

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky



Grandhotel Jaroslava Rudiše: Román a film

Jaroslav Rudiš's Grandhotel: Novel and film

Magisterská diplomová práce

Bc. Renata Hrubá

Vedoucí práce: PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne

.....

Děkuji vedoucímu práce PhDr. Janu Schneiderovi, Ph.D. za cenné rady, věcné připomínky a také za vstřícnost při konzultacích.

Obsah

Úvod	1
1. Literatura a film	3
2. Filmové adaptace	8
3. Teoretická východiska práce	11
4. Srovnání románu a filmu	14
4.1. Vypravěč	16
4.2. Postavy	22
4.3. Čas	30
4.4. Prostor	36
4.5. Příběh a události	43
4.6. Motivy	49
4.6.1. Město, hora.....	51
4.6.2. Počasí	55
4.6.3. Změna.....	56
4.6.4. Motivy, které byly ve filmu potlačeny	57
Závěr	61
Anotace	64
Annotation	65
Resumé.....	66
Seznam použité literatury	68
Seznam příloh	72
Příloha č. 1.....	73
Příloha č. 2.....	75
Příloha č. 3.....	77
Příloha č. 4.....	79

Úvod

V diplomové práci *Grandhotel Jaroslava Rudiše: Román a film* si klademe za cíl komparaci jednoho příběhu, který je zprostředkován dvěma odlišnými médii – filmem a románem.

Proč jsme zvolili toto téma? Shledáváme přenos příběhu do odlišných mediálních systémů jako pozoruhodný proces, jelikož každé médium disponuje souborem specifických prostředků, jak dílo zpracovat.¹ V performativním médiu na rozdíl od románu je příběh obohacen o vizuální a zvukovou stránku, přesto se stále snaží ve svém pojetí adaptace zachovat podstatu předlohy. Co ale autorům adaptací přijde jako podstata, hlavní myšlenka díla, jak aktualizují příběhy, jak se vypořádávají s přenositelností a nepřenositelností tvůrčích postupů charakteristických pouze pro jedno médium? To jsou otázky, na které se pokusíme odpovědět na základě podrobného rozboru díla *Grandhotel*.²

V našem případě nelze přesně určit, které zpracování vzniklo dříve. Film i kniha byly publikovány ve stejném roce. Na základě poutavosti námětu připravovaného Rudišova románu³ režisér David Ondříček spisovatele požádal o napsání filmového scénáře. Námět i scénář je tedy zpracován Rudišem, proto považujeme literární narativ jako předlohu pro filmový scénář a film jako adaptaci románového příběhu. S tímto východiskem budeme dále pracovat v analytické části naší práce. Určitá nejednoznačnost, který text vznikl dříve, nám nebrání na ně aplikovat poznatky z teorie adaptace. Naopak o to více bude tento posun čistší, bez zásahů jiných autorů a jejich názorů. Jde o tvůrčí proces jednoho autora (ačkoli na filmovém médiu se nikdy nepodílí pouze jeden tvůrce - viz dále), který příběh zpracoval ve dvou různých médiích.

Analytické části naší práce budou předcházet teoretické kapitoly, v nichž vyložíme základní teze adaptační teorie Lindy Hutcheon a nastíníme zásadní rozpory odlišných teoretických přístupů. Tento teoretický úvod považujeme za nezbytný ze dvou důvodů. Jednak je adaptační teorie stále vcelku mladou disciplínou, kterou je třeba představit, a především také proto, abychom vymezili teoretická stanoviska, z nichž při analýze budeme vycházet. Zaměříme se rovněž na literaturu a film, na jejich charakteristické znaky, na společné a rozdílné prostředky, přičemž budeme sledovat hranice mezi těmito médii. Poté

¹ Kolem 60 % dnešní filmové produkce jsou adaptace literární děl. Od roku 1931 mají tyto filmy samostatnou kategorii v udělování filmových cen – *Oscarů* – za scénář přepracovaný z literárních zdrojů (samostatnou kategorii tvoří ocenění za scénář původní). Statistiky z roku 1992 ukazují, že celých 85 % filmů oceněných Oscarem jsou adaptacemi literárních pretextů. In HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Přel. Simona Nyitraová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012, s. 19-20.

² Viz krátký medailonek v Příloze č. 1.

³ ONDRÍČEK, David. *Grandhotel. Film o filmu*. Lucky Man Films, 2006, 00:02:47-00:03:07.

se budeme věnovat klasifikaci filmové adaptace a teorii adaptace jakožto vědní disciplíně, předmětu a způsobu jejího zkoumání.

Následně přejdeme k analytické části naší práce, v jejímž úvodu krátce srovnáme knihu *Grandhotel* a film *Grandhotel*, jejich vztah, hodnocení kritiků a autorské záměry – pojednáme zde tedy o těch aspektech obou děl, na které ve strukturalisticky pojatém rozboru není místo, ale na druhé straně jsou dle našeho názoru podstatné pro pochopení specifického a komplexního procesu, jakým je adaptování knižní předlohy. Poté se budeme zabývat samotnou analýzou.

K rozboru jsme zvolili naratologické kategorie, jejichž prostřednictvím hodláme demonstrovat proměny díla jak po stránce příběhu, tak diskurzu: vypravěč, postavy, čas, prostor a události (děj). Kromě těchto kategorií si budeme navíc všimnout také způsobu zobrazování motivů v obou narativech a jejich proměn. Opíráme se především o naratologické výzkumy Seymoura Chatmana a teze o adaptacích Lindy Hutcheonové. Přebíráme od nich terminologii, se kterou budeme v analýzách pracovat.

Komparace těchto dvou mediálních systémů by nám měla dát odpověď na otázku míry přenositelnosti naratologických kategorií mezi nimi. Zároveň by nám měla ukázat, jak se ryze literární postupy dají nahradit filmovými, a zda se o to tvůrci adaptace vůbec pokoušejí. Cílem bude také zodpovědět otázku, zda jsou analyzované postupy u adaptace pro významovou stránku příběhu funkčními kroky, či zakládají vlastní estetický aspekt adaptovaného média.

1. Literatura a film

Společným obsahem epických filmových a literárních děl je příběh (jako řetězec událostí spolu s existenty) a jejich formou diskurz (výraz nebo prostředek vyjádření obsahu). Tyto pojmy používá ve svých naratologických studiích Seymour Chatman a znamenají pro něj soubor prvků, které osidlují příběh (postavy, čas, prostředí). V díle jsou prezentovány slovy (v literatuře) nebo slovy a obrazy (ve filmu). Právě tato blízkost médií, která jsou schopna si osvojit strukturu komplexního příběhu, vedla k mnoha teoriím a sporům, jak hodnotit jejich rysy a průsečíky.

„Přemýšlení o vztahu románu a filmu je od počátků kinematografie sevřeno v kleštích neproblematického metaforického pojetí filmu jako románové ilustrace. V pozadí tohoto předsudku stojí pravděpodobně představa o obecné historické prioritě literatury před filmem, jež stejně jako představa ‚starší – lepší‘ přisuzuje privilegia umělecké hodnoty apriorně předlohovému textu jako derivátu média s větším ‚služebním stářím‘.“⁴ Od rozšíření filmového média se filmoví i literární teoretikové přou především o hranice mezi těmito médii, kladou si otázku, jak je definovat, ale zároveň také jak popsat jejich společné prvky. John Robert Fowles⁵ napsal: „[...] začal jsem přemýšlet o hranici mezi filmem a románem. Tyto dvě sféry jsou si blízké, neboť užívají vyprávěcí formu. Přesto existují území nedostupná. Jsou vizuální jevy, které nelze vyjádřit slovy, a popisy, jež kamery nikdy nezachytí a herci nikdy nevyjádří.“⁶ Každé médium má své jedinečné vlastnosti, omezení a konvence. Kamilla Elliottová však pozoruje, že specifická jednotlivých médií přestává platit u adaptací. Ty mají potenciál zpochybňovat hranice mezi médii (i mezi literaturou a filmem). Film je považován za médium performativní. „Vizuální a zvuková bezprostřednost performativních médií může skutečně vyvolat dojem kontinuální přítomnosti.“⁷ Divák snadněji podléhá iluzi, že film se odehrává právě teď a tady – je snadněji vtažen do děje a stává se jeho účastníkem (čas fikčního světa se prolíná s reálným časem diváka), který

⁴ ČESÁLKOVÁ, Lucie. 2006. *Adaptace*. [online, citováno 6. 4. 2014] Dostupné z WWW: <http://cinapur.cz/article.php?article=936>.

Česálková zastává stejný názor jako Linda Hutcheonová, Robert Stam a další. Jako příklad názoru, který privilejuje elitní postavení literatury, uvádíme citát polského režiséra Andrzeje Wajdy, který tvrdí: „Film ani při nejlepší vůli a největších ambicích nemůže existovat osaměle. Musí ho provázet literatura. V ní během naší historie nejlépe vykrytalizovalo všeobecné národní povědomí. A film se ho nemůže zmocnit bez ní.“ In MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990, s. 98.

⁵ Autor románu *Francouzova milénka* (1969), který má jednu z nejvíce pozoruhodných adaptací (podle Seymoura Chatmana, Marie Mravcové aj.).

⁶ MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990, s. 46.

⁷ HUTCHEONOVÁ, Linda. Co se děje při adaptaci. přel. M. Kotásek; *Illuminace* 22, č. I (77), 2010, s. 50.

rekonstruuje filmový narativ podle vlastních zkušeností, životní situace i dobového kontextu (kulturního, politického, ekonomického apod.). Literární dílo se tak stává „[...] projevem produkovaným v jednom médiu a v jednom historickém kontextu, následně transformovaným do jiného projevu produkovaného v odlišném kontextu a v jiném médiu“.⁸

Obě média mají své specifické metody pro vyjádření obsahu. Nesnaží se, ani nemohou z důvodu svého technologického charakteru zobrazovat svůj obsah shodnými způsoby, ač se v mnohém navzájem ovlivňují a působí na sebe. Příběh funguje jako autonomní významová vrstva, kterou lze separovat od média, nezáleží na použitém výrazovém postupu. Přenositelnost příběhu představuje nejsilnější argument pro tvrzení, že narativy jsou skutečné struktury nezávislé na jakémkoli médiu.⁹ Pojímání narativů jako struktur nám umožňuje rozebírat filmové adaptace stejně jako jejich literární předlohy a navzájem je komparovat. To znamená, že významovou vrstvu dokážeme dešifrovat (přečíst a porozumět) a její elementy vyčlenit a přenést.

Diskurz (výrazový plán) rozdělujeme na narativní formu (strukturu narativního přenosu) a manifestaci této formy (podoba v materializujícím médiu – slova, kresby, tóny apod.). „Výrazový plán je soubor narativních výpovědí, kde ‚výpověď‘ představuje základní složku, formu výrazu nezávislou na jakékoli konkrétní manifestaci a abstraktnější než jakákoliv konkrétní manifestace – tj. substance výrazu, který se v různých druzích umění liší.“¹⁰

Naše práce a její teoretická východiska budou založena na srovnání naratologických struktur média filmového a literárního. Obě média zákonitě pracují s formou a obsahem svým vlastním způsobem. Jejich recepce je založena na jiných technických možnostech a odlišných strategiích recipienta. Protože filmové médium je mladší, většina teorií se zaměřuje na to, s jakými omezeními se setkává režisér při tvorbě filmového narativu a jaké běžné literární postupy nejsou vhodné převádět na filmové plátno, případně které přenést vůbec nelze. Jak říká Linda Hutcheonová: „Film musí zprostředkovat obsah obrazy a relativně pár slovy, je zde malá tolerance pro složitost, ironii nebo nejednoznačnost.“¹¹ Ve filmu se navíc divák dozvídá informace především z dialogů a obrazů. V situacích, kdy slovní popis není ve filmu funkční, pomáhají k porozumění děje vizuální prvky. Film může využívat například vizuálních

⁸ STAM, Robert. *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*. In: James Naremore (ed.), *Film adaptation*. New Brunswick: Tugers University Press 2000, s. 68.

⁹ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 20.

¹⁰ Tamtéž, s. 152.

¹¹ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Přel. Simona Nyitraová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012, s. 49. s. 1.

symbolů pro události, emoce nebo další skutečnosti, které by se těžko slovně vyjadřovaly. Filmoví tvůrci upouštějí od ztvárnění vypravěčova hlasu, od tzv. voice-over (který např. komentuje dění a seznamuje nás s myšlenkovými pochody postav). To, co takový hlas zprostředkovává, se častěji vyjadřuje implicitními vizuálními vjemy.

