

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Filozofická fakulta

Ústav věd o umění a kultuře

POSUDEK BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Autor práce a studijní obor: Simona Ježková (AJL-EST)

Název práce: FILMOVÁ ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA V TEORII A PRAXI

Oponentka práce: Mgr. Vera Kaplická Yakimova, PhD.

Slovní vyjádření, náměty a otázky k obhajobě:

Bakalářská práce Simony Ježkové se věnuje studenty oblíbenému tématu filmových adaptací a jejich komparací s literárními předlohami. Z textu práce je cítit (i přiznané) zaujetí problematikou, které přesahuje teoretický zájem a přechází i k reálným zkušenostem s tvorbou filmových scénářů. Práce je logicky strukturována v typické formě od historie přes teorii do „praxe“, jak již naznačuje samotný název práce. Kromě zaujetí autorky je nutné ocenit i výběr knih a filmů, které si autorka určila pro svoji analýzu, jsou to filmy z různých žánrů a trochu odlišné doby (i když všechny patří do naší současnosti, tj. od 90. let 20. století do dneška). V pozici oponenta mám za úkol upozornit i na ty charakteristiky práce, které dle mého názoru nejsou povedené. Shrnula jsem je do několika bodů, jelikož se týkají práce jako celku a nejsou to jen „jednotlivosti“, kde autorce „ujela ruka“.

- 1) První zásadní slabina práce spočívá v nadměrném použití generalizací, které jsou podle mě těžko obhajitelné a v důsledku působí spíš rušivě, nedomyšleně, neřeknu-li nesmyslně. Uvedu několik příkladů. Na s. 13, autorka pojednává o dějinách filmových adaptací literárních děl a uvádí seznam filmů z počátku historie filmu. Vyjadřuje se, v tom smyslu, že kvůli jejich délce a technické nepropracovanosti jsou nedokonalými adaptacemi (autorka používá zde i jinde termín „plnohodnotné adaptace“, nevysvětluje však, jaké charakteristiky podle ní taková adaptace má), že se jedná o pouhé atrakce. Zajímalo by mě však, proč například autorka odsoudila první adaptaci *Alenky v říši divu* z roku 1903, která dle mého názoru má na svou dobu propracovanou strukturu a použití speciálních efektů je funkční právě v kontextu adaptace původního příběhu? Je úplně pochopitelné, že se autorka v problematice počátku filmových dějin dobře neorientuje. To, co si myslím, že v pořádku není, jsou tvrzení jako to, které na zmíněnou pasáž navazuje a nacházíme ho na s. 14: „Teprve příchodem zvukového filmu a s využitím plné délky filmového materiálu se filmaři uchylovali ke

komplexnějšímu použití literárních předloh.“ Tato věta je bohužel pro psaní autorky symptomatická. Celková myšlenka, že se v dějinách filmových adaptací se začátkem zvukové éry něco změnilo je asi přijatelná. Co však znamená „komplexní použití“ literární předlohy? Je nějaký standart „plné délky filmového (sic!) materiálu“? Má autorka na mysli celovečerní film? Pokud ano, znamená to, že má celovečerní film automaticky vyšší hodnotu než krátkometrážní? Nejde souhlasit ani s tím, že by doba před nástupem zvukového filmu byla z tohoto hlediska prázdná, nebo v celku bez rozdílů slabá. Myslí si autorka, že adaptace jako například klíčový film německého expresionismu, černo-bílý němý film režiséra F. W. Murnaua *Úpír Nosferatu* z roku 1922 nebo jeho film *Faust* z roku 1926 nejsou „plnohodnotnými“ adaptacemi? Jako příklad podobných tvrzení mohu uvést ještě to ze s. 26: „Filmová adaptace pracuje pouze s tím, co se může do filmu z knihy převést, tedy potřebuje odmítnout všechny introspekce a myšlenky.“ Nebo na s. 33: „K literárnímu dílu přistupujeme jako k něčemu, co se již odehrálo, a jeho autor nám skrze implikovaného autora a vypravěče tento příběh podává jako vzpomínku na minulost. Tímto však netvrdím, že by se dílo drželo chronologického řádu, který by byl oproštěn od veškeré kauzality.“ atd...

Sem zařadím i pro mě zcela nepochopitelnou kapitolu *Adaptace jako nutný prostředek bytí* (s.10-11) o adaptaci obecně, tj. o tom, že se musí i zvířata, rostliny, lidský druh taktéž adaptovat. Nešťastně, i když logicky, zařazená na samém začátku práce, tato kapitola tvoří zbytečné „zpestření“, které nevede k žádnému zjištění, které by souviselo se zbytkem textu.

