Oponentský posudek na diplomovou práci Ivy J e s t ř á b o v é *„Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* – the Novel and its Adaptation“

Ačkoliv se nejednomu čtenáři *Tristrama Shandyho* zdálo, že některé autorovi použité techniky připomínají postupy známé z filmů (např. freeze, zpomalený či zrychlený pohyb, black či fade out apod.), nedočkal se tento román velmi dlouho svého filmového zpracování. Je samozřejmě věci diskuze, do jaké míry budeme považovat právě tento film z roku 2006 za „úspěšnou“ „adaptaci“ (záměrně dávám do úvozovek obě slova). Toto konstatování ovšem vyvolává ihned řadu otázek. Za prvé, který anglický román z 18.století se tedy dočkal kvalitního převedení do filmové podoby? Vždyť romány Daniela Defoa (*Robinson Crusoe, Moll Flandersová*) jsou upravovány tak, že jsou úplně k nepoznání; Richardson, pokud je mi známo, byl zpracován jen v televizní podobě do naivně romantického seriálu; Fielding se dočkal „pěkné“ kostýmní podívané v televizních seriálech *(Joseph Andrews, Tom Jones*) z nedávné doby – opravdu je tu snad jen ono geniální dílo staré již 40 let, *Tom Jones* od Tonyho Richardsona (a Johna Osborna). Čím to je? Očividně nejen příslovečnou „nezfilmovatelností“ Sterna. Proč vyhovují (nejen Hollywoodu) romány (a další žánry) 19.století (a leckdy i století ranějších) více než ty z 18.století?

V prvním odstavci jsou ale implicitně obsaženy další otázky. Co to znamená úspěšná adaptace? Co obnáší adaptace literárního textu do filmové podoby? A co je to adaptace vůbec? Domnívám se, že tyto otázky bylo nutné si klást ve větší míře i při zpracování diplomové práce. Ačkoliv se tu objevuje stručná kapitolka nazvaná „Adaptations – Moving from Paper to Film“, pokládala bych za vhodné kontextualizovat práci na této úrovni větším rozhledem v současné diskuzi o otázkách adaptací. Sama diplomantka na straně 12 říká: „There are ... several possible modes of relation between the film and the text... “, ale pak je dokládá jen na jednom (opravdu užitečném pro daný film?) příkladu. Možná, že by byli vhodnější někteří teoretikové, kteří se zabývají i např.naratologickými přístupy k filmu a adaptacím. Myslím, že by se tak mohla obohatit např. diskuze o čase v románu a ve filmu. Román jako takový přece vždycky může mít tři časové roviny, zatímco film má k dispozici vždy jen jednu. A co fokalizace a perspektiva? Jak funguje „oko“ kamery?

V „literárních“ částech se diplomantka občas dopustí zjednodušení – není pravda, že se termín „novel“ začal používat až koncem 18.století. Ono je to celé trochu složitější. A když hodnotí rozdíly mezi Sternem a jeho předchůdci, říká, že i Fielding „used intrusions, however always made them serve the plot“. Opravdu „slouží“ např.úvodní komentáře jednotlivých knih a oslovování čtenáře u *Toma Jonese* (jen) zápletce? Spíše by měla diplomantka vzít v úvahu, jakého typu jsou „intrusions“, jakou funkci má dialog se čtenářem. Pak by určitě nevyznělo poněkud ploše vyústění kapitoly o Sternovi jako inovátorovi – je inovátorem, protože učinil z digresí a intruzí střed („centre“) svého románu. (Mimochodem, zde vidím paralelu s kapitolou věnovanou postupům Winterbottoma, str.17 a 18, kde se objevuje podobné vyústění o inovativním míchání ingrediencí a extrémech. Ale opět je tu významná rozdílnost *funkcí* těchto ingrediencí.)