Film zobrazuje věci konkrétněji než jeho případné literární předlohy, nenechává místo pro představivost. I když se může pokoušet být neurčitý (například ukazuje prázdný interiér) vždy danou skutečnost zobrazuje explicitně (barva, velikost, vzhled apod.). Ze své podstaty není schopen zrušit vizuální adjektiva, i když nejsou pro příběh důležitá. Konkretizace brání vlastní vizuální interpretaci, způsobuje významové posuny, redukuje ideové úrovně apod. Zároveň film nemůže zobrazovat konkrétní znehybněnou situaci (nebo detail, promluvu apod.), protože i kdyby se využilo filmového „zamrznutí“, divák se bude soustředit na celý obraz – na celkový obsah obrazu, ne na konkrétní věc. Film sice může zobrazit velký počet detailů, ale nemůže zaručit, že divák „správně“ interpretuje předkládané informace.¹²

Stejně tak, jako film nemůže nepopisovat prostředí, nemůže zastavit ani čas příběhu, aby se uskutečnila lineární deskripce (popis jedné věci po druhé). Ta se od začátku příběhu odehrává spolu s událostmi (prostředí je do akce vtaženo od první minuty).¹³ Film jako médium preferuje diskrétní popisy,¹⁴ objekty jsou primárně reprezentovány vizuálně, verbální popis je až sekundární. Film je ve své podstatě založený na vyprávění v obrazech, akci a dialogu. Jeho děj spěje vpřed rychlejším tempem, než je tomu v románu.

Oproti tomu literatura má neomezený prostor pro deskripci, která však retarduje děj, protože musí probíhat lineárně v čase (např. zápletky románů se pozastaví, nežli proběhne deskripce). Výhodou deskripce v literatuře je to, že se může vyjadřovat neurčitě,¹⁵ může být zcela nescénická¹⁶ a čtenáři skrze ni může být vysvětleno mnoho detailů. Chatman o funkci detailu říká: „[...] vykreslení irelevantního leč realistického detailu slouží k tomu, aby krotilo obrazotvornost a nedovolilo narativu vymknout se kontrole.“¹⁷ V literatuře obvykle autor

¹² Jako příklad nám může posloužit filmová scéna, ve které divák vidí ženu v sáří, ale už neví, že tento druh sáří se nosí pouze ve svátek a že jeho barva má jistou symboliku (pokud to není jasné z kontextu).

¹³ Samozřejmě existují příklady, kdy je ve filmu pouze přítomna deskripce bez jakéhokoli děje. Např. panoramatické záběry na začátku filmu, kdy se ještě neobjeví postavy. Usuzujeme, že čas příběhu ještě nezačal, tedy se neodehrává žádný děj, pouze deskripce.

¹⁴ Rozdělení podle Chatmana: deskripce diskrétní = vlastnosti postav, objektů či idejí jsou sdělovány sekundárně; deskripce expresivní čili explicitní = věty prosazují vlastnosti toho, co popisují. In CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 44.

¹⁵ Příklad: „Oblékla se a šla se projít.“ Nevíme, co si oblékla, kam se šla projít, jak bylo venku, v jakou denní dobu apod.

¹⁶ Nemusí v ní být prezentováno žádné konkrétní místo.

¹⁷ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 150.

využívá hlasu vypravěče, poznámky pod čarou, ale také svůj vlastní autorský komentář. Přesto se v románech běžně pracuje s místy nedourčenosti, aby si čtenář doplnil výsledný mentální obraz. Tento postup u čtenáře probouzí představivost a různé interpretace, které záleží pouze na jeho individuálních čtenářských kompetencích. Autor nemůže recipientovi diktovat, jak má jeho mentální obraz vypadat, může ho pouze navádět určitým směrem – stimulovat. Může neomezeně rozvádět detail nebo promluvu a má zaručenu čtenářovu pozornost právě pro tento segment vyprávění.

V otázce vnitřní deskripce bývá filmu často vytýkáno, že není schopen zobrazit, co se odehrává ve vědomí postavy (mentální stavy a niterná hnutí), s čímž se v rámci vykreslení postavy skrze vnitřní monolog pracuje v literatuře zcela běžně. Film nemůže vnitřní monolog používat v neomezeném množství, protože by narušoval dějovou linii jednotlivých scén. Pro vykreslení charakteru postav používá však jiných technik, aby nedošlo k jejich zjednodušení oproti literární předloze. Film v tomto případě nalézá řešení především ve své vizuální stránce. Charakter postavy je vyjádřen skrze herecké projevy, ale také pomocí kompozice obrazu, pohybu kamery, střihu, hudby atd. „Významný rozdíl mezi filmovou a verbální deskripcí objektů: filmový obraz objektu, jakkoli rozsáhlého nebo složitého, se může na plátně objevit celý. Divák provádí okamžitou vizuální syntézu. Verbální deskripce se naopak nemůže vyhnout lineárnímu popisování v čase.“¹⁸

Ale ani tyto postupy se nevyhnou riziku, o kterém jsme psali v souvislosti s deskripcí – divák nemusí pochopit, co se snaží reprezentant postavy (herec) svým jednáním vyjádřit. Jednoznačnější je proto objasňování stavů mysli v dialozích (popřípadě monolozích), což nám může pomoci porozumět myšlení postavy, aniž by bylo prezentováno explicitně. Další možností, jak proniknout do psychologie postavy, je již několikrát zmíněný hlas vypravěče, který zprostředkovává mentální aktivitu postavy. Chatman uvádí, že řešením tohoto problému je psát scénáře, které by maximalizovaly moc kontextu a implikovaly více či méně to, co si postava myslí. To pak může učinit bohatší divákův mentální obraz, jelikož je zde více co rekonstruovat.¹⁹ Dalším řešením je spolehnout se na diváka, že dokáže tyto „mezery“²⁰ ve filmu zaplnit vlastní interpretací, tj. divák se musí aktivně podílet na procesu sdělování.

V této kapitole jsme se snažili nastínit, že je možné srovnávat dvě umělecká díla, která jsou zaznamenána na odlišných médiích – film a kniha. Oba druhy umění sice reprezentují

¹⁸ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 112.

¹⁹ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 155.

²⁰ Mezerami máme na mysli mentální stavy postav, elipsy ve vyprávění apod.

svůj obsah rozdílnými způsoby, ale záměr mají stejný – vyprávět příběh. Přemýšlíme tudíž o nich jako o uměních – médiích²¹ na stejné úrovni. Jejich výtvořiny považujeme za samostatná umělecká díla, i když jsou syntézou mnoha dalších uměleckých vyjádření.²²

²¹ Médium jako kanál přenášející narativ.

²² Film je syntézou několika druhů umění, mísí se v něm prvky divadla, architektury, malířství, hudby, fotografie aj. Zároveň ale obsahuje prvky literární. Ve filmu nalézáme časovou osnovu událostí, vyprávěcí způsoby (retrospektiva, chronologie, paralelní dějové linie apod.) a také výpovědní systémy jako je dialog, monolog, komentář.

jedním směrem – od literární předlohy k filmu. Interpretovat je však možné oběma směry, tedy i od filmu zpět k románu. André Bazin říká, že „[...] věrnost literární nebo v jiné formě je iluzorní: důležitá je shoda ve významu, kterého tyto formy nabývají.“²⁷ Podle Thomase Leitcha může mnohdy snaha o co největší shodu (věrnost) s předlohou souviset s komerčními záměry tvůrců (významná díla vyvolávají poptávku po přidružených produktech a merchandisingových výrobcích). Zároveň se kvůli mainstreamovému úspěchu filmu mnohdy eliminují extrémní a kontroverzní názory. Často se také filmaři přiklánějí ke „šťastnému konci“ (který nemusí být v souladu s předlohou, a dílo tak dostává zcela jiné vyznění), film následně získává charakter masové zábavy pro trh.²⁸

Protiklad k mainstreamovým filmům jsou tzv. filmy autorské. Za autora snímku se považuje režisér. Autor literární předlohy postupuje svá práva filmovým tvůrcům. Tím končí jeho moc nad dílem, které se stane ve filmu úplně novým tvůrčím počinem. „Měřítkem zvláštnosti filmu, jeho specifičnosti a kvality se spíše než předcházející literární text stává činnost filmaře jako autora, přičemž věrnost se stává otázkou autorského výrazu a autenticity.“²⁹

Režisér hledá vlastní uchopení látky, vkládá do díla kus své individuality a dělá to přes riziko diváckého nepochopení. Režisér by měl původnímu dílu dobře rozumět, u diváka se při recepci adaptace nutně nevyžaduje znalost literární předlohy (i když se většinou předpokládá, protože diváci, kteří znají původní literární text, jsou součástí cílové skupiny). Bez povědomí o literární předloze nemusí být film vnímán jako adaptace. Pokud ale divák (recipient) předlohu četl, automaticky se mu během sledování filmu v hlavě spouští mechanismus porovnávání. Alice Helmanová říká, že recipient při sledování filmové adaptace „[...] směřuje k vytvoření jednoty, která už není ani pouze knihou, ani pouze filmem, jež právě v daném momentu sleduje. Percepce se orientuje k vybudování syntézy, která vzniká pouze v divákově mysli a neexistuje mimo ni.“³⁰ Diváci i čtenáři zaplňují narativní mezery, které jsou nedílnou součástí jak literatury, tak filmů. U adaptací mohou mít tuto činnost ulehčenou dřívějším setkáním s předkládaným fikčním světem. Realizace však zahrnuje jisté riziko – nemožnost vrátit se k vlastní představě. Četba románu poté (po zhlédnutí adaptace) odkazuje

²⁷ CORRIGAN, Timothy. Historie literatury ve filmu. Překlad Miroslav Kotásek. *Pandora - kulturně, literární revue*, 2010, roč. 2010, č. 20, s. 109.

²⁸ LEITCH, Thomas. Adaptační studia dnes a zítra. Překlad Zuzana Fonioková. *Česká literatura: časopis pro literární vědu*, 2013, roč. 61, č. 2, s. 255-264.

²⁹ CORRIGAN, Timothy. Historie literatury ve filmu. Překlad Miroslav Kotásek. *Pandora - kulturně, literární revue*, 2010, roč. 2010, č. 20, s. 113.

³⁰ HELMANOVÁ, Alicja. *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*. In: MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr (eds.). *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: NFA, 2006, s. 143.

na filmové zpracování.

Teorie adaptace se v posledních letech stala záležitostí s živou diskusí nad tím, jaký postoj k bádání je ten nejlepší. Mezi nejčastější přístupy k této problematice a nejznámější jména zabývající se adaptací patří: teorie adaptace jako překladu (např. Waclaw M. Osadnik),³¹ adaptace jako proces a výsledný objekt (Linda Hutcheonová),³² vztah formy a obsahu (Kamilla Elliottová)³³ a mnoho dalších

Otázky, na které se snaží všechny přístupy odpovědět, jsou však téměř totožné. Co je při adaptování důležité? Změnila adaptace původní smysl díla? A proč? K jakým posunům u adaptace došlo? Proč adaptace něco akcentuje/opomíjí? Co nám adaptace říká o současném kulturním kontextu? Co nám říká o současných tendencích filmové tvorby? Podle čeho jsou předlohy vybírány? Kulturně, literární revue *PANDORA* uskutečnila ve svém 20. čísle (rok 2010), které se věnovalo filmové adaptaci, anketu (mezi spisovateli, scénáristy, režiséry, profesory, dramaturgy, filmovými a literárními kritiky), která se na některé tyto otázky pokusila odpovědět. Nejčastější odpovědí na otázku: „Co považujete při adaptování literárního díla do filmové podoby za důležité?“ Bylo zachování hlavní myšlenky, poslání díla – ducha adaptované předlohy. Duch adaptované předlohy je ale dosti vágní termín, který je proměnlivý a má na něj vliv mnoho faktorů. Duch může být nesen v každém díle jinou narativní kategorií nebo jinými prostředky (estetikou apod.). Vždy nejvíce záleží na tvůrčím přístupu k dílu scénáristy a režiséra, kteří se rozhodnou, co z předlohy zanechají a co ne. Jaroslav Rudiš (autor románu *Grandhotel*) se v této anketě vyjádřil k otázce adaptace následovně: „Za důležité považuji tvůrčí svobodu a nový pohled. Nijak mě netrápí, kam se příběh posouvá, kam rostou a kam se posouvají postavy. [...] Naopak jsem právě na tohle zvědavý a očekávám nějaký pohyb, řezy a nápady, a ne nějakou pietu nebo věrnost.“³⁴ Film a literatura podle něho spolupracují: „Literatura film vždycky ovlivňovala, což se nyní určitě i obrací. Někdy v knize cítíte, že autor viděl více filmů, než přečetl knih. Na tom nevidím nic špatného. Pro film také platí, že na začátku jsou slova a příběh na papíře – námět, scénář. Nebo kniha jako námět.“³⁵ Viz Příloha č. 3.

³¹ OSADNIK, Waclaw. Film po adaptacji powieści: narracja Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną – porównanie przekładu angielskiego powieści i angielskich napisów w adaptacji filmowej Xawerego Żuławskiego. *Postscriptum Polonistyczne*, 2010, roč. 5, č. 1, s. 105-130.

³² HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge Taylor a Francis Group, 2006, 232 s.

³³ ELLIOTTOVÁ, Kamilla. *Rethinking the novel/film debate*. New York, NY, USA: Cambridge University Press, 2003, xii, 302 s.

³⁴ *Pandora - kulturně, literární revue*, č. 20, 2010, s. 189-190.

³⁵ Tamtéž, s. 189-190.

3. Teoretická východiska práce

V naší práci jsme se rozhodli vycházet ze dvou teoretických východisek, která se ale v pohledu na adaptaci navzájem doplňují. Stěžejní však pro nás byla východiska z oblasti naratologie, a to konkrétně pohled na tuto problematiku Seymoura Chatmana. Zásadní pro naši analýzu byly jeho dvě knihy: *Dohodnuté termíny* (1990) a *Příběh a diskurz* (1978). Chatman v nich vychází z francouzského strukturalistického přístupu k naratologii a jejich pojetí literárních naratologických kategorií aplikuje na filmové postupy. Ve svých úvahách používá poznatků významných strukturalistů jako Gerarda Genetta, Tzvetana Todorova a Rolanda Barthesa.

Chatman ve svých knihách staví na strukturalistických teoriích ze šedesátých let. Čerpá především z té části francouzského strukturalismu, která se zabývá hloubkovou strukturou narativu (např. z Bremonda, Todorova). V rámci strukturalistického přístupu vyděluje dva základní aspekty narativu „příběh“ (obsah – řetězce událostí spolu s existenty) a „diskurz“ (prostředky, jimiž je příběh sdělován). Ve svých knihách popisuje naratologické struktury a jejich proměny, které souvisejí s konkrétním médiem, ve kterém je struktura vytvořena. Nejčastěji si všímá výstavbových postupů v románu a filmu.

Protože se naše práce zabývá teorií filmové adaptace, druhým hlavním zdrojem teoretických východisek nám byla práce vlivné teoretičky Lindy Hutcheonové. Svůj přístup popsala v knize *A Theory of Adaptation* (2006).

Postoj Lindy Hutcheonové k adaptacím si klade jiné cíle než ryze strukturalistický přístup Seymoura Chatmana. Zatímco Chatman své úvahy zakládá na příběhu, který svou výstavbu mění na základě média a všímá si především filmových adaptací a jejich vypořádávání se s narativními technikami, které jsou typické pro knižní předlohy, Hutcheonová se zajímá primárně o akt adaptace a jeho společenský význam. Snaží se na mnoha příkladech ukázat relevantní postavení teorie adaptace mezi jinými literárními teoriemi a přístupy. Ve své knize si všímá nejen filmových adaptací knižních předloh, ale celkově všech médií a jejich práce s adaptacemi všeho druhu (rozhlasové hry, operní adaptace, televizní adaptace, počítačové adaptace, videohry atd). Adaptace pro ni není akt, který by byl uzavřen ve vakuu. Vnímá ho jako proces (transpozici konkrétního díla) i produkt (interpretaci a tvorbu) zároveň. Tento proces trvá v nějakém čase, prostoru, je ovlivněn danou společností a její kulturou. Všechny tyto aspekty zohledňuje v analýze adaptace.

Hutcheonová sama shrnuje, co pro ni adaptace znamená, hned v úvodu své monografie. Je to: „[...] přiznaná transpozice jiného rozpoznatelného díla nebo děl; tvořivý

a interpretační akt přivlastnění/zužitkování; rozšířené intertextuální zapojení se do adaptovaného díla.³⁶ Tento její přístup je svým způsobem rehabilitující, protože se staví proti většinovému názoru, že adaptace, jelikož vznikla jako druhá, je přijímána jako druhotná nebo podřadná. Hutcheonová zastává názor, že i když dílo vzniklo jako první, neznamená to, že je originální a autoritativní. „[...] adaptace je odvození, které není odvozeninou – dílem, které je druhé, ale ani sekundární. Je svým druhem palimpsestu.“³⁷ Znalost původní předlohy (původního díla) vytváří odlišné vnímání adaptace, a v případě pokud dílo chápeme jako adaptaci, otevřeně přiznáváme jeho vztah k jinému dílu (dílům).

Její přístup se od Chatmana a především genettovsky chápané formy díla liší. Hutcheonová nerozlišuje jako Genette striktně formu (próza, poezie, obrazy, hudba a zvuk) a žánry (román, hra, opera) a způsob narace. Pracuje s tím, že příběhy nejsou tvořeny jen materiálními prostředky jejich přenosu (médiá) anebo pravidly, které tvoří jejich strukturu (žánry). Toto dělení nevyhovuje jejímu vlastnímu chápání médií, které je postaveno na základě jejich převažujícího způsobu projevu a s tím souvisejícím způsobem vtažení příjemce do příběhu.

Hutcheonová obohatila teorii adaptace o dělení médií na základě toho, jaký tvůrčí postup u nich převládá. Rozlišuje tedy média založená na vyprávění (telling), předvádění (showing) a interakci. Tato média jsou rozdílná v tom, jak se vyrovnávají s prvky, jako jsou zobrazení vnitřního děje, čas, ironie, úhel pohledu, metafory a symboly, absence nějakých prvků apod. Každý z těchto způsobů vyžaduje jiný stupeň zapojení adaptátora i příjemce. „[...] vidět příběh není to stejné jako ho slyšet – a to není to stejné jako se ho zúčastnit nebo na něj reagovat, tzn. zažít příběh přímo a kineticky. S každým druhem zapojení se adaptují odlišné věci a odlišným způsobem.“³⁸

Hutcheonová se zabývá hlouběji otázkou, proč vůbec vznikla potřeba adaptovat narativ jednoho média do druhého. Sama nachází tato vysvětlení: ekonomické důvody, prestiž, uchování příběhů (kulturní kapitál), osobní a politické pohnutky. Adaptaci pojímá jako mnohoznačný společenský fenomén, který je vzrušující jak pro své tvůrce, tak i recipienty (z výše jmenovaných důvodů). Její přitažlivost spočívá v kombinaci opakování a hledání rozdílů, porovnání (zkoušky) našich znalostí a zároveň novosti díla. Protože adaptace je formou palimpsestu, získáváme její recepcí (pokud ji rozeznáme) dvojí požitek – vnímáme vědomě více než jeden text.

³⁶ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Přel. Simona Nyitraová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012, s. 24.

³⁷ Tamtéž, s. 24.

³⁸ Tamtéž, s. 28.

Ve shodě s Chatmanovým přístupem k filmu jsou pro nás podstatné kategorie narativní analýzy a její prostředky a výsledné funkce, z teorie Hutcheonové přebíráme především komplexní pojetí adaptace jako procesu i produktu. Jelikož hodláme porovnávat předlohu českého autora v adaptaci českého režiséra, navíc s minimálním časovým rozestupem mezi oběma formami, lze předpokládat, že k výrazným aktualizacím a kulturním posunům ve filmu nedojde. Přesto nastíněné postupy a odlišnosti mezi vyprávěcím a ukazovacím médiem hodnotíme jako velmi užitečné pro analytické kapitoly naší práce, jelikož poukazují na specifika obou médií.

4. Srovnání románu a filmu

Analytické kapitoly této práce si kladou za cíl aplikovat výše zmíněná teoretická východiska na konkrétní uměleckou realizaci předlohy a její adaptaci. V našem případě jde o český román a stejnojmenný český film *Grandhotel*, u kterých budeme sledovat proměny konkrétních naratologických kategorií: vypravěče, postav, času, prostoru a událostí. Kapitulu věnujeme i transmediálnímu přenesení motivů z jednoho narativu do druhého.

V úvodu této části diplomové práce se budeme zabývat celkovým hodnocením a vyzněním filmu, na které ve strukturalisticky pojatém rozboru naratologických kategorií nebude místo. Je pro nás podstatné soustředit se na filmovou adaptaci a její širší kontext související s jejím vznikem, kritickou a diváckou odezvou a konkrétními osobnostmi, které se na filmu podílely. Film je komplexní médium, které adaptuje předlohu na základě spolupráce lidí různých filmových profesí, kteří na celkové vyznění mají zákonitě vliv. Když použijeme terminologii Lindy Hutcheonové, sledujeme v adaptaci odklon od vyprávění (telling) k předvádění (showing). To mimo jiné znamená, že se sólový model tvorby (užívaný u románů) mění v kolektivní počin. Film *Grandhotel* natočil režisér David Ondříček podle scénáře Jaroslava Rudiše a Marka Epsteina. Dále se na filmu podílí producent, hudební skladatel, kameraman a v neposlední řadě herci.³⁹

Abychom vystihli všechny proměny naratologických kategorií ve filmu, ukážeme si zde, jaké aspekty mají obecně nejzásadnější vliv na celkové vyznění filmové adaptace. Nejprve se zastavíme u scénáře, ten sice nebývá divákům přístupný, ale je nepostradatelný pro jakoukoliv filmovou realizaci. Filmař neadaptuje původní literární dílo, ale práci scénáristy. Ten již musí pracovat s filmovým pohledem na věc a provést standardní postupy adaptace (např. selekce, detrakce nebo adjekce postav, scén, dialogů, zápletek; přepracování dialogů, aby nebyly redundantní k zobrazovanému apod.).⁴⁰ Pro Jaroslava Rudiše to byla první zkušenost s psaním filmového scénáře a podle mnohých kritiků to je na věrohodnosti např. postav a jejich dialogů znát. Marek Epstein se snažil jako vystudovaný scenárista oceněný českými i zahraničními cenami sice vybrat události a existenty filmařsky zajímavé a funkční, ale podle kritiky se to ne zcela podařilo. Např. je vždy zjevný rozdíl mezi scénami,

³⁹ Produkce David Ondříček a Kryštof Mucha. Filmovou hudbu složil Jan P. Muchow a za kamerou stál stálý režisérův kameraman Richard Řeřicha.

⁴⁰ William Burroughs potvrzuje tato slova: „Pokud byste vzali skutečný scénář [...] a udělali z něj zase román, bez jakékoli vazby na román původní, a využili k tomu pouze scénář, s největší pravděpodobností by z toho byl velmi nezajímavý román, navíc dost krátký.“ In BURROUGHS, William S. *Screenwriting and the Potentials of Cinema*. In: Keith Cohen (ed.), *Writing in a Film Age: Essay by Contemporary Novelists*. Niwot: University Press of Colorado, 1991, s. 76.

kdy se herci drží předepsaného dialogu a kdy improvizují.⁴¹ Souhlasíme s názorem, že postavy se ve filmu jeví výrazněji a přirozeněji ve chvílích, kdy se jejich repliky nevážou na danou situaci, a oni mohou strhnout pozornost na sebe.

Spolupráce dvou autorů rozdílných mediálních výstupů (spisovatel a scénárista) vedla k výslednému filmovému scénáři „literárního typu“. Označujeme jejich společný výtvar tímto slovním spojením proto, že je sice u filmu *Grandhotel* výborně zvládnuta jeho forma (vizuálně působivý, zajímavý výběr prostředí, apod.) ale jeho obsah je spíše románový.⁴²

David Ondříček se v případě *Grandhotelu* chtěl vyhnout uchýlování se k divácky úspěšným „hořkým komediím“, které měl v té době již režiséřsky za sebou.⁴³ Kromě filmů natáčí David Ondříček také reklamy a videoklipy.⁴⁴ Podle nás právě toto jeho profesní zaměření ovlivnilo celkové zpracování filmu, např. tím, že klade důraz především na prostředí a příběh zobrazuje spíše audio-vizuálně (důraz na hudební podkres), než pomocí dialogů a výstavby děje.⁴⁵ Jeho filmy se snaží být vizuálně zajímavé (což prostředí Liberce a Ještědu splňuje). Reklamní postupy evokuje také použitý střih, detaily, výběr hudby a celková kompozice příběhu. Záběry jsou vystavěny tak, aby diváka zaujaly na první pohled a jejich řazení je čisté a účelově dokonalé, aby film využil naprosto beze zbytku svůj časový potenciál.

Román se snažil vypointovat každou kapitolu a tím získal mírně epizodický charakter. Film naopak od tohoto postupu upouští a nechává události pomalu chronologicky plynout a působit na diváka. Určitých rysů typických pro reklamní tvorbu si všiml i filmový kritik Kamil Fila: „Grandhotel své postpubertální boláky pouze skrývá pod hladkým make-upem videoklipově promazaného střihu a chladně sterilního designu prostředí. V tomto snímku je hodně řemeslného umu a dá se z něj odečíst i snaha o cosi víc, než by byla komedie pro všechny bez rozdílu, a tudíž uzpůsobená nejnižšímu společnému jmenovateli vkusu. Ale vyhnout se nejpodbízivější líbivosti a lidovosti ještě nezaručuje, že výsledkem bude dobrý

⁴¹ Fila, Kamil. *Grandhotel*. [online, citováno 26. 10. 2014] Dostupné z WWW: <<http://cinemamagazine.cz/recenze/3850/grandhotel>>

⁴² Tím chceme říci, že zde nad akcí převažuje charakteristika postav a jejich vztahy.