- 2) Druhým zásadním problémem, se kterým se v práci setkáváme je fakt, že ve rozsáhlých částech textu autorka neodkazuje na použitou literaturu. Například do s. 16 se neseťkáme ani jednou s jakýmkoliv odkazem, zároveň jsem přesvědčená, že autorka musela vycházet z nějakého zdroje, když mluví o adaptaci živočichů, nebo o dějinách filmu a dějinách filmových adaptací. V dalších kapitolách autorka povětšinou řádně cituje, ale i zde se občas objevují pasáže, kde je nejisté, odkud jsou dané teorie převzaté. Např. na straně 25-27 v kapitole „Literární text versus filmový scénář“ autorka jednou odkazuje na knihu Jean-Claudea Carrièrea (zde chybně uveden jako „CARIÈERE“, v seznamu použité literatury je odkaz správný), ale další odstavce vzbuzují otázky nad tím, zda čtenáři představuje cizí názory či svoje.
- 3) Dalším bod tvoří moje nejistota, zda autorka zdárně propojila teoretickou a praktickou část. Sice věnuje oddělené kapitoly teorií adaptace obecně a pak další naratologii obou zkoumaných médií, v praktické části se bohužel věnuje spíše druhému tématu. A v rámci naratologie věnuje pozornost převážně příběhu a diskurzu, vypravěči a postavám. I v tomto menším prostoru (který nekritizuji, možná by bylo celkově dobré se soustředit na menší okruh problémů, to by ve výsledku snížilo počet generalizací v práci) si nejsem úplně jistá, zda autorka opravdu rozumí naratologickému typu myšlení. Jako příklad uvedu pojednání o vztahu mezi skutečným autorem, implicitním autorem, vypravěčem a postavami v kontextu filmu *Adaptace*. Na s. 51 píše, že: „Skutečný Charlie Kaufman a fiktivní Charlie Kaufman pak představují reálného a implikovaného autora – přesto však i fiktivní Kaufman přebírá ve filmu pomyslnou pozici skutečného autora vůči právě vznikající adaptaci, ve které se poté stává implikovaným autorem.“ Myslím si, že implikovaný autor je přece jen představa, kterou skrz text vytváří čtenář, takže ani skutečný, ani fiktivní postava Charlie Kaufman implikovaným autorem není. Dále na s. 51-52 uvádí: „*The Orchid Thief*, jakožto semi-autobiografická kniha, postrádá implikovaného autora a pracuje pouze s reálným

autorem, kterým je samotná Susan Orlean. Ta je zároveň vypravěčem i postavou vyprávění.“ Autorka by se mohla během obhajoby zamyslet nad otázkou, zda autobiografická díla, nebo žánry typu paměti, deníků atd. skutečně „postrádají implikovaného autora“?

- 4) Poslední bod se týká znovu praktické části práce. Zde autorka představuje čtyři příklady zajímavých případů filmových adaptací. Je škoda, že autorka vyloučila celou úroveň stylu, jak by ji označil jiný „klasik“ filmové naratologie, David Bordwell, tj. způsob, jak je film udělaný (stříh, mise-en-scène, zvuk a hudba...). Musím však autorku pochválit za neotřelý výběr děl a za narativní analýzu. Další škoda je, i když to není problém jen této práce o adaptaci, že autorka zůstává jen u analýzy a nepokouší se o interpretaci. Všimá si například, že v procesu adaptace knihy *Milenci a vrazi* přibyla další časová úroveň, rok 1989. Toto zjištění je jen součástí vyjmenování rozdílů mezi originálem a filmem, autorka se ani nepokouší odpovědět na otázku, proč tato úroveň přibyla? Má to nějakou funkci v příběhu? Jak je tím ovlivněna recepce filmu? Podobně autorka zmiňuje odlišné konce filmů *Misery nechce zemřít* a *Vzpomínky na Manhattan* od jejich literárních předloh, ale neptá se, proč a jaký to má dopad.

Přes uvedené slabiny, bakalářskou práci doporučuji k obhajobě a navrhuji ji klasifikovat jako velmi dobrou.

Navrhovaná klasifikace: velmi dobře

.....
podpis oponentky práce

V Českých Budějovicích dne 29. května 2020

| | | | | |
|---------------------|---------|--------------------|-------|-----------|
| Stupeň klasifikace: | výborně | velmi dobře | dobře | nevyhověl |
|---------------------|---------|--------------------|-------|-----------|