Některé formulace v této značně esejisticky psané diplomové práci by určitě zasloužili větší promýšlení, např. „... although it is a question whether once an actual journalist performs a fictional interview for a fictional TV show..., if he too does not become a mere fictional character“ (21). Na tuto větu lze jen říci – does he?

Kapitola o čase zůstane převážně na rovině oslavování vypravěčské svobody autora při zacházení s literárním časem (volný pohyb postav apod.). Zapomíná se ale i na frustrace při pokusech o naraci, která existuje jen v chronologickém sledu. Neboli, jak řekla Dorothy van Ghent v *The English Novel,* „it points out the paradox of all novel writing: the antagonism between the time sequencing which the novel imposes, and the instantaneous wholeness of

the image of complex human experience which the novel attempts to present" (88). Odráží se tato frustrace také ve filmu?

Další nepříjemná terminologická nepřesnost je v kapitole Sentiment. „Sentimentality" je pejorativní termín, který se však objevil až koncem 18.století pro účely parodování exaltované citovosti. Sentimentalism či spíše sensibility, jak je koneckonců používá i Frank Brady, by určitě byly mnohem vhodnější. (Mimochodem, Skoumalův doslov k jeho překladu skvěle postihuje právě tento rozdíl mezi „nimráním v nyvé něze" a filozofickým přesvědčením „ o blahovůli vrozené člověku", z něhož Sterne vycházel; a také o ironii sloužící Sternovi za jakési „dvojí soudní lože".) A také se ptám, zda scéna (a není to přece jen jedna) otcovské rozněžnělosti opravdu nemá s touto tématikou nic společného. Není možné, že právě scéna uspávání je pokusem Winterbottoma jaksi zahrnout jedno z témat románu a přitom i komentovat dnes všudypřítomnou plačtivost hollywoodské (a jiné) produkce? Nebo jinak - Právě proto, že došlo k rozmělnění citovosti, nelze dnes vážně prezentovat sentiment jako mravně povznášející kategorii. (Mimochodem, opět je to otázka *funkce* sentimentu – tehdy a nyní.)

Jak je patrné, většina mých výhrad se dosud týká přesnosti postřehů věnovaných spíše románu. Domnívám se však, že právě zde je přesnost velmi důležitá, protože literární postřehy vedou v práci Ivy Jestřábové k vytvoření jakési agendy, kterou dále hledá ve filmovém zpracování. Pokud je nepřesná jedna, logicky pak musí závěry druhé části být nepřesné také. Avšak při snaze o objektivní hodnocení práce jako celku převážil dojem z jasně patrné radosti z četby a sledování filmu. Toto čtenářské a divácké potěšení se pak přeneslo i do textu práce samotné, který, ač analytický, není příliš zatížen planým teoretizováním a věnuje se přehledně přímému srovnání románu a filmu. Iva Jestřábová uplatnila své interpretační schopnosti, osvědčila citlivost a pozornost k textu i filmu. Síla práce spočívá v analyzování konkrétních epizod. Nejvíce mne zaujaly pasáže, kde se věnuje diskuzi filmových prostředků vyjádření (fades, slides) a kde originálně poukazuje na to, že v současné době sebereflexe filmu není záležitost filmového pásu, ale možností DVD média, včetně pro mnohé tak samozřejmých, ale proto neviditelných, věcí jako jsou bonusy. Přesto by práci neuškodil větší kritický odstup. Zvláště v dokumentárních sekvencích dochází, dle mého názoru, k zplanění samoúčelného „humoru" a leckdy i ke zjednodušené interetaci některých scén (právě čtení sekvence natahování pendlovek jen z hlediska Pavlovovských reflexů mi přijde sice humorné, ale velmi zplšťující.)

Přes všechny dílčí nedostatky (včetně jazykových a formálních, které se tu vyskytují v míře více než hojné), hodnotím tuto práci prozatím jako **v e l m i d o b r o u**.

V Praze dne 18.1.2008

.....

PhDr. Soňa Nováková, CSc.
oponent