Oponentský posudek na bakalářskou diplomovou práci

Název práce (rok): Parafrázovaný „nonfikční“ dokument *Život pod vodou* (2008)

Studijní obor: Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury
Autor/ka práce: Kateřina Petrášková
Vedoucí práce: Mgr. Anna Batistová
Oponent/ka: Mgr. Kamil Fila

Předkládaná práce je hodnocena:

1. **Z hlediska obsahového záměru, naplnění zadání a zpracování předepsané literatury: F**

Práce Kateřiny Petráškové působí, jako by byla odevzdána v teprve přípravné fázi. Žánrově se dosti podstatně míjí s charakterem odborného textu, jakým by měla bakalářská práce být. Celý text stojí na špatně definovaných tezích, které se navíc v žádném ohledu nepodařilo přesvědčivě dokázat. Práce se rovněž neopírá o dostatečné množství odborné i sekundární literatury, nakládání s prameny je nedbalé a lze dokonce pochybovat, že autorka pochopila základy neformalistické analýzy.

Vzhledem k tomu, že ani není přesně vytyčeno téma textu, mohu se pouze dohadovat, co je jeho záměrem a jak souvisí s nevysvětleným, zdá se nahodile zvoleným názvem Parafrázovaný „nonfikční“ dokument *Život pod vodou*.

Kateřina Petrášková se podle všeho snaží dokázat, že film Wese Andersona *Život pod vodou* má ve své formě jako dominantu záměrné a systematické používání prvků tzv. mokumentu (tedy falešného, mystifikačního dokumentu; od slova mock = zesměšňování, posmívání, napodobování v posměšném duchu).

Bohužel, autorka si v průběhu psaní tuto neustále zpochybňuje vlastní východiska a velmi často si protiřečí. V kapitole 3.5 Život pod vodou na DVD (s. 16) dokonce neúspěšně bojuje s faktem, který si sama musí přiznat: „Tady je vidět, že i DVD je opatřeno bonusy, které spíše připomínají DVD celovečerních filmů, kde najdeme velké množství bonusů, než holé vydání dokumentárních DVD(sic!).“

Nabízí se tedy otázka, proč si v určité fázi psaní nerevidovala své hypotézy. Na straně 32 pak již inspirativně dospívá k tomu, že forma dotyčného snímku spíše reflektuje proces tvorby filmového díla. Petrášková zde hovoří o „metafoře“; příhodnější by byl spíše pojem „alegorizace“. V tuto chvíli bylo možné začít psát obhajitelnou práci o fenoménu „filmu ve filmu“, „filmové sebereflexivitě“, „making of dokumentu“ apod. Namísto toho se však autorka snaží ze všech sil protlačit svou původní myšlenku o mokumentu.

V kapitole 5.9 Technické rysy filmového obrazu na s. 38 se například dočteme: „Chladná barva v nás také vyvolává úzkost a strach. Tato scéna se asi z celého snímku nejvíce podobá dokumentaristickému stylu. Nebo aspoň v divákovi vyvolává ten pocit.“ „Mokumentární“ kvalitu by filmu mělo údajně dodat též to, že Anderson psal scénář hercům „na tělo“ a tudíž se v postavách odráží jejich osobnosti (pasáže na s. 37) apod.

Ústřední problém vidím již v nakládání s teoretickou literaturou. Bez jasnějšího zdrojování se nám na s. 6 dostane této úvodní nedostatečné a sporné definice: „Za východisko mokumentu se ve většině prací považuje dokument, asi nejznámější nonfikční text vůbec. Na začátku je tedy dokument, který co nejvěrněji zobrazuje společenský a historický portrét světa. Měl by objektivně zachycovat realitu. Tento přímý vztah mezi dokumentárním obrazem a skutečným světem naznačuje silné spojení kinematografie a reality.“

Bohužel, dotyčná bakalářská práce uvádí v bibliografii pouze dvě knihy, u nichž je zřejmé, že se explicitně vyjadřují k mokumentu, autorka ale přitom záměrně vychází jen z jedné. Zbytek teoretické výbavy tvoří pouhé tři knihy o dokumentu, jejichž využití je v ovšem v bakalářské práci nejasné a neadresné.

Potíž je rovněž v tom, že autorka neuvádí anglické názvy, z nichž vychází při překladu, čili není možné ověřit relevanci pasáží typu: „Vedle mokumentu existuje také řada dalších textů Mnoho teoretiků tuto skupinu nazývá několika odlišnými termíny, např. jako pseudo-dokument, falešný dokument nebo zkreslený dokument. Například Anette Niklová (…) mokument zařazuje do speciálních typů dokumentu jako je reflexivní dokument, ´performative´dokument, dokudrama a mokument.(sic!)“ (s. 7) Z popisu ústřední teoretické práce Jane Roscoeová a Craiga Highta ani není zřejmé, zda termín mokument vymysleli, nebo zda se používal již dříve.