⁴³ Snažil se proto během jeho natáčení oprostít od očekávání publika. Do filmového světa vstoupil úspěšně v roce 1996, když natočil film *Šeptej*. Titulní roli ztvárnila Táňa Vilhelmová, která si zahrála šestnáctiletou dívku, která utekla z domova a zažívá své první lásky a konfrontaci s realitou v Praze 90. let. Poté následovaly komedie *Samotáři* (2000) a *Jedna ruka netleská* (2003), které se staly divácky velmi úspěšnými. Podle Mirky Spáčilové, filmové kritičky deníku *Mladá Fronta Dnes*, patří spolu s Petrem Zelenkou, Petrem Václavem a Sašou Gedeonem ke generaci, kterou nazývá evropská, a která natáčí filmy o zákrutách současného života.

⁴⁴ Režíroval znělku k MFF Karlovy Vary v roce 2006.

⁴⁵ Kritiky často filmu vytýkali, že jeho dialogy znějí knižně a film stagnuje. Např.: SPÁČILOVÁ, Mirka. *Grandhotel, čistí Samotáři na Everestu*. [online, citováno 26. 10. 2014] Dostupné z WWW: <http://kultura.idnes.cz/grandhotel-cisti-samotari-na-everestu-dhf-filmvideo.aspx?c=A061006_191635_show_recenze_kot>

film.“⁴⁶

Proč se vlastně David Ondříček rozhodl natočit *Grandhotel*? Stejně jako Jaroslav Rudiš má v oblibě hlavní hrdiny, kteří jsou trošku bizarní, osamělí a výstřední (což dokázali i hrdinové jeho předešlých filmů). Proto cítil v postavě Fleischmana velký potenciál. Skrze tuto postavu chtěl ukázat, že každý je něčím „divný“. Ondříček zároveň hledal téma, se kterým by mohl uspět i za hranicemi, a byl konkurence schopný na filmových festivalech.

Adaptace tohoto konkrétního románu a filmu je specifická tím, že na textové předloze (scénáři) se podílel samotný autor knihy, a to dokonce paralelně. Tudíž nenalzáme ve filmové adaptaci výrazné aktualizace jako např. v adaptacích románů z 19. století. Přesto především režisérův vliv na finální vyznění filmu je očividný, což dokážeme v rozboru jednotlivých naratologických kategorií.

4.1. Vypravěč

První kategorií, kterou se hodláme zabývat, je vypravěč. Chceme sledovat jeho kontakt se čtenářem/divákem. Jakou zvolili scénáristi vyprávěcí strategii? Proč? Kdo se dívá? Kdo mluví? Nejvýraznější rozdíl mezi oběma zpracováními je ten, že v románu *Grandhotel* se vypravěč na rozdíl od filmového zpracování konstituuje mnohem výrazněji. Tato skutečnost plyne především z toho, že je nám fikční svět románu prezentován postavou, která ho obývá – Fleischmanem. Vzhledem k tomu, že si vytváříme hypotézy o jeho úmyslech, touhách, motivacích apod., můžeme tento typ vypravěče klasifikovat jako odkrytého.⁴⁷ Nejvýraznějším faktorem této „odkrytosti“ je užívání první gramatické osoby, která vyjadřuje subjekt vypovídání. „Jakmile se v narativní výpovědi objeví ‚já‘, ať už je vyjádřeno vlastním jménem, zájmenem či slovesným tvarem, zdroj vypovídání se stává součástí významové výstavby a čtenář si příběh interpretuje skrze hypotézu, kterou si o vypravěči utváří v průběhu čtení.“⁴⁸ V případě *Grandhotelu* můžeme konstatovat, že vypravěč na sebe jakožto na subjekt vypovídání poukazuje ještě před úvodními větami diskurzu, a to v rámci horizontálního členění textu – v titulu kapitoly. Název první kapitoly románu totiž zní „Stoupám vzhůru“⁴⁹ – užitím první osoby je nastolen rámeček očekávání ohledně statutu vypravěče a jeho role v příběhu, respektive vztahu vůči fikčnímu světu, o němž vypovídá. Toto očekávání je

⁴⁶ FILA, Kamil. *Grandhotel*. [online, citováno 26. 10. 2014] Dostupné z WWW: <<http://cinemamagazine.cz/recenze/3850/grandhotel>>

⁴⁷ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 32-33.

⁴⁸ KUBÍČEK, Tomáš. HRABAL, Jíří. BÍLEK, Petr A. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 125-126.

⁴⁹ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 9.

následně v úvodu románu naplněno: „Dokázal jsem to. To aby to bylo od začátku jasné. Abyste o mě nemuseli mít strach.“⁵⁰ Při četbě uvedené výpovědi je tedy již zjevné, že nám příběh bude vyprávěn postavou-mužem. Můžeme tedy ve shodě s Genettovou terminologií říci, že se jedná o vypravěče homodiegetického, ještě přesněji autodiegetického, jelikož Fleischman akcentuje sebe, nikoli jinou postavu příběhu – představuje sebe jako hrdinu, ne jako pouhého svědka či pozorovatele událostí bez zasahování do děje.⁵¹ Oslovením čtenářů se vypravěč ukazuje být sebereflexivním, tudíž si uvědomuje vlastní funkci v příběhu, úlohu vypravěče. Upozorňuje hned od začátku na svůj úmysl vyprávět. S tím souvisí i jeho tematizace v úvodu („To aby bylo od začátku jasné [...]“⁵²) a diskurzu samotného. O vypravěčově sebereflexivnosti svědčí řada dalších faktorů a narážek v průběhu čtení. Časté užívání věty „Ale k tomu se ještě dostanu.“ nezřídka slouží jako předěl mezi kapitolami, kterým dosahuje vyvolání napětí u čtenáře. Touto formulací vypravěč ve čtenáři navozuje dojem, že má jasně danou představu, jak své vyprávění bude dále konstruovat. V románu se také často opakuje věta: „To kdyby vás to zajímalo.“⁵³ - jejímž prostřednictvím předmět svého vyprávění komentuje a zároveň skrze ni naplňuje fatickou funkci komunikace, při které se snaží udržet kontakt se čtenářem. Podobné oslovování můžeme nalézt vcelku běžně především v postmoderní próze 2. poloviny 20. století.

Fleischmanovo vyprávění na sebe v jednotlivých kapitolách více či méně navazuje. Krátké kapitoly občas působí dojmem separovaných epizod hrdinova života, avšak zpravidla se následně v průběhu četby ukazuje, že mezi těmito epizodami je kauzální spojení. Teprve v druhé polovině románu se od Fleischmana dozvídáme, že mu jeho doktorka řekla, aby „[...] si vzal sešit a tužku a začal sepsovat svůj život.“⁵⁴ Na základě této výpovědi se mění charakter čtenářské recepce románu, a to nejen v následujícím čtení, ale i zpětně. Ačkoli struktura vyprávění postrádá klasickou formu deníkových zápisků (nejen, že jednotlivé zápisky nejsou datovány, ale ani se neseťkáváme s líčením událostí od určitého časového úseku k dalšímu, jak je u psaní deníku charakteristické).⁵⁵ Příběh po této výpovědi tedy náhle vnímáme jako události zpětně akcentované, sepsované, nikoli bezprostředně prožívané. Tento fakt rovněž poukazuje na vypravěčovu sebereflexivnost, jelikož psané vyprávění je lépe

⁵⁰ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 9.

⁵¹ KUBÍČEK, Tomáš. HRABAL, Jíří. BÍLEK, Petr A. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 129.

⁵² RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 9.

⁵³ Tamtéž, s. 28, 32, 36 atd.

⁵⁴ Tamtéž, s. 95.

⁵⁵ Např. In LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany: 2002, s. 62.

stylisticky a sémanticky „korigovatelné“ nežli např. proud vědomí, který spontánně „probíhá“ hrdinovou myslí (viz o Fleischmanovi v kapitole o postavách).

Vypravěč ve filmové adaptaci se od toho knižního liší především tím, že ho nelze chápat jako odkrytého. Obecně status vypravěče ve filmu je komplikovanější, hůře uchopitelnou naratologickou kategorií nežli v literatuře. Jak připomíná Chatman, je tomu tak především proto, že film není „jazyk“, ale jiný druh sémiotického systému s vlastními „artikulacemi“.⁵⁶ Většina filmů, jak dále podotýká a jak je tomu i v případě *Grandhotelu*, „[...] nevypráví své příběhy v obvyklém smyslu slova, jelikož svou povahou film odolává tradičním lingvocentrickým poznámkám vypravěče.“⁵⁷ Vypravěče v první osobě na filmové plátno lze převést pomocí tzv. komentáře mimo obraz neboli voice-over. To by umožnilo alespoň částečně zachovat určitou deníkovou formu či zpovědní charakter vyprávění z románu. Avšak tato technika ve filmu užitá není, jediný hlas mimo obraz, který ve filmu zazní, je v závěru a slouží k převyprávění obsahu dopisu, který Fleischman poslal Ilje.

Vypravěčem se ve filmu vlastně stává kameraman, který určuje spolu s režisérem, jaké pohledy nám zprostředkuje, jaké záběry použije a jak a zda snímá scénické detaily. Kamera divákovi zprostředkovává pohled třetí, nezúčastněné osoby. Pro filmové vyprávění v *Grandhotelu* je typické statické postavení kamery, která pouze sleduje, pozoruje nehybně scény, do kterých postavy přicházejí nebo z ní odcházejí. Tudiž se vyskytují ve filmu obrazy, na kterých už žádné postavy nejsou. Kamera také celkem často krouží kolem objektu svého zájmu (obchází), což evokuje sledování. Nejspíše kvůli tomuto úmyslu je využito minimální množství záběrů z pohledu postav, které by narušily záměr pozorovacího hlediska. Tyto techniky navozují v divákovi podobné pocity jako ve čtenáři předlohy. Postavy se nemohou pohnout z místa, příběh se odvíjí pomalu, nikam nespěchá, vyžívá se v záběrů prostoru – hory, vysílače a okolní přírody.

Podle Seymoura Chatmana „[...] termíny ‚názor‘ a ‚filtr‘ korespondují s rozlišením, původně učiněným Gérardem Genettem mezi tím, kdo ‚vypravuje‘, a tím, kdo ‚vidí‘ příběh.“⁵⁸ Vypravěčovy postoje a jeho mentální pochody označuje za názor (slant) a mentální aktivity postav (percepce, kognice, postoje, emoce, vzpomínky, fantazie apod.) za filtr. Vypravěč filmu *Grandhotel* nemá filtr žádné z postav. Není nijak omezen, naopak lze říci, že je všudypřítomný, vševědoucí. Tento efekt všudypřítomnosti a vševědoucnosti navíc evokují časté panoramatické záběry, jež vyvolávají dojem jakési nadřazenosti vyprávěcí entity.

⁵⁶ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 123.

⁵⁷ Tamtéž, s. 123.

⁵⁸ Tamtéž, s. 141.

Na druhou stranu však filmový vypravěč stejně jako ten románový udržuje tajemství jednotlivých postav, dokud se sami nějak explicitně neprozradí – tedy nesvěří jiné postavě, či to nevyjde samo najevo. Například nevíme, od koho Fleischmanovi chodí dopisy, nevíme, že Franzova minulost je jiná, než tvrdí, dokud Fleischmanovi v závěru neřekne pravdu apod. Všechny postavy jsou tedy zachyceny tak, aby divák věděl to samé, co postavy o sobě navzájem, a byl s nimi překvapen, když se postupně prozrazují jejich tajemství. Scén tohoto typu je jen velmi málo. Například Fleischman je kamerou zachycen, jak šije balón, v tu chvíli provádí činnost, o níž nikdo z hotelu neví – ačkoli i tento jev je ve scéně předveden tak, že divákům není jasné, že šije právě balón.⁵⁹ Další postava, která je nám takto přiblížena, je Zuzana. Ve chvíli, kdy se vrátí opilá a v depresi do své ložnice a vezme si prášky. V tomto momentu se ve filmu jedinkrát zřetelně projeví fokalizátor, kterým se stává konkrétní postava. Zuzanin malátný zdrogovaný stav je demonstrován tím, že se hlas linoucí z televizní obrazovky promění ve zpomalené mumlání.

O Fleischmanovi-vypravěči se v knize dozvídáme různé okruhy informací, které lze rozdělit do několika souborů dle toho, od koho (z čeho) a jakým způsobem je dekodujeme. Protože je Fleischman zároveň postavou příběhu, musíme tento atribut zohlednit:

1. Informace, které nám explicitně poskytuje vypravěč-postava ve vyprávění;
2. informace, které nám implicitně poskytuje vypravěč-postava ve vyprávění;
3. informace, které nám implicitně poskytuje vypravěč-postava v příběhu;
4. informace, které nám explicitně poskytují ostatní postavy o postavě Fleischmana v příběhu.

