dílo působit, tím méně*

zjevná musí být nediegetická složka.“ (s. 25) je velice sporným tvrzením, jež je možné uvést v platnost jen naprostým omezením dokumentárních žánrů. „*Mistrovsky vystavěná díla konečně dokážou budit emoce i bez ní*“ (tamtéž). Jakým způsobem a kdo nebo co určuje kritérium pro mistrovské dílo a proč pouze taková díla mají schopnost „budit emoce“, není vysvětleno. Můžeme se pouze domnívat, že „*mistrovsky vystavěná díla*“ musí mít někde zabudovaný budič emocí, ale jak takový budič funguje a kde se dá případně pořídit, se lidový čtenář nedozví.

Nebo jinde „*Najdou se sice i díla, která se snaží jeden přístup k audiovizuální perspektivě využívat koncepčně (např. filmy Sex, lži a video nebo Dívka s perlou), nicméně ani těm se to nedaří*

¹ Noël Burch. 1979. „Film’s Institutional Mode of Representation and the Soviet Response.” October 11: 77–96.

úplně.“ (s. 37). Proč tento postup u zmíněných filmů považuje za nezdar, autor nevysvětluje ani zde. Obzvláště u filmu „Sex, lži a video“ Stevena Soderbergha vzniká domněnka, že právě zmíněný nezdar způsobil to, že tento film získal hlavní cenu na festivalu v Cannes.

Řada tvrzení, v nichž se objevují faktografické chyby, vyvolávají dojem autorovy neznalosti dějin kinematografie nebo dějin umění. V textu věnovaném spontánnímu filmu se říká „*V dobách, kdy tento žánr vznikl, neobsahoval zvuk prostě z toho důvodu, že na osmimilimetrovou kameru, na niž byl nejčastěji točen, zkrátka zvuk zaznamenat nešlo.*“ (s. 41), aniž by bylo uvedeno, o jakou dobu se jedná. Samotné tvrzení je tak možné považovat buď za neznalost filmové technologie, nebo dějin kinematografie. Obecně technologicky je velice komplikované zaznamenat zvuk i na profesionální 35mm kameru bez úprav natáčecí filmové komory. V profesionální kinematografii se zvuk při standardním postupu zaznamenává zvlášť a přidává se ve finální fázi post-produkce při výrobě promítací kopie. Stejně tak i u úzkého formátu (16mm, Super8). V případě, že určíme dobu, o níž na tomto místě autor pojednává, podle filmu Oskara Fischingera „Munchen-Berlin Wanderung“ (1927), tak zjistíme, že zaznamenat zvuk na libovolný existující filmový formát pomocí jiného zařízení byla v této době velice komplikovaná záležitost. V případě, že tuto dobu čtenář určí správně, může být překvapen také tím, že zmíněná „*osmimilimetrová kamera*“ v této době ještě neexistovala. Vznik tohoto formátu souvisí s určitou reakcí trhu záznamových médií na Velkou depresi ve Spojených státech. Podle informací firmy Kodak byl formát „Cine Kodak Eight“ uveden na trh teprve v roce 1932². Rovněž české zdroje uvádějí shodnou dataci: „Předcházející bohaté zkušenosti a technický pokrok umožnil v roce 1932 americké továrně Kodak novou smělou realizaci dosud nejmenšího rozměru obrazu na úzkém 8mm filmu s děrováním po jedné straně a s jednou dírkou v ose dělicích linek mezi jednotlivými obrázky, mající rozměry 3,7x5 mm“³. Samozřejmě se tato fakta dají chápat i jinak, a to z pohledu autora předložené magisterské práce: „*Od toho je avantgarda avantgardou (neboli předvojem), aby hledala*

nové cesty...“ (s. 39). Že by se snad Fischinger coby „avantgardista“ zabýval předvojem uměleckého média a to mu umožnilo pracovat s 8mm filmem 5 let před tím, než formát vznikl? Opak je pravdou, katalog distribuční společnosti Light Cone uvádí formát natáčecího negativu filmu jako 35mm, stejný údaj najdeme i v jiných databázích jako IMDB nebo v katalogu

2

http://motion.kodak.com/CZ/cs/motion/products/production/spotlight_on_super_8/super_8mm_history/index.htm

3 Karel Kameník, *Natáčíme a promítáme 8 mm film*, Orbis, Praha, 1957, s 10

mezinárodního filmového festivalu v Rotterdamu⁴.

Vzhledem k tomu, že v příslušné kapitole o spontánním filmu nenajdeme žádný jiný film než „Munchen-Berlin Wanderung“, tak je samo o sobě diskutabilní nebo z faktografického hlediska nemístné vnímat Fischengerovo dílo z roku 1927 jako vzor spontánního filmu. Spontánní film je spíše spjat s postavou Jonase Mekase (narozeného v roce 1922), který poprvé tento pojem uvádí teprve v roce 1960⁵. Žádný záběr filmu „Munchen-Berlin Wanderung“ nesvědčí o tom, že by cesta Oskara Fischingera na útěku před věřiteli z Mnichova do Berlína vedla přes litevskou obec Semeniskiai, kde v té době pobíhal pětiletý Jonas Mekas. A nesvědčí ani o tom, že by ho Jonas Mekas následoval (ten podnikl svůj útěk přes Německo teprve v roce 1944-45). Otázka, proč se zrovna a pouze tento film uvádí v textu Radima Lapčíka v souvislosti se spontánním filmem a proč je opomenuta tvorba Jonase Mekase, zůstává bez vysvětlení.

