

Oponentský posudek

Doc. Marie Mravcová

Bakalářská práce Zdeňky Petrové

Dvojí filmová adaptace dramatu Henrika Ibsena Divoká kachna

Z Úvodu jsem se dozvěděla následující: 1/ autorka se začala zajímat o jednoho z největších světových dramatiků po shlédnutí parafráze Domečku pro panenky, kterou autorka Elfriede Jelinek trefně pojmenovala Co se stalo, když Nora opustila manžela; 2/ k Ibsenovým dramatům autorka nabyla obdivný vztah, považuje je za nadčasová a inspirativní („Právě v Ibsenových hrách stále spatřuji vrchol toho, kolik vrstev mohou nabýt jednoduché dramatické situace a jak intenzívně lze prožít i ten nejintimnější příběh, který navíc nezestárne, týká-li se celistvých lidských bytostí.“);

3/ bakalářská práce pak měla autorce posloužit k tomu, aby se pokusila prozkoumat možnosti „jak se dá pracovat s klasickou divadelní hrou jakožto předlohou filmového díla“.

Dodejme, že k onomu zkoumání vhodně zvolila dvě filmové verze Divoké kachny: australský film režiséra Henriho Safrana z roku 1984 a pozdější snímek (2015) režiséra Simona Stonea, jehož titul Dcera naznačuje, že půjde o autorské pojetí, předlohou více či méně inspirované.

Dříve než se začne autorka věnovat výše zmíněným filmům, podá prostřednictvím Erika Frisvolda Hanssena velmi stručný nástin toho, jak se film ve svých raných fázích s Ibsenem mýl – už jenom díky tomu, že mu překážela „umlouvenost“ dramatu a jeho „úzký prostor“. Konstatuje se také, že se filmaři pokoušeli zpřítomňovat minulé události, tedy ty, o kterých se v Ibsenových dramatech „pouze mluví“. Přiznám se, že by mě zajímalo, jak bylo toto zpřítomňování realizováno konkrétně a jaké to mělo pro vyznění předváděných lidských situací a osudů důsledky.

V práci o filmování Ibsenových her se také zvažuje problém filmování dramatických předloh (tedy textů určených pro divadlo) obecně. Zde i později se úvahy dotýkají zejména rozšiřování prostoru, což přirozeně plyne z možností filmové narace. Je uplatněn starý dobrý Bazin, který ovšem o tom, „Co je to film“ myslel a psal v určité dnes již značně vzdálené vývojové fázi filmové řeči. Ze závěru stručné teoretické pasáže pak plyne, že autorka je optimisticky přesvědčena o její síle, kterou je s to poskytnout také dramatickým předlohám.

Předesílám, že prezentace Ibsenova dramatu, jímž pro některé historiky započíná závěrečná – skeptická – etapa, pro jiné se završuje fáze „měšťanského dramatu“ (měšťanského komorního dramatu ze života soudobé společnosti), nebyla v práci provedena dostatečně a šťastně – ani pro čtenáře, ani pro následné autorčiny analýzy, pro které mohla znamenat oporu i v tom, jak si stanovit přehledněji a strukturovaněji dílčí aspekty, které nás mají zajímat. Mnohé z problematiky dramatického žánru a tvaru autorka zmiňuje a zvažuje, chybí však větší přehlednost a hierarchie.

Ibsen je prostě a jednoduše v kontextu světového dramatu veličina, před níž se sluší zaujmout nejen stanovisko sympatického diletantského (není míněno pejorativně)

nadšenectví. Sama si neumím představit, jak bych o něm uvažovala a psala bez opory příslušné teatrologické literatury. Není to kupříkladu tak dávno, co se objevil překlad obsažné monografie Henrik Ibsen. Člověk a maska, v níž Ivo de Figueiredo pro nadšence zprostředkoval mnohé z nepřeberné ibsenovské literatury.

Zcela v pořádku je pozornost věnovaná dialogu, který autorka považuje za „hlavního hybatele děje“. Dialog v Ibsenových hrách rovněž zpřítomňuje minulost, usvědčuje lež a sebeobelhávání. Demaskuje charaktery a stvrzuje smysl pro realitu. K docenění složité významové „hry“ ibsenovského dialogu si autorka vhodně „přizvala“ Toril Moiiovou (Ibsen modernisme, Oslo 2006), která nabízí zasvěcení jednak do „alchymie“ jazykového postihování subjektů postav (spolu s diferenciací jednotlivých subjektivit), jednak inspiraci pro interpretaci symbolických motivů. Cením si kupříkladu zjištění a objasnění toho, že osud postřelené kachny „může obsáhnout všechny členy Ekdalovic rodiny“. Dále obsažného docenění motivu a prostoru půdy; slábnutí a ztráty zraku, retušování fotografií; rozlišení postav dle jejich vztahu k realitě či iluzi (třeba v podobě blouznění o převratném vynálezu), tedy sebeiluzi a sebeklamu. Toto vše svědčí o autorčině vnímavém pronikání do dramatické a významové tkáně hry. Chybí však povědomí o autorském kontextu a kontextu historickém – společenské realitě doby, ve které se Divoká kachna odehrává.