Filmografie bakalářské práce obsahuje pouze 13 filmů, z toho jediný (*Zelig* Woodyho Allena) se nějak týká fenoménu mokumentu, čili ani zde není možné určit, čemu by se *Život pod vodou* mohl podobat a proč.

K popisu produkčních a distribučních praktik Petrášková omluvně uvádí: „Nepodařilo se mi sehnat velký rozsah zdrojů, který by byl potřeba k tomuto výzkumu. Nahrazuji to alespoň informacemi, které jsem získala z DVD bonusů (…) a talk show (…) (s. 5).“ K těmto již beztak nedostatečným materiálům ale posléze přistupuje zcela nekriticky a pouze je mechanickým způsobem přejímá; chybí tu jakákoli metoda a odstup ve zpracování „orálních pramenů“ – text pak připomíná spíše preskitt či preview v populárním časopise, ale ne vědeckou práci.

Petráškovou také nenapadlo vyhledat si v zahraničních či tuzemských periodicích více článků o Wesi Andersonovi a v bibliografii uvádí pouze tři. Popis recepce snímku je omezen na jeden příspěvek z uživatelské databáze IMDb.com a jeden z CSFD.cz; recenze, kritiky, analýzy, či alespoň jakékoli statistiky v diváckém příjmu chybějí.

Autorka přejímá od Roscoeové a Highta tři znaky, jimiž se má vykazovat mokument; jsou jimi parodie, kritika a dekonstrukce. Petrášková pak v úvodu deklaruje: „Budu se tedy snažit tyto tři znaky skrze neoformalistickou analýzu najít a následně pojmenovat dominantu filmu, která může, ale také nemusí, do tohoto dokumentárního schématu zapadnout.“ Sama však na konci uznává, že Život pod vodou (i při nepřiznaně násilné aplikaci dotyčných kritérií) splňuje maximálně dva znaky. K argumentu, že film představuje „parodii na náš skutečný svět“ (s. 42) je ale nutno poznamenat, že parodovat lze pouze filmový žánr, nikoli obtížně definovatelný „skutečný svět“.

Zásadní problém představuje rovněž nezvládnutí základů neoformalistické analýzy, která by měla tvořit jádro práce. Hned na počátku překvapí tvrzení: „Hlavním úkolem neoformalistické analýzy je pomoci divákovi poznat filmovou tvorby ve všech aspektech“ (s. 17), které je v příkrém rozporu s tím, jak tento přístup definují Bordwell a Thompsonová. Objasnění neoformalistických nástrojů končí spíše jejich zamlžením a zmatením. Sama analýza, jež se odehrává na stranách 22-41, ukazuje, že autorka má velké potíže aplikovat teorii na konkrétním díle. Analýza trpí už tím, že víceméně nikdy nesestoupí na úroveň jednotlivých scén. Pisatelka nechce rozebírat tkáň díla, ale klouže po povrchu a odbývá strukturu díla postřehy typu: „V příběhu nenajdeme ani žádného vypravěče, ani postavu, která by se stala pro diváka zprostředkovatelem vyprávění. Po celý film sice vidíme na plátně Steva Zissou a sledujeme hlavně jeho příběh a ačkoliv máme možnost i spatřit několik jeho hlediskových záběrů, film se odvíjí v objektivním vyprávění (s. 33)“ nebo také dokonce „tu a tam se sice objeví nějaký flashback…(s. 32)“. Velká část výtek však již nespadá do okruhu „obsahového záměru, naplnění zadání a zpracování předepsané literatury“, ale především do oblasti samotného užívání jazyka.

2. **Z hlediska požadavků na jazykovou správnost (pravopisné a jiné jazykové chyby): F**

Výtky k jazyku, jímž je práce psána, bych rozdělil do tří částí.

Zaprvé – text není psán stylem odborného pojednání, ale mnohdy připomíná fanouškovské texty či žurnalistické texty. Věty jsou prodchnuty klišé, frázemi, floskulemi, citovým zabarvením či hovorovými a familiárními obraty. Nejde přitom o citace, ale o vlastní text autorky: „Anderson jako malý zbožňoval podmořské vzdělávací dokumenty(…)(s.10)"; „(…)inspirací jim byl tak trochu román Hermana Melvilla Bílá velryba (s. 10)" ; „(…) rozpočet snímku se vyšplhal na padesát milion dolarů" (s. 11); „(..)po posledních klapkách v Itálii se oba štáby i s materiálem přesunuly opět do USA, kde se tvůrci vrhli na postprodukční práce (s. 13)"; „(…)neměli ještě čest vidět žádný z dřívějších Andersenových filmů(…) (s. 23)"; „(…)uvědomili si, že se v tomto tématu vůbec nevyznají. Tak si to udělali po svém."; „Jeho trademarkem bývá, že do svých snímků používá písně ze šedesátých a sedmdesátých let. V Životu pod vodou na toto pravidlo nezapomněl. (s. 41)" atd., jde o desítky případů.