Nenajdeme zde ani analýzu konkrétního díla, natož rozbor struktury a souvislosti vzniku zvukové složky filmu. Autor nabízí pouze všeobecné doporučení tvůrcům spontánního filmu doplňovat autentický zvuk *„dalšími zvukovými vrstvami, aby se zahladily střihy nebo aby vznikla nová významová vrstva“* (s. 42).

Na jiném místě v textu najdeme záznam autorova dojmu *„že název „konkrétní hudba“ nebo „musique concrète“ je dnes používán spíše pro tvorbu jisté umělecké skupiny na počátku dvacátého století, než pro ten žánr jako takový“* (poznámka 81 na s. 43) opět bez uvedení toho, o jakou uměleckou skupinu z počátku dvacátého století se jedná. V dějinách hudby se pojem „konkrétní hudba“ objevuje teprve po roce 1946 a ve druhé polovině dvacátého století je možné najít více skupin, jež se věnují konkrétní hudbě. Jakým způsobem však tito umělci předvádějí v textu Radima Lapčíka časovou piruetu a ocitají se na začátku dvacátého století, zůstává nevysvětlený. Čtenář je odkázán k hledání jiných avantgardistů ze začátku století, jež předbíhají svou dobu a experimentují s nějakým podivuhodným, avšak pro dějiny umění ztraceným, záznamovým zvukovým médiem z počátku dvacátého století. Nebo se spokojit s tím, že se jedná o faktografickou chybu.

S výčtem chyb a obecných tvrzení nepodpořených věcnou argumentací a odkazy na odbornou a jinou literaturu by se dalo pokračovat, avšak formát oponentského posudku by v tomto případě přesáhl počet stránek předložené magisterské práce

⁴ <https://iffr.com/en/2011/films/m%C3%BCnchen-berlin-wanderung>
<http://www.imdb.com/title/tt0018190/technical>
<http://lightcone.org/en/film-489-munchen-berlin-wanderung>

⁵ Jonas Mekas, „Cinema of the New Generation“, Film Culture 21, 1960, s 19

Velice rozporuplná je část práce věnovaná nenarativnímu audiovizuálnímu dílu. Vzhledem k autorovu příslibu, že se magisterská práce bude zabývat vztahem zvuku a obrazu k diegezi, může se zkoumání těchto vztahů v nenarativních filmech zdát jako odvážné. V abstraktu je však také zmíněno, že se práce pouze „*dotkne strukturních vztahů v nenarativních audiovizuálních dílech*“. Bez pochopení, jak takový autorův dotek vypadá, by lidový čtenář marně hledal vysvětlení a analýzu strukturních vztahů. V případě úvah o strukturálním filmu autor nabízí otázku, „*zda vůbec dává smysl jej jakoukoliv*

zvukovou složkou doplňovat. Respektive, zda vůbec někdy může být nějaké spojení

definitivní...“ (s. 40) V případě absolutního filmu uvažuje nad tím, „*zda vůbec obraz nějakým zvukem*

doplňovat, než nad podobou tohoto zvuku.“ V případě sklíženého filmu se spokojuje s alibistickým tvrzením, že o něm není možné říci více, než již bylo řečeno Martinem Čihákem o stříhové skladbě sklíženého filmu. Dodává však, „*že sourodost či nesourodost zvuku*

funguje bez ohledu na narativitu audiovizuálního díla, a navíc jde o čistě praktické téma, pro tuto práci důkladnější popis postupů, jimiž lze docílit homogenity, či jejího opaku, není

podstatný.“ (s. 41) Poněkud zarážející je skutečnost, že autor přistupuje k nenarativnímu filmu z pozice narativity, aniž by předem definoval, jak sám tento pojem interpretuje. Z tohoto hlediska také činí své určité rozhodnutí, jak bude nenarativní film zkoumat. I když zmiňuje, že k těmto dílům je nutné přistupovat jako k „*filmu v pravém slova smyslu, tedy dílu, jež je promítáno z filmového pásu*“ (s. 39), sám nakonec své nekoncepční rozhodnutí zruší tvrzením: „*Rozdíl mezi vztahem zvuku a obrazu v závislosti na médiu, z něhož je promítáno, ovšem nijak nesouvisí s vlastní narativitou toho kterého díla, a*

tedy je pro účely tohoto textu víceméně zanedbatelný.“ (s. 40) Je překvapivé, jak velké množství disciplín pro studenty filmových škol a laiky se dá účelovým zanedbáním otevřít. Například pro studenty katedry zvukové tvorby by byl užitečný rozbor koncepce vícekanálového zvuku ve filmech bratrů Lumièrů, kameramani by se mohli zabývat uměleckou funkcí hloubky ostrosti v Dickensově próze, pro střihače by zbyl vliv digitálních technologií z období trojské války na postupy obrazové postprodukce v gotickém chorálu atp.