Do prvního z uvedených souborů informací lze zahrnout takové údaje o povaze a počínech Fleischmana, které pochází přímo od něj v samotném vyprávění. Jsou odvoditelné z toho, co o sobě sám a vědomě čtenáři prozrazuje. Můžeme na ně nahlížet jako na skutečnosti v prezentovaném fikčním světě. Další soubor informací pochází ze stylu vyprávění. Je tedy obsažen v textu či „mezi řádky“ a závisí především na schopnostech naší čtenářské interpretace a vyvozování. Zmíněné dva soubory informací náleží pouze vypravěči-postavě románové předlohy. Je tomu tak proto, že jsou dané informace jednak úzce spjaté s povahou odkrytého vypravěče, jednak s autodiegetickým vypravěčem, který se v adaptaci, jak jsme již uvedli, nenachází. Především jsou však tyto soubory informací propojeny se specifiky plynoucími z literárního diskurzu, ze stylu a diskurzu.

⁵⁹ ONDRÍČEK, David: *Grandhotel*. Studio Lucky Man Films, 2006, 00:00:22.

První okruh informací nám je postupně odhalován po celou dobu konstruování fikčního světa již od samého počátku. V druhé úvodní kapitole se Fleischman představuje jakožto postava fikčního světa, vypráví, kdy se narodil, o své zálibě v počasí a o své minulosti – o tom, odkud pochází, o své rodině, kde žije a co dělá za práci.⁶⁰

Druhý okruh informací vyvozujeme ze specifického stylu vyprávění. Vypravěč má rejstřík několika formulací a obrátů, které často používá, jako již zmíněné „Ale k tomu se ještě dostanu.“, „To kdyby vás to zajímalo.“, „Tak to říká moje doktorka.“, „Říkali to v televizi.“ Obzvláště díky poslední frázi můžeme usuzovat, že ve spojení s tím, co o Fleischmanovi víme (v rámci prvního souboru), je vypravěč-postava mírně dětinská, či spíše dětská nebo naivní. Některé věci vidí velmi zjednodušeně, či je tak alespoň hodnotí. Nemůžeme však tvrdit, že je Fleischman hloupý, ačkoli může budit toto zdání (především v opozici vůči ostatním postavám). Informace, které nasbíral o etymologii vlastních jmen, odborné znalosti o počasí apod., svědčí o jeho vysoké inteligenci. Uvedený rys souvisí také s tím, že se vypravěč mnohdy projevuje jako ironický. Někdy se jedná o ironii explicitní, jindy spíše skrytou, jindy se můžeme pouze dohadovat, zda je ironický či „natvrdlý“.

Zbylé dva soubory informací o vypravěči-postavě vyplývají za prvé z toho, jak se Fleischman projevuje ve fikčním světě, za druhé z toho, co o něm říkají ostatní postavy. Tyto informace jsou čitelné jak z knihy, tak z filmu, avšak jejich rozbor si ponecháme do kapitoly o postavách, které se budeme věnovat později.

Od začátku románu může recipient z vyprávění nabývat dojmu, že signalizuje nejasně interpretovatelné znaky. To nás vede ke zpochybnění vypravěčovy spolehlivosti. Tyto pochybnosti může vyvolávat buď samotný obsah informace poskytnuté Fleischmanem, nebo poněkud zvláštní způsob její prezentace. Dotýkáme se zde problému, který nazýváme nespolehlivostí či omezeností vypravěče (případně omezeným filtrem). V některých případech můžeme prohlásit, že se nám vypravěč jeví nedůvěryhodný, jako by před námi něco ze svého života zatajoval a vyprávění tomu přizpůsoboval. Tyto znaky jsou rozesety v narážkách v průběhu celého narativu. První z nich jsme zaznamenali hned po úvodu vyprávění: „Lidi obvykle mívají dvě jména. Lidi mívají, ale já mám jen jedno. To před jsem zapomněl. Musel jsem.“⁶¹ Fleischman se svým příjmením jakožto jediným jménem, které si pamatuje, představuje ostatním postavám po celou dobu a ony ho tudíž tak oslovují. Z citované výpovědi je však jasné, že Fleischman křestní jméno má. Otázka, jak ho zapomněl, proč ho zapomněl a zda ho vůbec zapomněl, zůstává až po závěr románu nezodpovězena:

⁶⁰ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 13.

⁶¹ Tamtéž, s. 14.

„A Fleischmane, jak se teda vlastně jmenuješ ty?“ Ta otázka musela přijít. Zvlášť, když už tu jednou byla. A mně bylo jasné, že to teď budu muset přiznat. Ilje. A sobě taky. „Vlastimil. Po tátovi.“⁶² Vypravěč nám oznamuje: „Říkám to všechno na rovinu, protože už nechci mít žádná tajemství.“⁶³ Tato výpověď v nás nutně tedy vyvolá otázku: Jaká tajemství? To vede zároveň také ke zpochybnění, zda je toto tvrzení pravdivé, zda skutečně „říká Fleischman vše na rovinu“, protože nám ani nenaznačí, o jaká tajemství se jedná. Na jedné straně tedy nabýváme dojmu, že Fleischman hodlá být upřímný ve svém vyprávění, na druhé straně však víme, že něco ze své minulosti stále zatajuje a jako by se v průběhu svého vyprávění odhodlával prozradit, co se skutečně stalo. Nevíme také a váháme, do jaké míry některé události svého života skutečně zapomněl.

Důvodů, proč považovat Fleischmana za nespolehlivého vypravěče, je několik. Například tvrdí, že si pamatuje, jak se narodil. Tuto svou životní etapu a událost líčí s veškerými možnými detaily. Můžeme si klást otázku, zda je Fleischman natolik naivní, že svému líčení věří, či zda nás záměrně klame, či tuto zvláštnost jeho osoby můžeme spolu se schopností „vídat mrtvé lidi“⁶⁴ pokládat za určitý mysteriózní prvek díla, o němž nemá smysl jako o nespolehlivosti uvažovat. V závěru románu také zjistíme, že si u několika událostí vymyslel jiný průběh – tedy vymyšlení si a přehánění je mu vlastní. V tomto případě je tedy na čtenářské interpretaci, jestli se popsaný jev rozhodne vnímat jako nespolehlivost.

Abychom mohli adekvátně vyložit, zda je Fleischman vypravěčem nespolehlivým, opíráme se o podmínky, které stanovil Zerweck, musí jít o personalizované vyprávění a vypravěč se musí nezáměrně sebe-usvědčit.⁶⁵ Splnění první podmínky pro přiznání nespolehlivosti lze nejlépe vidět v klíčové kapitole s názvem „Příběh pro doktorku“, v níž líčí autonehodu, při níž přišel o rodiče a která stála na počátku jeho neschopnosti opustit město.⁶⁶ Pozornost při tomto líčení věnujeme hned několika výpovědím: „A teď vám řeknu, co jsem vždycky vyprávěl doktorce a lidem, který o to stáli. Jeden příběh, co se ale možná odehrál trochu jinak. Nebo vlastně určitě. [...] Doktorka říká, že ten příběh umím vyprávět moc dobře. Že je to hluboký. Že to má velký význam. A já vím, že mě pak vždycky chytne za ruku. Ale jak říkám: všechno to bylo možná trochu jinak. Vlastně určitě.“⁶⁷ V závěru románu se dozvíme, že skutečně všechno bylo zcela jinak, než jak si zvykl vyprávět těm, „kteří o to

⁶² RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 164.

⁶³ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 20.

⁶⁴ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 101.

⁶⁵ ZERWECK, Bruno. Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: Nespolehlivost a kulturní diskurz v narativní fikci. Překlad Martin Lukáš. *Aluze*, 2009, roč. 13, č. 3, s. 44-45.

⁶⁶ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 33.

⁶⁷ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 33.

stáli“. Co se týče druhé podmínky, Fleischman se sice sebe-usvědčuje, ne však nezáměrně, naopak vyjevuje celou pravdu prostřednictvím dialogu s jinou postavou – Iljou. V případě vypravěče *Grandhotelu* tedy nemůžeme hovořit o vyprávění nespolehlivém, avšak do jisté míry zkresleném a nepřesném.

Ve filmovém *Grandhotelu* nemá smysl pochybovat o spolehlivosti vyprávění, jelikož sdílíme názor s Chatmanem, když říká, že musíme mít nějaký důvod nevěřit vypravěčovu vysvětlení a jediný možný důvod musí spočívat v jeho postavě. „Kde není postava – a tudíž i motiv pro sporné vysvětlení příběhu, jak potom můžeme poznat, že vysvětlení je nespolehlivé?“⁶⁸

V adaptaci *Grandhotelu* vidíme zásadní proměnu kategorie vypravěče oproti románu. Tato proměna plyne především z toho, že na jedné straně (román) máme vypravěče-postavu, který fikční svět reflektuje subjektivně, a navíc velice specificky vzhledem k povaze a psychickým pochodům vypravěče-postavy. Ve filmu oproti tomu zprostředkování zobrazovaného světa nepodléhá zúženému „vidění“ postavy, vypravěče naopak interpretujeme jako vševědoucího a všudypřítomného. Na ostatní postavy si utváříme názor sami jakožto diváci dle způsobu, jakým se prezentují v příběhu, naproti tomu v románu může do velké míry tento náš názor podléhat Fleischmanově subjektivní charakteristice těchto postav.

4.2. Postavy

V této kapitole si klademe za cíl zodpovědět otázky: jakou funkci plní postavy *Grandhotelu*? Jak se podílejí na rozvíjení příběhu a jakou hrají roli ve významové výstavbě díla – ať knihy, či filmu?

Již Marvin Mudrick v roce 1961 formuloval problém, který opakovaně vyvstává, když se snažíme popsat ztvárnění románových postav.⁶⁹ Říká, že diskutovat o postavách, vyjímát je z jejich kontextu a chápat je jako reálné lidské bytosti, by bylo sentimentální neporozumění povaze literatury. Na druhé straně od tohoto „puristického“ stanoviska, existuje „realistické“, které tvrdí, že postavy v ději nabývají určitou nezávislost na událostech a že o nich mimo jejich kontext diskutovat lze.⁷⁰ My se chceme v analýze vyvarovat čistě mimetického pojetí, ačkoli to zcela učinit nelze. Nemůžeme vyloučit, že se při přemýšlení o postavách neuchýlíme

⁶⁸ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 132.

⁶⁹ RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 37.

⁷⁰ Tamtéž, s. 37.

občas k uvažování o nich mimo text. Logicky zaplňujeme místa nedourčenosti jako každý čtenář, jelikož jsou nekomplexními existenty podobně jako prostor v rámci fikčního světa. Tudíž vyvozujeme příčiny jejich chování či činů, které nám jsou zatajeny, z běžného života, který známe.⁷¹ Jinými slovy, dokážeme odvodit jejich motivace, i když nemusí být v textu zcela zjevné, protože se s nimi jistým způsobem ztotožňujeme a promítáme do nich vlastní zkušenosti.

Románový i filmový příběh *Grandhotelu* je založen především na postavách, jejich vztazích a vývoji. Vnější akce zde má až sekundární důležitost. Chatman se v *Příběhu a diskurzu* zabývá tím, zda jsou postavy uzavřené či otevřené konstrukty a dochází k tomu, že „[...] některé postavy ve složitých narativích zůstávají otevřenými konstrukty, tak jako někteří lidé ve skutečném světě nám nepřestávají být záhadou, ať je známe sebeděle.“⁷² Tím se Chatman odklání od strukturalistického pojetí postavy, které považuje za neživotaschopné. Strukturalističtí teoretikové (např. Propp,⁷³ Todorov⁷⁴) považovali postavu za narativní komplex podřízený ději, zkoumali ji jako systém prvků, možností a průsečíků akcí. Oproti tomu Chatman vnímá postavu jako individualitu, jako hybatele děje. Postava je pro něj predikantem děje, který potřebuje nějaký narativní objekt (postavou nebo jiný existent), na nějž upře pozornost. Jednotlivé objekty (postavy) se od sebe liší v určitých rysech,⁷⁵ které se v průběhu příběhu mohou rozvinout, zůstat statickými nebo zaniknout. Na základě toho Chatman reflektuje Forsterovo rozdělení postav na „ploché“ a „plastické“. Do obou kategorií zařazuje postavy podle množství charakteristických rysů, míry jejich konfliktnosti nebo dominance. Postava se pro čtenáře stává životaschopnou bytostí až v okamžiku, kdy si ji dotváří ve vlastní imaginaci. Publikum rekonstruuje postavu z faktů oznámených nebo implikovaných v původní konstrukci a sdělovaných diskurzem skrze jakékoli médium.⁷⁶

V románu všechny postavy nazíráme pouze zprostředkovaně, skrze postavu-vypravěče Fleischmana. Vidíme je jeho očima, jelikož on je tím, kdo fikční svět reflektuje. O ostatních postavách si tedy nemůžeme utvářet objektivní představu. Postavy jsou někdy méně, jindy

⁷¹ KUBÍČEK, Tomáš. HRABAL, Jíří. BÍLEK, Petr A. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 57.

