

Oponentský posudek diplomní práce Tomáše Baziky

Forman's *Amadeus* and the Role of Music in Film Narrative

S přihlédnutím k rozsáhlé bibliografii k americkému filmu *Amadeus* (1984, režie Miloš Forman) je otázkou, zda o něm lze ještě sepsat aspoň relativně samostatnou, natož objevnou práci. Před touto otázkou nepochybně stál i Tomáš Bazika při volbě tématu své diplomní práce. Připusťme, že nevýhoda „vytěženého“ materiálu může být na druhé straně i užitečná jako cenný zdroj, s nímž lze zacházet podle vlastního uvážení. Stanovená pravidla pro diplomní práce, jak známo, nepožadují autorskou originalitu ani badatelsky objevné výsledky, byť jsou samozřejmě vítány.

Ambicióznost této anglicky psané diplomky a autorovo osobní zaujetí slavným kultovním filmem jsou nepopíratelné. V *Amadeovi* se zaměřil na specifický vztah hudební složky a narativu ve snaze poukázat (spíš než objevit) na vícevrstevnou funkčnost hudby ve filmové struktuře a dramaturgii (tedy nejen jako běžného soundtracku) a její důmyslnou provázanost s narací. Vycházel z tvrzení, že „hlavní postavou tohoto filmu je Mozartova hudba“, což není reklamní slogan, nýbrž výrok pronesený dramatikem Peterem Shafferem, autorem stejnojmenné hry, podle níž - s jeho scenáristickou spoluúčastí-, byl film natočen.¹ Záměrem diplomanta bylo toto tvrzení analyticky prověřit, jakož i vyvrátit ortodoxní argumentaci vytýkající *Amadeovi* popkulturní znevážení Mozartova díla a hrubou simplifikaci osobnosti hudebního génia.

V první, teoretické části si T. Bazika vymezuje pole pro výzkum, opíraje se o citačně doložené muzikologické studie (Claudia Gorbman, Jeongwon Joe, Robert L. Marshall ad.), z nichž přejímá některé podněty a metody, názorově se s nimi konfrontuje, někdy i polemizuje, ač nikoli v ostřejším vyhranění. Pokusil se, byť ne zcela konsistentně, dané téma i film vsadit do kinematografického kontextu v oblasti filmové historie (zmínka o hudbě ve Wellesově *Občanu Kaneovi* a zběžné komparace s několika „hudebními filmy“ nebo biografickými snímky o skladatelích).

V dalších dvou kapitolách se soustředil na klíčové filmové scény, na nichž demonstruje, jak vybrané, mistrně fragmentované Mozartovy opusy „účinkují“ jako narativní, dramatické nebo emocionální prostředky a „hudba dekoduje obraz“. Soustředěně přitom rozlišuje, kdy je diegetická, nediegetická nebo meta-diegetická. Konkrétně se jedná o tyto vybrané scény: Salieriho první seznámení s živým Mozartem v arcibiskupském paláci, audience u císaře, návštěva Constanze u Salieriho, situace spjaté s operami *Don Giovanni* a *Kouzelná flétna* a finální scéna, v níž umírající Mozart skládá zádušní mši se Salieriho asistencí.

T. Bazika každou scénu nejprve uvozuje informacemi o obsahu, situační zápletce a charakteru postav. I když tyto úvody jsou pro následující analýzu nezbytné, jejich popisy, obměňované nebo parafrázované, se mnohdy objevují v textu znovu, byť v jiných souvislostech, aniž by na

¹ Není od věci fakt, že Shaffer v dramatickém textu sám předepsal ve scénických poznámkách konkrétní Mozartovu hudbu. Tato okolnost by stála za připomenutí, případně věnovat pozornost eventuálním změnám ve filmu ve srovnání s dramatem.

sebe vnitřně navazovaly a prohlubovaly poznání. Tyto nadbytečné „putovní repetice“ se vztahují např. ke scéně, v níž Constanze přináší Salierimu Mozartovy partitury, k níž se Bazika opakovaně vrací jako k exemplárnímu příkladu. Teprve naposledy tuto scénu podal koherentně, v dotažené interpretaci (virtuální orchestrální „ozvučení“ skladeb ve zvukové stopě jako evokace hudebního prožitku v Salieriho mysli na s. 80).

Samotné detailní rozборы jmenovaných sekvencí jsou důkladné a vybavené patřičnými muzikologickými znalostmi. Autor rozepisuje jejich skladebnost v celkovém tvaru i ve vložených prostržích a zachycuje v konkrétních odkazech juxtapozici obrazové a hudební (zvukové) vrstvy. Respektuje „diktát“ hudby nad obrazy a souběžně určuje míru hudební diegeze balancující na rozhraní non-diegeze a specifické meta-diegeze (termín přejatý od Bordwella a Thompsonové), která potenciálně umožňuje hlubší interpretační přesah.

Důležitou roli v rozložení zkoumaných scén, na něž se Bazika zaměřuje, hraje temporalita, načasované obrazové retrospektivy komentované vypravěčem z přítomnosti, a do nich vložené hudební úseky ve stříhové montáži. Všímá si konkrétních zásahů ve skladbách (prodloužení či zkrácení, náhlé přerušování, vpád akordu či tónu, účinnost vokálu nebo instrumentálního sóla atd.) a jejich významové korespondence s filmovým dějem. Pokusil se se domýšlet, jaké záměry vedly k tomu, aby ta která část zazněla na daném místě, kdy hudbu nahrazuje ticho nebo jiná než Mozartova hudba (Pergolesiho mše). V identifikaci hudebních partií uvažuje o dvojím užití různých úryvků z téže skladby, pokaždé v odlišném narativu (klavírní koncert d-moll). Skrze výmluvnost hudebních odkazů nebo asociací Bazika interpretoval i motiv duelu Salieri – Mozart a dramatickou prezentaci jejich bytostně odlišných osobností (zejména v precizní analýze sekvence s Requiem). O pečlivosti a obtížnosti těchto detailních hudebně-narativních rozborů není pochyb.

Navzdory tomuto ocenění nemohu bohužel přehlédnout, že v rámci celkové struktury práce působí analytické pasáže nezakotveně, jako zapouzdřené segmenty, které nejsou dostatečně kontinuálně propojeny, aby logicky vedly myšlenkovou linii ke komplexnímu ideovému vyústění získaných poznatků. Odtud pramení i moje hlavní výhrada k Bazikově práci.

V celkovém hodnocení s uvedenými pozitivami a výhradami beru ohled také na fakt, že autor práci napsal anglicky, což dozajista zvyšovalo její náročnost. K posouzení jazykové úrovně textu však nejsem kompetentní.

Diplomní práci Tomáše Baziky navrhuji klasifikovat známkou velmi dobře.

doc. PhDr. Stanislava Přádná

Praha, 12. 8. 2020

