

## **Diplomová práce**

**Student : Žofie BROMOVÁ**

**Obor : ČJ - FJ**

**Název práce v českém jazyce : Poezie v českém filmu**

**Název práce v anglickém jazyce : Poetry in czech film**

**Oponent diplomové práce : Prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc.**

### **Posudek oponenta diplomové práce:**

Diplomová práce Žofie Bromové zpracovává mezioborové téma a už tím je dána metodologická náročnost jejího úkolu, ztížená ještě tím, že nemá vystudovanou filmovou teorii a k analýze filmové řeči tudíž přistupuje jako sice citlivý a odbornou literaturou poučený, avšak přece jen víceméně laický recipient. Na druhou stranu vztah literatury a filmu je téma natolik aktuální a didakticky nosné, že by mu zejména na učitelských fakultách měla být věnována patřičná pozornost; volbu takovýchto témat je proto třeba – navzdory jistému amatérismu zpracování, neboť na pedagogických fakultách se filmová teorie většinou nestuduje – všemožně podporovat.

Absenci filmového školení diplomantka minimalizovala tím, že se opřela o studie jediné domácí autorky, jež disponuje oběma potřebnými kvalifikacemi a problematice filmových prepisů literárních předloh se soustavně věnuje. Práce Marie Mravcové poskytly diplomantce solidní základ, na němž pak mohla relativně samostatně stavět. Své literárněvědné kompetence pak přesvědčivě prokázala zejména v souhrnných charakteristikách zvolených děl; přestože vycházela z existujících kompendií (a nebyl žádný důvod, aby tak nečinila), je její výklad obou děl něčím víc než rutinní kompilací. I zde osvědčila velmi solidní znalost sekundární literatury, včetně dobových recenzí, přestože studium kritického ohlasu nebylo součástí práce.

Jádrem práce je ovšem srovnání samo. Volbu konkrétních děl považuji za neobyčejně šťastnou. Jednak kvůli jejich protikladnosti (odrážející de facto polaritu mezi uměleckou a populární kulturou, ale i protiklad filmové moderny a postmoderny), jednak kvůli tomu, že zařazením Máje by se celá de facto binární koncepce rozvolnila a poznatky o Brabcově adaptačním přístupu rozštěpily v sledování dvou variant týchž jevů. Jak totiž autorka – po mém soudu správně - uvádí, šokující kýčovitost a podbízivost Máje, jež většinu recenzentů vedla k zásadnímu odsudku tohoto Brabcova výtvaru, je jen vystupňováním tendencí přítomných již v Kytici, avšak kritikou ani diváky vesměs nepostřehnutých..

Navzdory námitkám, jež diplomantka vůči Brabcově Kytici má (a jež se týkají zejména postupů jdoucích proti duchu Erbenovy předlohy), však tento film (a dokonce ani Máj) nijak příkře neodsuzuje. Její přístup není primárně kritický, nýbrž analytický; je si vědoma toho, že film natočený podle literární klasiky je už tímto faktem samotným pro masového návštěvníka kin neatraktivní, a režisér jej tudíž musí v prvé řadě dostat na svou stranu (o komerčních aspektech celého nákladného podniku, jakým je natočení filmu ani nemluvě). Netrpí ale ani přežilým estétstvím, s nímž bývá (bývala) Vávrova Romance pro křídlovku vzývána jako prototyp literaturou inspirovaného filmového umění; mezi řádky této práce jako by byl skryt nevyslovený kacířský názor, že poetika 60. let 20. století už možná dnešního mladého návštěvníka artových kin neoslovuje tak, jako jeho rodiče a prarodiče. S tím souvisí skutečnost, že srovnání literární a filmové podoby Romance pro křídlovku sice působí zraleji a uceleněji, avšak komparační analýza Kytice se mi jeví jako svěžejší a původnější (jistě i proto, že tu autorka měla k dispozici méně

relevantní odborné literatury). Za vůbec nejzdařilejší partii považuji rozbor Zlatého kolovratu.

Práci tak zralé a ucelené je těžké něco vytýkat a není to ani nutné, byť se to od oponenta očekává. Přesto jsem v textu našla několik tvrzení, jež mě vyprovokovala k nesouhlasné reakci; k diskusi o nich bychom se mohli vrátit při obhajobě.

1. Na rozdíl od autorky se domnívám, že erotičnost je - a to v míře podobné filmové verzi - přítomna již v literární Romanci pro křídlovku, byť možná nikoli ve spojení s Terinou (ale vztah k ní není příliš zerotizován ani ve filmu); ve zvizualizované podobě však zřejmě působí intenzivněji, neboť je vnímna smysly; což je jeden z obecných rozdílů mezi jazykovým a audiovizuálním sdělením, jak autorka sama v práci několikrát konstatuje.
2. Soudím, že princip simultaneity není s podstatou filmové řeči v rozporu, ba právě naopak; nezřídka je považován za typický rys filmové narace, jenž literaturu v tomto směru zpětně ovlivňoval (pro poezii to ovšem neplatí, té je princip simultaneity vlastní). Je ovšem možné - a z toho zřejmě autorka vychází - že v tomto konkrétním případě je princip simultaneity (a tedy i znejasnění příběhových kontur) uplatněn výrazněji v literární než ve filmové verzi Romance. Domnívám se však, že to s obecnými možnostmi literární a filmové řeči nemá mnoho společného. Ostatně sama diplomantka píše na s. 19 své práce: „V literatuře líčení probíhá postupně, zatímco ve filmu simultánně.“
3. Zrovna tak se mi zdá, že nutnost vizuální konkretizace symbolických motivů nemusí nutně podvazovat obraznost filmové řeči, alespoň ne natolik, jak si autorka myslí. I literární obraz má přece svoji konkrétnost, často velmi výraznou, a na druhou stranu i ve filmu lze sémantické pole obrazného motivu rozostřit pomocí kontextů, do nichž jej zasadíme (jak ostatně sama diplomantka zdařile ukazuje např. na s. 54 své práce)..

Zde však se už autorka i oponentka této diplomové práce dostávají mimo rámec disciplíny, jež je základem této práce a jež by příslušela spíše odborníkům z oblasti filmové teorie.

Závěr: práci považuji za velmi zdařilou: zralou, přemýšlivou a invenční. Plně ji doporučuji k obhajobě a navrhuji klasifikovat ji jako výbornou.

V ..... dne .....

.....  
**podpis oponenta dipl. práce**