⁷² CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 124.

⁷³ Teorie Vladimira Jakovleviče Proppa, který ji demonstroval na ruských pohádkách; nezáleželo zde na postavě, ale pouze na její funkci-činnosti, kterou vykonávala. In PROPP, V. J. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H, 1999, 343 s.

⁷⁴ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000, 333 s.

⁷⁵ „Vlastnost jedinečnosti a stálosti uvnitř změn, na jejímž základě nazývá kterákoli osoba sama sebe já, a která vede k rozlišení jednotlivých osob - já, ty, on, atd.“ In CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 126.

⁷⁶ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 125.

více charakterizovány na základě jeho osobního, ryze subjektivního vztahu k nim. Fleischman je však nejen hlavním hrdinou příběhu, který čteme, ale je důležité si uvědomit, že má i jisté výsadní postavení vůči nám jakožto čtenáři. Tomáš Kubíček o tomto jevu hovoří jako o jakémisi intimním kontaktu, který s postavami navazujeme a který způsobuje, že je vnímáme jako reprezentace skutečných lidí, protože máme možnost pozorovat, jak myslí, co cítí a vnímají, a chápeme motivace jejich činů.⁷⁷ Narativní svět spolu s ostatními postavami je nám přístupný z jeho úhlu pohledu, což způsobuje subjektivizaci tohoto světa – dochází k založení jedinečného systému hodnot, s nímž se jako čtenář můžeme identifikovat.⁷⁸

Protože projev každé postavy je velice specifický a výrazně se liší od ostatních postav, přirozeně je nám některá se svým počínáním a problémy bližší než jiná, a tudíž na její činy budeme nahlížet s větší dávkou empatie. „Postava se dovolává naší zkušenosti s podobnými stvořeními z reálného světa. Spoléhá na naše konkretizační praktiky, které nás vedou k sjednocování určitých rysů postavy a jejího chování se způsoby, jakým jednají bytosti, které potkáváme v našem aktuálním světě.“⁷⁹ Tuto myšlenku můžeme rozvést pomocí Phelanova popisu postav a částí, které ji utvářejí. Phelan říká, že komplexní pojetí postavy je složeno ze tří dimenzí: syntetické, mimetické a tematické,⁸⁰ přičemž v *Grandhotelu* můžeme jasně spatřovat důraz na stránku mimetickou. Rudišovy postavy jsou mladí (s výjimkou Jégra a Franze) outsideři, kteří jsou zakomplexovaní kvůli nějakému osobnímu problému, který se jim nedaří překonat, ačkoli by rádi – byť před ostatními se zpravidla tváří, že o žádný problém nejde.

Pokud se pokusíme specifikovat postavy v *Grandhotelu* jako jednoduché, či komplexní, dojdeme k tomu, že převodem do jiného média se statut některých z nich v tomto ohledu výrazně změní. Zatímco v románu je Fleischmanova postava výrazně komplexní, komplikovaná, ční nad ostatními, ve filmu se s nimi dostává na stejnou úroveň. Jejich role a popisy jsou zde spíše schematické. Filmové adaptace musí téměř vždy zredukovat svou předlohu, protože nemají tolik časového prostoru, aby na filmové plátno mohly vše přenést. Filmový *Grandhotel* není výjimkou. Pouze co se týče osobních příběhů postav, nezůstává u otevřených konců jednotlivých příběhů jako román, ale ukazuje dosažení jejich životních cílů (Patka začne chodit se Zuzanou, Fleischman s Iljou, Fleischman se dostane až k moři, Ilja otěhotní).

⁷⁷ KUBÍČEK, Tomáš. HRABAL, Jíří. BÍLEK, Petr A. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 57.

⁷⁸ Tamtéž, s. 58.

⁷⁹ Tamtéž, s. 62.

⁸⁰ Tamtéž, s. 62.

Vojtěch Staněk by s námi asi nesouhlasil, protože ve své kritice románu chápe postavy jako filmové již zde: „Rudišovy postavy jsou tedy postavami filmovými, které mají svou repliku a nijak ze svých rolích nevybočují. Není to nutně na škodu, ale román nabízí přeci jen více prostoru než (zpravidla) devadesátiminutový film.“⁸¹ Pro postavy v *Grandhotelu* je typická především aktivita. Příběh posouvají dál především události, nikoli popis či estetický rozměr díla. Postavy jsou tedy dynamické, protože události, které se dějí, způsobují ony, nejsou trpěteli, které by naopak zasahovalo okolní dění.

Na následujících stránkách chceme podrobněji charakterizovat aktéry příběhu a jejich role v jednotlivých médiích. Charakterizovány mohou být na úrovni obsahu pojmenování a hodnotového určení, i na úrovni lexikální, stylistické a syntaktické. Prostředkem se stává přímá řeč, polopřímá řeč, vnitřní monolog nebo proud vědomí. Postavy mohou být tudíž popsány přímo či nepřímo, a to na několika úrovních. Do oblasti nepřímé charakterizace patří: jednání, promluva, vzhled, sociální zařazení, prostředí.⁸²

Fleischman

Hlavní postavou románu *Grandhotel* a jeho vypravěčem je Fleischman. V knize představuje sám sebe takto: „Jmenuju se Fleischman. Měřím sto sedmdesát devět centimetrů. Vážím sedmdesát tři kilo. Říkám to proto, kdyby vás taky zajímala čísla, jako zajímají mě. Jmenuju se Fleischman. Jsem řezník, který nejí maso, protože nemá rád krev. Řezník, který si na talíři krájí mraky a počasí, protože na světě není nic důležitějšího. A taky sám sebe. Ale k tomu se ještě dostanu.“⁸³ Jeho lexikální zvláštnosti, které jsou pro něj charakteristická, jsme si již specifikovali v kapitole o vypravěči. Fleischman píše deník, v němž si pokládá ontologické otázky a vzpomíná na svoje dětství a dospívání (jeho život je poznamenán šikanou na základní škole, emigrací rodičů, soužitím s Jégrem atd.). Liberec je pro něj jediným místem, kde kdy žil. Tento soubor informací můžeme zahrnout pod informace, které nám o sobě implicitně poskytuje Fleischman jako vypravěč-postava v příběhu.

Postava-vypravěč v románu *Grandhotel* předkládá události z vlastního úhlu pohledu. Čtenáři jsou přítomni jeho myšlenkovým pochodům, navíc jako vypravěč rád osvětluje, proč se zachoval právě tak a ne jinak, a co si o věcech myslí. Tím se představuje jako skutečně komplexní osobnost. Jeho postavení je v narativu dominantní. Své názory a přesvědčení

⁸¹ STANĚK, Vojtěch. 2006. *Nebe nad Ještědem*. [online, citováno 30. 11. 2014] Dostupné z WWW: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/19839/rudis-jaroslav-grandhotel-1>>

⁸² KUBÍČEK, Tomáš. HRABAL, Jíří. BÍLEK, Petr A. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 68-70.

⁸³ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 14.

v průběhu příběhu nemění. Má velké množství charakteristických rysů, které všechny směřují k představě „zvláštního outsidera“, sám se ale tak necítí. Podle E. M. Fostera ho můžeme označit za postavu plastickou,⁸⁴ i když se výrazně nevyvíjí, jeho rysy jsou natolik konfliktní a protikladné, že jeho chování nelze předvídat.

Ve filmové adaptaci *Grandhotelu* se o Fleischmanovi nedozvíme tolik detailů jako v knize. Především proto, že je zcela potlačena deníková forma vyprávění a nejsou ani zobrazena sezení s doktorkou, během kterých jsme se dozvídali informace o Fleischmanově dětství a jeho vztahu k matce. Ve filmu je postavě třicet let, je svobodný, amatérský meteorolog, který pracuje v Grandhotelu Ještěd jako údržbář. Obléká se nevýrazně, většinou má na sobě džíný, tričko a mikinu. Vlasy má rozčuchané, celkově budí dojem, že mu na vlastním vzhledu nezáleží. Stravuje se převážně sušenkami a pije oranžovou limonádu, občas zajde na jídlo s ostatními zaměstnanci hotelu – s Iljou, Patkou a Zuzanou. Mezi Fleischmanovi rituály patří zaznamenávání počasí do grafů (dělá to již třiadvacet let, třikrát denně) a psaní dopisů moderátorce počasí Rákosové, kterou informuje o chybách, které udělala v předpovědích. Postava je ovlivněna traumatem, o kterém se dozvídáme v průběhu příběhu a které osvětluje, proč nikdy Fleischman neopustil Liberec. Film ukazuje několik pokusů o překonání hranice města, které skončily neúspěšně. Nakonec se pohne z místa jak obrazně, tak doslovně – dokáže překonat hranici města, tím i své trauma. Odchází do ciziny, zamilovává se, stává se otcem a tím nalézá důvod pro návrat. Románový příběh končí otevřeně – Fleischmanovým letem bez náznaku dalších životních cest a etap.

Postavu charakterizuje i to, co si o ní myslí ostatní postavy - zde využijeme čtvrtý soubor informací, které jsme zmínili v předchozí kapitole zabývající se vyprávěčem. Ostatní postavy mají Fleischmana za podivína, „stupidu“ či „honibrka“. Většinou ho zesměšňují a nepovažují ho za rovnocenného partnera (Jégr mu vyčítá jeho asexuálnost, Patka zase jeho nechť podnikat apod.). Fleischman jako outsider společnosti v Grandhotelu se však ve filmové adaptaci stává středem romantických vzplanutí (sváděn moderátorkou Rákosovou, Zuzanou a nakonec zažívá dokonce i milostný poměr s Iljou).

I když film znázorňuje Fleischmana jako objekt zájmu, opomíjí jeho osobní vztah ke dvěma v jeho životě důležitým ženám: matce a doktorce, a také netematizuje jeho sexualitu. V románu několikrát masturbuje, sleduje souložící páry, vnímá vůni své doktorky. Ve filmu je na každé narážky o svém sexuálním životě od Jégra velmi háklivý a působí nervózně. Román také tematizuje jeho úzký vztah k matce, který je symbolizován vlajícími

⁸⁴ RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 48.

nebo padajícími vlasy (matka stříhající své zákaznice, poslední silná vzpomínka na její vlající vlasy, což si později projektuje do Ilji, když si všímá především jejich vlasů).

Ilja

Nejdůležitější ženskou postavou románu *Grandhotel* je Ilja. V románu se stává předmětem Fleischmanovy posedlosti. Ten o ní mluví jako o lišce, protože její příjmení je Fuchsová – a Fleischmanovi na jménech záleží. Všechny postavy mají v románu popsanou etymologii jména (až na doktorku, jejíž jméno Fleischman ani jednou nezmíní). Podle něho je krásná jako liška (má zrzavé vlasy) a lehce se rozčílí. Ze začátku je jejich vztah spíše nepřátelský. Ilja se na něho dívá jako na „stupida“, jelikož jejich první kontakty se odehrávají za opravdu zvláštních podmínek (přistihne ho v kleče u klíčové dírky, když masturbuje při sledování souložícího páru, následně ho nalezne ležet v dětské postýlce, o které tvrdí, že ji léčí). Ilja se každý den fotí. Ženy v její rodině umírají brzy a jí po matce nezbyla ani jediná fotografie. Jejím snem je mít dítě co nejdříve. Rok byla v Americe, ale vrátila se a chce se usadit v Liberci.

Filmová Ilja se od té románové dost liší. A to jak vzhledem, tak povahou. Její podivínskost je ukázána tím, že okamžitě pozná, když žena otěhotní. V supermarketu krade spodní prádlo, protože její přítel Patka na ní chce každý den vidět nové, zapisuje si do grafů plodné a neplodné dny. Vedle Patky je velmi submisivní, nechá se jím ovládat, chová se tiše a ohleduplně. Její postava se vyvíjí spolu s jejím vztahem k Fleischmanovi. Postupně se dokáže vzepřít Patkovi. Ve filmu pozorujeme submisivní postavu, která dává najevo emoce jen velmi zřídka. V románu přitom působí jako osoba, která má po prožitých zkušenostech (vyrůstala bez matky, byla rok v Americe) na věci svůj názor a jde si za svým. Ve filmovém zpracování však takto lépe zapadá do vztahové (skoro až romantické) linie příběhu. Zůstaly jí pouze ty povahové rysy, které jsou vhodné pro dominantní dějové linie.