Zadruhé – v textu se vyskytují věty, jež na první přečtení vypadají zdánlivě srozumitelně, ale při opakovaném čtení pozbývají smysl. Petrášková velmi často napíše natolik obecné tvrzení, že vlastně neznamená vůbec nic. Následujících několik příkladů není nijak vytrženo z kontextu, stojí takto osamoceně a bez náležité konkretizace již v samotné bakalářské práci a často jsou zřejmě zamýšleny jako „důležitý analytický postřeh".

Výběr:

- (…)když ale (Anderson) doma našel starou povídku o oceánografovi, vybral si jako spoluautora Noaha Baumbacha." (s. 10)
- „(…)jedno má ale hudba Andersonových filmů společné. Vždy ji tvoří nástroje o vysoké frekvenci" (s.13)
- „Vyprávění tedy obsahuje syžet, který nám pomocí fabulačních informací sděluje fabuli." (s. 17)
- „Masky jsou nejvíce používané v hororech a make-up prošel mnohými změnami ve filmovém průmyslu. Dnes je hlavní funkcí make-upu, abychom ho jako diváci nevnímali." (s. 17)
- „Střih je důležitý hlavně z toho, jak ho divák vnímá." (s. 20)
- „Režisér tak vypráví svůj příběh a příběhy svých známých zabalené v inscenovaném dokumentu s prvky komedie, dramatu a taky s troškou toho dobrodružství" (s. 24)
- „(kameraman) Yeoman s oblibou záběry hodně zasvěcuje, ale u většiny scén používá přirozené světlo, což dodává snímku na realističnosti." (s. 37)
- „Začátek a konec se ve většině konvenčních filmů odehrává na stejném místě. Tam, kde hrdinové započnou své sny, tam se také vracejí, aby si rekapitulovali své výhry, porážky a smířili se se svým osudem. Nejinak je tomu i u Života pod vodou." (s. 30)
- „Vyprávění filmu Života pod vodou se postupně skládá z řetězce událostí v kauzálních vztazích, které se odehrávají v prostoru a čase." (s. 31)
- „Záleží mu na každé rekvizitě, kostýmu, choreografii pohybů nebo hereckém výrazu(…)" (s.38)
- „Vymýšlí si umělé filmové příběhy, ale city a emoce jsou v nich naopak skutečné. Realitu bere jako hru, kterou i tak natáčí. Jako inscenovaný dokument." (s. 39)
- „Vývoj příběhu je podobný vývoji jakéhokoliv filmu a je tak i členěn" (s. 42)

U některých souvětí občas není jasné, zda je podmětem věty Wes Anderson, nebo Jean-Jacques Cousteau. Objevují se též souvětí, kde není sjednocený podmět: ve větě, kde se mluví

o mořských zvířatech: „(…)některé byly elektronické (želvy), mechanické (chobotnice) nebo se ovládali jako loutka (rejnok)“ (správně: „některá byla…“).

Petrášková u sledování komerčního úspěchu Života pod vodou významově zaměňuje pojmy „vydělal“ a „utržil“. Text dále obsahuje hodně gramatických a pravopisných chyb jako: „období Steveovi životní krize“ (s. 32), scénárista, bizardní, špatné tvary sloves v plurálu, absence psaní čárek před spojkami označujícími vylučovací vztah apod.

3. **Z hlediska požadavků na formální úpravu, požadovaný rozsah, dodržování citačních norem, odkazy a bibliografii: C**

V první teoretické části není zřejmé, odkud Petrášková čerpá některé definice dokumentu a mokumentu. Vzhledem k tomu, že nejčastějším zdrojem informací je audiokomentář DVD filmu, odpadá práce s přesnějším citováním jiných zdrojů. Nejasné jsou některé názvy kapitol – „Segmentace“ (namísto segmentace syžetu), „Záběry“ (bez dalšího určení) či „Žánrová polychromie“. Tento pojem nejenom, že zůstává nevysvětlen, ale v samotné kapitole také není použit a lze se jen domnívat, že jde o zkomolenou polyfonii.

Snímek *The Adventures of Buckaroo Banzai* je v textu i ve filmografii soustavně uváděn jako „Backaroo“. Režisér Zhang Yimou je uveden ve filmografii jako Yimou Thang. Resumé v angličtině je nezvykle řídké. V textu není sjednoceno užívání kurzivy u názvů knih.

4. **Připomínky, náměty, otázky k rozpravě:**

a) Z celého textu není poznat, jakým filmům by se měl Život pod vodou podobat. Mohla byste jmenovat některé další příklady mokumentů, o nichž mluví autoři knih, které jste četla, a porovnat dotyčné filmy s Andersonovým dílem?

b) Na počátku jste si stanovila, že dokážete že dominantou formálního systému Života pod vodou je používání prvků mokumentu. Přestože jste během psaní nacházela i konkurenční teze, nikdy jste je plně nerozvinula. Kdybyste nyní měla možnost doplnit či upravit svá tvrzení ohledně dotyčného díla, jakým směrem byste vedla argumentaci? (Tato záchytná otázka dává možnost říci, jak by mohla práce vypadat lépe.)

Celkový návrh hodnocení: F

V Brně dne 26.8. 2008

……
Podpis