To se pak podle mého soudu projeví zejména při srovnávání až protikladných filmových verzí, z nichž ta nedávná a přejmenovaná (Dcera) radikálně opouští historický čas předlohy. Tímto vyvázáním, stvrzením novými reáliemi, novými sociálními poměry, novými lidmi existujícími v zcela jiných podmínkách apod., se vlastně automaticky „ospravedlňuje“ několikeré, (možná několikanásobné) vzdalování od předlohy. Její akceptace se pak nějak (nově) váže k samotnému významovému jádru – relativizaci etické hodnoty lži a pravdy, když lež umožňuje snášet život a pravdou se zaštiťuje někdo, kdo se potřebuje mstít a prožívá osobní fiasko.

Detailní zjištění o adaptačním přístupu zachovávajícím věrnost dramatické předloze (o filmu Henriho Safrana), se v předkládané práci dotýkají redukce dialogu, hlavně však toho nejnápadnějšího aspektu, již zmíněného „otevírání“ a ožívování prostoru, posílení každodennosti, kterou ztělesňuje zejména postava Giny, manželky v mnohém neschopného mluvky Hjalmara, která se projevuje svou čínorodostí, obětavostí, smyslem pro realitu.

V případě Dcery by mělo podle mne prvotně zaznít téma aktualizace, z níž pak plyne charakter fikčního světa a všechny další posuny a proměny – postav, výstavby akceptující skladbu filmovou (ono autorkou práce zmíněné „vzdálení divadelní poetice“), dialogů, probíhajících dokonce i „mimo obraz“ a „za zády“. Mnohé z toho práce nějak akceptuje a zaznamenává (lze to z ní i vyčíst), ovšem uvítali bychom větší přehlednost a důslednější zdůvodnění onou radikální mediální transformací, uplatněním audio-vizuální expresivity.

Při plném vědomí zcela nových (historických, sociálních, mediálních) podmínek nemají myslím valného smyslu povzdechy, že snímek „rozchodem s předlohou ... ztratil na předpřipraveném důvtipu vedených dialogů“, neboť se umělecká hodnota filmu zakládá na něčem zcela jiném než je to, co autorka obdivuje na dialogu ibsenovském (v podstatě literárním).

To, co jsem se poněkud nesouvisle pokusila naznačit ve svých připomínkách, souvisí s letitou zkušeností, s přesvědčením o potřebnosti komplexní a strukturované (aspektové) analýzy předlohy. To je ovšem disciplína nesnadná a není náhodou, že se jí vyhýbá jak

adaptační teorie, tak filmová kritika. Jenom ona nám však může poskytnout takové zasvěcení, na kterém lze založit náš pokus o komparaci.

Práce Zdeňky Petrové nabízí (obsahuje) řadu důležitých poznatků a impulzů, reflektovaných posunů, proměn a analogií. Jejich ocenění nám však stěžuje občasná formulační neobratnost či přímo schválnost. Hlavně však neochota usnadnit čtenáři orientaci. Matoucí může být i titulek dílčí kapitoly; například takovýto příslib: „Pravda, zásahy minulosti aneb Práce s dialogy“. Nutno konstatovat, že o tématu pravdy se tu nedočteme. Hned v úvodní části se konstatuje, že „drama se hýbe na základě informací o minulosti“, ale jaké je ta minulost a jak dramatem „hýbe“ se už neobjasní. Zmiňují se určité zvláštnosti dialogu („předpříprava“ situace, sarkasmy, zavádějící rčení), aniž by se dokládalo příklady, aby se pak konstatovala okleštěnost jazyka a přešlo se k postavám (Gina, Gregers) a ke změnám v jejich pojetí (pozměnění jejich filmových variant). To by mělo ale spadat pod kapitolu Dramatické charaktery – filmové role. Ta však koncipována nebyla podobně jako stejně potřebná kapitola o povaze divadelní a filmové mizanscény. Doufám, že z mého komentáře, věnovaného bakalářské práci Zdeňky Petrové Dvojí filmová adaptace dramatu Henrika Ibsena Divoká kachna, vyplynulo, čeho si na ní cením a co považuji za problematické a nedotažené. Práci doporučuji k obhájení a navrhuji známku C.

Marie Mravcová
Katedra scenáristiky a dramaturgie FAMU
26.8.2020