Zuzana

Vzhledem k Ilje se nám jeví kontrastní postava Zuzany. Ta je poháněna jedinou touhou, a to mít vztah. K tomu směřuje její veškeré jednání, což je její hlavní charakteristický rys. Je to postava velice plochá bez viditelného vývoje či názorů. Románová Zuzana se jmenuje příjmením Sladká, miluje testy v časopisech, kterým bezmezně věří, a její záliby ovlivňuje vždy muž, o kterého se zajímá. Kvůli Fleischmanovi se začne zajímat i o počasí. Nakonec v rámci seznamovacích zájezdů konajících se v hotelu pozná řidiče kamionu Wenera, začne se učit německy a provdá se za něho. Zjistí však, že má na každé zastávce milenku a vrátí se

do Grandhotelu, kde se z nešťastné lásky (teď již k Fleischmanovi) pokusí zabít. Dá výpověď, začne pracovat na poště a sbírat známky (příčemž tato její činnost je jistě ovlivněna dalším mužem). V románovém pretextu je spíše postavou nedůležitou, ve filmu získala více prostoru, ale její životní zkušenosti a lásky jsou zúženy pouze na zájem o Fleischmana.

Doktorka

Důležitá je pro hlavní postavu románu *Grandhotel* jeho lékařka, ke které Fleischman chodí na psychologická sezení. V románu sice není jediný záznam vzájemného dialogu, ale Fleischman často popisuje, o čem spolu hovoří, co spolu prožili a jak se mění jejich vztah. Především mu pomáhala zbavit se jeho fobie a fixace na Liberec. Jako jediná ženská postava v románu působí skoro až autoritativně. Možná proto, že je nám čtenářsky trochu odosobněna (nic o ní nevíme a těžko chápeme její jednání), protože ji Fleischman charakterizuje a popisuje nejméně ze všech ženských postav, takže si o ní neutváříme jasnou představu. Zároveň chybí jakékoli její přímé promluvy. Všechny dialogy Fleischman pouze převypravuje, nemůžeme si ani utvořit představu o tom, jakým způsobem mluví atp. Nikdy ani nezmíní její jméno, přitom je etymologií posedlý. Určitým způsobem ji můžeme vnímat jako Fleischmanovu matku, která v příběhu chybí. Ve filmu je tato postava zcela vynechána.

Patka

Antagonickou mužskou postavou románu *Grandhotel* je Patka, vlastním jménem Luděk Beránek. Jeho jméno v překladu znamená kriminál, tam strávil rok (o kterém tvrdí, že ho prožil v Americe). V románu se Patka s Fleischmanem znají už od dětství, ale nikdy mezi sebou neměli přátelský vztah (Patka přivázal Fleischmana ke stromu). To má vliv i na jejich pozdější soužití v Grandhotelu, kdy mezi nimi stále panuje určité napětí jako mezi šikanovaným a agresorem. Patka často používá anglicismy, čímž se snaží odkazovat na svůj pobyt v Americe, který měl ovlivnit jeho životní filozofii (hepylajf a pyramidové podnikání). Ostatní postavy, které s jeho přesvědčením nesouhlasí, považuje za „stupidy“. Je o poznání plošší než hlavní mužská postava Fleischmana, přesto ale má řadu rysů, které ho činí neschematickým. Ve filmu *Grandhotel* je Patka frajírek s ulízaným účesem, který se chová nadřazeně ke své přítelkyni, je součástí řetězového prodeje Happy Life a v Grandhotelu pracuje jako číšník. Jeho snem je mít „hepylajf“ a opustit Liberec, který považuje za „ded city“. Jeho sklony k nadřazenosti a ponižování v závěru filmu vygradují až k násilí (hluboce se ho dotkne, že se Ilja vídá s Fleischmanem, vyhrožuje jí zabitím a nakonec sám sebe pořeže nožem).

Jégr

Vinnetou Jégr v románu *Grandhotel* vychoval Fleischmana místo rodičů. Jeho život je v románu popsán skoro tak podrobně jako Fleischmanův, protože většinu událostí prožívají společně. Román popisuje události, které vedly k tomu, že je nyní tam, kde je (jak vedl samoobsluhu, jak se dostal ke Grandhotelu, jak spolupracoval s StB, apod.). Ukazuje nám tuto postavu v širším časovém a společenském kontextu. Jeho vztah k Fleischmanovi je rozporuplný, ale nakonec mu Jégr přizná, že ho i přes všechna urážlivá označení, má rád, že nikoho a nic kromě něho a hotelu vlastně nemá. „Jégr se dušoval, že pro lidi vždycky chtěl jen dobro, pro lidi a pro sebe a nakonec i pro mě, protože mě má prý rád, a zeptal se, jestli i já mám rád jeho. Chvilku jsem nad tím musel přemýšlet, ale nakonec jsem přikývnul. Opravdu mi ho bylo líto. Někdy.“⁸⁵ Ve filmu se skoro nic o jeho minulosti nedozvíme. Hodně o jeho povaze a vkusu vypovídá zařízení hotelové recepcce, kde tráví většinu svého času. Stejně jako v pretextu v ní nacházíme suvenýry z cest po Německé demokratické republice a jiných socialistických zemích. Většina jeho promluv ve filmu se týká komentování veškerého dění v recepci a hlavně žen. Nejčastěji pronáší sexistické poznámky nebo hrozí, že dá výpověď komukoli, kdo udělá něco, co se mu nelíbí.

Franz

Franz (celým jménem Reinhard Franz Keusch) je v románu *Grandhotel* vykreslen jako muž ctící tradici a domov. Je zásadový, nostalgický a propaguje heslo „Člověk má skončit tam, kde se narodil.“ Často používá vojenskou terminologii a germanismy, což má odkazovat k jeho fiktivní vojenské minulosti. Spolu s Fleischmanem vrací své zesnulé kamarády zpátky do svých domovů (ve formě popelu). Bere takovýto návrat domů velice vážně. Považujeme ho za plochou postavu, i když v závěru dokáže svým jednáním překvapit (přiznání a sebevražda). V knize má k Fleischmanovi hodně blízko. Ten se od něho učí. Ve filmu jejich vztah není takto pojat, není pro dynamiku příběhu důležitý, tudíž se Franz stává postavou pouze okrajovou.

O postavách nemůžeme říci, že filmem „ožívají“, spíše se zde stávají někým jiným. Nelze je považovat za doslovnou vizualizaci románových postav. Postavy se k sobě v knize chovají pohrdavěji, jejich vztahy jsou složitější a vyžadují více času k pochopení, a především k vyřešení jejich vnitřních obav a strachů. Naopak ve filmu jsou postavy empatičtější a jejich

⁸⁵ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 91.

skutky jsou vykonávány s větší naléhavostí. Film nám automaticky podává informace o tom, jak postavy vypadají. Román sice věnuje popisu každé postavy kapitole, ale jejich představa je vždy velmi subjektivní a zaměřena na výběrové líčení. Film posunul postavy do jiné roviny, ve které jsou jejich činy emotivnější než v románu. To podtrhuje důraz na vztahovou linii děje, které dali filmoví tvůrci přednost před psychologickou.

4.3. Čas

Než se pustíme do analýzy a komparace časové výstavby románového a filmového *Grandhotelu*, musíme se nejprve zastavit u specifík výstavby literárního narativu, která se ve filmu nenacházejí. S vyprávějíci postavou a odkrytým vypravěčem se pojí specifika spojená s časem, která rozebírá Chatman v knize *Příběh a diskurz*. Hovoří o tzv. dvojím NYNÍ. Narativ jednak nastoluje pocit přítomného okamžiku, tedy narativního NYNÍ (NOW), a „[...] u odkrytého narativu existuje nutně dvojí NYNÍ – NYNÍ diskurzu v přítomném čase, v němž se nachází vypravěč, a NYNÍ příběhu (obvykle v minulém čase), v němž se začne odvíjet děj.“⁸⁶ V *Grandhotelu* můžeme s jistotou hovořit o dvojím nyní, přičemž v jednom z nich se nachází Fleischman, který prožívá, v druhém Fleischman, který vypráví, a na rozdíl od prvního má schopnost nazírat vyprávěné události s odstupem, tedy vyprávěný příběh reflektovat. Nabízí se otázka, o jaký odstup se mezi těmito dvěma časy jedná. Fleischman jednak zaznamenává události retrospektivně (analepse), v chronologickém sledu (narodil jsem se, navštěvoval jsem základní školu), ale zároveň do vyprávění promítá to, co se mu děje v současnosti, či spíše v nedávné minulost. Časový odstup mezi dvojím NYNÍ se tedy postupně zmenšuje, jelikož NYNÍ příběhu začíná Fleischmanovým narozením a postupuje blíže k Fleischmanově fikční současnosti, za niž považujeme jeho odlet balónem. Ne vždy je ale možné tuto vzdálenost jednoznačně určit. Někdy vyprávění navozuje dojem, že líčená událost se odehrála nedávno, jindy bychom ji situovali spíše hlouběji do minulosti. Například často kapitolu uvádí slovy: „Vidím to jako dnes.“ – což nabízí možnost, že se událost odehrála v dávné minulosti, avšak z kontextu zjistíme, že se odehrála teprve nedávno. S touto nejednoznačností se čtenář může setkat např. v kapitole Chlupy.⁸⁷ V dané kapitole se odehraje událost, kterou podle kontextu (v hotelu je již zaměstnaná Ilja) řadíme do současnosti (respektive nedávné minulosti).

V retrospektivním vyprávění o Fleischmanově dětství a dospívání se orientujeme

⁸⁶ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 64.

⁸⁷ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 55.

snadno, a to na základě signálů, které text poskytuje. Dětství je líčeno chronologicky, až na proleptické fráze typu „K tomu se ještě dostanu.“. Tyto prolepse navozují ve čtenáři napětí. V pozdějším líčení se také můžeme setkat s údaji, které nám pomáhají v lepší orientaci na časové ose Fleischmanova života a samotného příběhu, např.: „Kdy k nám poprvé přijel na návštěvu Reinhard Franz? V létě 1998.“⁸⁸

Textovým signálem, který manifestuje časové vztahy v příběhu a napomáhá k orientaci, je slovesný čas. V *Grandhotelu* je nejčastěji užíván minulý čas, ale setkáváme se i s časem přítomným. Ten se objevuje ve spojitosti s tzv. nečasovou referencí.⁸⁹ Tedy „[...] ve výpovědích, které zpravidla pomocí prostého prézentu popisují nějaký obecný případ.“⁹⁰ V našem případě ho můžeme nalézt v místech, kdy Fleischman něco hodnotí. Například vypráví o sobě a o tom, co považuje za trvale platné („Jak říkám, miluju zimu.“⁹¹), případně, když popisuje ostatní postavy, např.: „Zuzana je naše pokojská. V obličejí je kulatá jako měsíc [...]“⁹² nebo: „Patka se jmenuje Luděk Beránek, ale nechce, aby mu tak někdo říkal.“⁹³ Přítomný čas také užívá, pokud chce dát důraz na to, že se činnost děje opakovaně: „Skoro nespím, ale když usnu, vrací se mi často jeden sen [...]“⁹⁴ Veškeré kapitoly věnované jeho sezením s doktorkou jsou rovněž formulovány v přítomném čase.

Toto střídání přítomného a minulého gramatického času ve spojení s časovými orientátory v podobě časových příslovcí či konkrétních datových údajů někdy slouží k rozlišení dvou hledisek „já“ vypravěč - já hrdina Fleischman. „Tak tady jsem doma. Takhle vypadá můj pokoj: pět a půl metru na délku.“⁹⁵ V této výpovědi je užit přítomný čas, ukazovací zájmena a následně redukce slovesa. Tento jev poukazuje na rozdíl „[...]“ mezi hrdinovým nyní – tj. okamžikem hrdinovy přítomnosti – a vypravěčovým NYNÍ, tj. okamžikem ve vyprávění příběhu.⁹⁶ Takto může být zdůrazněna i přítomnost, „[...]“ v níž se nachází postava, k oživení hlediska „já“-postavy v protikladu k hledisku jeho pozdějšího vtělení, „já“-vypravěče, který vzpomíná na to, co tehdy jako dítě cítil.⁹⁷ Toto můžeme vidět například zde: „Ale já se vůbec vždycky hodně styděl. I tehdy, když jsem šel poprvé do školy.

⁸⁸ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 75.

⁸⁹ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 83.

⁹⁰ Tamtéž, s. 83.

⁹¹ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 86.

⁹² Tamtéž, s. 73.

⁹³ Tamtéž, s. 58.

⁹⁴ Tamtéž, s. 44.

⁹⁵ Tamtéž, s. 41.

⁹⁶ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 84.

⁹⁷ Tamtéž, s. 83.

Ten den svítalo slunce, foukal vítr [...]“⁹⁸ nebo „Ten den se mi nikam jet nechtělo. Ten den bylo nebe modré, mimořádně modré.“⁹⁹ Slova jako „tehdy“ a „ten den“ zdůrazňují jeden konkrétní okamžik ve shrnutí událostí, které se ve Fleischmanově životě v minulosti udály. Popis počasí navíc také dopomáhá k utvoření představy, jak popisovaný den vypadal, a v neposlední řadě nás upozorňuje na to, že přijde vyprávění o nějaké důležité události – jelikož Fleischman si významné události pamatuje i na základě toho, jaké tehdy bylo počasí.