V textu se rovněž můžeme setkat s různými druhy kvantitativní argumentace jako například, že o dotyčném jevu již bylo dost napsáno, a autor tedy nevidí důvod se zde zmíněným jevem zabývat (jako v případě hudby ve filmu (s. 19) nebo v případě akusmatického zvuku (s. 39)).

Bez zmínky nebo odkazů na příslušnou literaturu však lidový čtenář nemůže ověřit autorova tvrzení, jestli toho bylo napsáno skutečně hodně, a sám situaci zhodnotit a případně od autora požadovat více vysvětlení. Čtenáři jsou tak zbaveni možnosti si na základě odkazů dohledat příslušné informace a jsou nuceni věřit autorovi na slovo.

Jiný případ kvantitativní argumentace autor používá v poznámce pod čarou v kapitole o specificitě diegeze interaktivního audiovizuálního díla: *„Vzhledem k tomu, že drtivou většinu interaktivních audiovizuálních děl v současnosti představují počítačové*

či konzolové hry, namísto slova „divák“ budu v této sekci používat slovo „hráč“ a místo slovního spojení

„interaktivní audiovizuální dílo“ slovo „hra“. Přesto se budu snažit psát co nejobecněji.“ (poznámka 96, s. 53). Není však uvedeno na základě, jakých údajů autor činí takové koncepční rozhodnutí. K čemu jsou pak odkázáni obdivovatelé interaktivního umění, kteří nejsou hráči? Nebo snad takový druh čtenářů nespadá do kategorie lidového čtenáře?

Mezi další rozšířený způsob argumentace za použití spíše dojmů nežli pojmů spadají definice na základě slovesa *rušit* jako například *„(...) není-li (hudba) zapojena do struktury audiovizuálního díla naprosto precizně, citlivějšího*

diváka může rušit“ (s. 19), *„(nedokonalá synchronnost) nemusí působit rušivě“* (s. 33), *„(...) autor bývá nucen smířit se se zřetelně horší technickou kvalitou zvuku, protože užití dialogových či ruchových postsynchronů by autenticitu obvykle zřetelně narušilo.“* (s. 42). Nebo *„Podmínkou použití ruchů v rámci klipu je, aby*

v hudebním kontextu nerušily(...).“ (v tomto posledním případě se nakonec čtenář dočká vysvětlení tohoto pojmu) *„(...) tj. nesmí být příliš silné, příliš frekvenčně bohaté, měly by být*

snadno rozpoznatelné (...).“ (s. 48). Do podobné kategorie patří i pojem *vadit*, jenž autor použil jednou *„(...) čím objektivnější je podstata pořadu, tím více vadí.“* (s. 25).

Po dočtení textu magisterské práce Radima Lapčíka lidoví čtenáři možná dospějí k tomu, co je tématem příslušného textu. Závěr práce konečně sdělí, že cílem celého pojednání bylo vyvést z omylu Michela Chiona, který *„zvuk v obraze považuje vždy za diegetický“* z toho důvodu, že svou práci *„Audiovision: Sound On Screen“* psal v 80. letech a nemohl tedy vědět, že *„v hrané filmové tvorbě začínají být nediegetické obrazové prvky výrazněji používány až*

v devadesátých letech dvacátého století“ (s. 56). Práce také předkládá upřesnění a rozšíření terminologie prof. Bláhy, který pojem diegeze nepoužívá. A po autorově povzdechnutí nad ztrátou

„nedokonalé synchronnosti k vyjádření perspektivy“ si čtenář oprávněně může položit otázky po tématu práce. Jakým způsobem pornografický film napomáhá integrovat pojem diegeze do Bláhovy teorie? Jak imerze počítačové hry vyvede z omylu Michela Chiona? Není náhodou „nedokonalá synchronnost“ klíčem k pochopení spontánního filmu? Podobných otázek může být i více, tou základní však zůstává, jakým způsobem poslední třetina textu (počítáno bez příloh nebo skoro necelá polovina celkového textu) souvisí s již zmíněným závěrem magisterské práce, když absence relevantní argumentace a obecná tvrzení prvních dvou třetin textu ani nedokládají výsledky takového závěru?

Doporučením autorovi by mohlo být stanovení přesných kritérií a metodologií na začátku práce, věcná argumentace opírající se o více relevantních zdrojů a strukturování textu odpovídající přesnému vymezení tématu magisterské práce. Již zmíněné opravy by umožnily v konečném důsledku vést věcné diskuze nad podstatou tématu magisterské práce a také by přispěly k tomu, že by výsledný text nevedl k interpretaci, že se autor opírá o znalosti, které získal pouze z doslechu.

Současnou podobu magisterské práce k obhajobě nedoporučuji.

Georgy Bagdasarov, Ph.D