Román *Grandhotel* se skládá ze tří částí, první a poslední obsahuje pouze krátkou kapitolku, v níž se Fleischmanovi podařilo uskutečnit svůj sen a vzlétnout s vlastnoručně vyrobeným balonem. Tato část I. a část III. tvoří rámec výchozího narativu, který se odehrává v II. části. Identifikace výchozího narativu je důležitá proto, aby se v porovnání s ním mohl určovat a posuzovat charakter anachronního vyprávění.

Hlavní příběh je, jak jsme již uvedli, složen ze dvou časových linií: – jedna je retrospektivní, druhá reflektuje současnost nebo nedávnou minulost (odstup sice není blíže specifikovaný, ale víme, že zde je, jelikož plyne z prodlevy mezi uskutečněním se ve fikčním světě a zapsáním do deníku). V části II. považujeme za nejvhodnější identifikovat jako výchozí narativ časovou linii, z níž Fleischman nahlíží věci minulé i současné. Tedy NYNÍ diskurzu, v němž se Fleischman nachází a které začíná kapitolou „Tak tady žiju a pracuju [...]“¹⁰⁰ která shrnuje, co Fleischman nyní, v dospělém věku dělá a jakým způsobem žije. Za úvodní událost výchozího narativu považujeme seznámení s Iljou a za závěrečnou událost Fleischmanův odlet balónem.

Ne všechny analepse z románu se objevují ve filmovém zpracování. Analeptické události totiž vyprávějí o Fleischmanově původu, dětství a dospívání. O tom, jak vyrůstal s rodiči, jak byl šikanován ve škole, jak jeho rodiče zemřeli a on po pobytu v domě „plném pokroucených lidí“ šel bydlet k Jégrovi. Tyto události jsou ve filmu zcela vynechány (pouze několik málo zmínek je obsaženo v dialozích Fleischmana s Jégrem nebo Ilji se Zuzanou). Počátek filmového příběhu navazuje až na setkání s Iljou, která je hlavním hybatelem děje. Tuto událost můžeme označit za první jádrovou událost výchozího narativu knihy a adaptace zároveň.

Narozdíl od románu neobsahuje film žádné prolepse. Kromě prolepsí v I. a III. části románu, jak jsme již uvedli, jsou události proleptické povahy popsány pouze jako nejasné narážky, nikoli jako jasný a ohraničený celek. V Chatmanově terminologii můžeme tyto

⁹⁸ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 21.

⁹⁹ Tamtéž, s. 33.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 19.

narážky nazvat „rozséváním anticipačních satelitů“,¹⁰¹ tedy předznamenávání. K tomuto předznamenávání dochází pomocí již zmíněného: „Ale k tomu se ještě dostanu.“, které bývá nejčastěji kladeno na závěr kapitoly. Dále je to také řada implicitních narážek, které souvisí se spolehlivostí Fleischmana-vypravěče, které jsme rozebrali výše.

Konstatovali jsme, že události ve filmu jsou řazeny chronologicky, což však neznamená, že by se veškeré události, které jsou divákovi prezentovány lineárně, nutně odehrávaly chronologicky za sebou, někdy mohou probíhat souběžně. Vševědoucí vypravěč není limitován jako autodiegetický vypravěč v tom, že by byl schopen referovat pouze o událostech, kterých se sám účastní. Naopak vypravěč ve filmu dokáže vyprávět o více událostech, které se dějí na několika místech současně (ale zobrazeny jsou kontinuálně). Například události jedné noci, kdy Fleischman sleduje z Ještědu mraky, Franz se vrací opilý s úmyslem zabít se a ve stejný okamžik se Zuzana předávákuje léky atd., jsou ve filmu vyobrazeny všechny v krátkém sledu.¹⁰² Tento postup slouží především pro navození napětí, události postupně gradují, k čemuž slouží i stále dynamičtější hudební doprovod.

Dalším Genettovým aspektem kategorie času, kdy je poměřován čas diskurzu a čas příběhu je tempo vyprávění. Při analýze tempa vyprávění poměrujeme čas příběhu ve fikčním světě s rozsahem textu v románu. Ke zpomalení tempa vyprávění dochází segmentací na co nejmenší sdělitelné události, naopak zrychlení nastává, pokud je delší časové období zhuštěno do krátkého textového celku.¹⁰³ Vztah mezi dobou čtení/sledování popisované události (délkou textu/filmové stopáže jí věnované) a jejím samotným trváním vymezuje i Chatman, který vyděluje pět variant těchto vztahů:

1. Shrnutí, zde je čas diskurzu kratší než čas příběhu;
2. elipsa vynechává určité události, čas diskurzu je nulový;
3. scéna, při které se čas příběhu a diskurzu rovnají;
4. protažení, čas diskurzu je delší než čas příběhu;
5. pauza, čas diskurzu je delší než čas příběhu, který se rovná nule.¹⁰⁴

V jedné větě může být shrnuta časová etapa, která trvala pět let nebo naopak na dvaceti stranách textu může být popsán minutový okamžik. Abychom mohli nějaké tempo

¹⁰¹ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 61.

¹⁰² ONDRÍČEK, David: *Grandhotel*. Studio Lucky Man Films, 2006, 1:15:00 - 1:18:57.

¹⁰³ KUBÍČEK, Tomáš. HRABAL, Jíří. BÍLEK, Petr A. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 117.

¹⁰⁴ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 69.

označit za zrychlené, nebo naopak zpomalené, je nezbytné určit jakési „neutrální tempo“ vyprávění. Samotná otázka „neutrálního tempa“ vyprávění se může jevit problematická a těžko definovatelná. Jaké tempo lze považovat za neutrální? Můžeme něco takového vůbec z narativu odvodit? Jiří Hrabal říká, že toto tempo odvozujeme automaticky na základě předchozích zkušeností s četbou a v souvislosti s konvenčními způsoby vyprávění o událostech. Tak si „[...] utváříme kulturně a dobově podmíněnou normu, podle níž se nám určité vyprávění jeví jako pomalé, rychlé nebo neutrální.“¹⁰⁵

V románu *Grandhotel* je tempo vyprávění nejčastěji zrychlováno v analeptických událostech, využívá se zde tzv. shrnutí, vypravěč zde shrnuje dění. Čas příběhu je zde tudíž delší nežli čas diskurzu. Shrnovány jsou obvykle události, které Fleischman považuje za natolik důležité pro příběh, než aby je z vyprávění vypustil, na druhé straně je ale nepovažuje za relevantní ve srovnání s jinými, kterým věnuje větší prostor v diskurzu. Jako příklad nám může posloužit následující pasáž z knihy: „Mlčel jsem měsíc a pak další tři. Mlčel jsem, bydlel přímo uprostřed města ve velkém oprýskaném domě plném pokroucených lidí, starých i mladých a stejně mlčenlivých, jako jsem byl já.“¹⁰⁶ V citované ukázce vidíme, že doba několika měsíců je shrnuta do dvou vět, především je pak toto období charakterizováno Fleischmanovým mlčením.

Ve filmu ke zrychlení dochází pomocí střihu či zrychleného záběru. Případně jinými kamerovými efekty. Ve filmu *Grandhotel* jsme zaznamenali jedinou výraznou scénu, ve které můžeme vidět zrychlené tempo. Jedná se o Fleischmanovo a Iljino setkání na věži Ještědu, z níž sledují nebe a povídají si. Že se tato událost odehrává několik hodin, demonstruje postupné temnění obrazu. Jejich společná chvíle začíná, když je jasný den a končí, když je obloha černá, je tedy jasné, že od začátku jejich rozhovoru uběhlo několik hodin, zatímco my jej sledujeme několik desítek vteřin

Naopak zpomalovány jsou nejčastěji události, které chce vypravěč vyzdvihnout. Nemusí se však nutně jednat o události, které jsou pro samotný příběh relevantní, respektive nemusí se nutně jednat o jádra příběhu. Uveďme si například pasáž, v níž je akcentována vzpomínka na Fleischmanovu matku: „Pak se otočila a šla. Díval jsem se za ní, líbilo se mi, jak se jí vlnila sukně. Poslouchal jsem klapot jejích podpatků. Zastavila se na chodníku. Na přechodu se rozhlédla pomalu na jednu a na druhou stranu. Přejelo auto. Pak si rukou

¹⁰⁵ KUBÍČEK, Tomáš. HRABAL, Jiří. BÍLEK, Petr A. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 117.

¹⁰⁶ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 35-36.

prohrábla vlasy a přešla ulici. Přesně tak si ji vybavuju v zrnkách prachu, kterým moje doktorka říká vzpomínky: stojí na kraji ulice, pomalu se rozhlíží, čeká, až přejede auto, a rukou si prohrábne vlasy. Podívá se na vlasy, co jí zůstaly viset mezi prsty, a pustí je do vzduchu. Jen tak. Elegantně. Čistě, jestli mi rozumíte. A mně se zdá, jako by se v ten okamžik na malou chvíli zastavil čas. Pak auto přejede, máma vkročí na přechod, přejde na druhou stranu a nebe je ještě chvíli modré.“¹⁰⁷ V citované ukázce je tematizováno „zastavení času“, které také má být ve čtenáři evokováno sugestivním popisem scény, která se ve Fleischmanově dětství odehrála a kterou si nyní vybavuje. Dost možná si událost idealizuje, protože se odehrála před desítkami let. Vyprávění je zpomaleno, v Chatmanově terminologii ho můžeme označit jako protažení, jelikož čas příběhu je kratší nežli čas diskurzu.¹⁰⁸

Navzdory tomu, že je toto zpomalené vyprávění založeno především na vizuální stránce události a téměř automaticky si jej můžeme představit jako filmovou scénu, v adaptaci tuto scénu nenacházíme, nebyl využit její potenciál. Zpomalena zde není jediná událost, ačkoli podobných sugestivních „pozastavení“ nad detailem je v knize několik. Nejčastěji je akcentován detail, který má zároveň vystihovat některou z postav. Pokud nejde o matku a není repetitivně připomínána výše popsaná událost, vyprávění Fleischmana se stáčí ke vzpomínce na padající vlasy žen, které k jeho matce přicházely na stříhání,¹⁰⁹ případně k Iljině vyfukování kouře z cigarety.¹¹⁰

V tomto bodě analýzy jsme reflektovali jeden z možných typů frekvence vyprávění, které vymezil rovněž Gérard Genette.¹¹¹ Známe frekvenci singulativní (vypráví se jednou o tom, co se stalo pouze jednou), což je běžná součást každého vyprávění, dále frekvenci repetitivní (vypráví se několikrát o tom, co se stalo jednou), tímto způsobem jsou vyprávěny, jak jsme již zmínili, pasáže o matce a Ilje, případně o Fleischmanově autonehodě, a poslední je frekvence iterativní (vypráví se jednou o tom, co se stalo vícekrát). Poslední typ vyprávění je v knize užíván především pro znázornění Fleischmanových rituálů. Mezi ty patří především jeho každodenní měření počasí a požívání vždy tří sušenek a popíjení tří limonád. Ve filmu je užit pouze postup singulativního znázornění událostí. Iterativní frekvence je zde nahrazena zmínkami jiných postav v dialogu, nikoli například sestříhanými záběry opakované činnosti.

¹⁰⁷ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 21.

¹⁰⁸ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 74-75.

¹⁰⁹ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 112.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 105.

¹¹¹ KUBÍČEK, Tomáš. HRABAL, Jirí. BÍLEK, Petr A. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 120.

Tyto Fleischmanovy zaběhlé rituály zdůrazňují hrdinův lehký autismus spojený s obsedantním dodržováním zaběhnutých zvyků.

Děj románu je zpomalován analepsami, ve filmu mají zase určitý retardační účinek scénické záběry na krajinu pod Libercem, na mraky nad Ještědem nebo na samotný hotel, jeho špici, ze které Fleischman vylézá na malý ochoz měřit hydrometeorologické údaje. Tyto scény se snaží dát podle našeho názoru celému filmu jistou hloubku, přiblížit nekonečnost a navodit touhu sdílet Fleischmanovo přání odejít z Liberce vzdušnou cestou. Jiné výrazné epizody, u kterých bychom mohli říci, že je jim věnováno více času než jiným, případně zobrazující nějaký delší časový úsek, ve filmu nenacházíme.

4.4. Prostor

V této kapitole hodláme analyzovat postupy, jakými je znázorněn prostor fikčního světa příběhu *Grandhotel* v obou médiích, přičemž se chceme zaměřit také na to, jakým způsobem se prostor z narativu literárního přenáší do filmového. Budeme si všímat toho, z jakého hlediska je prostor fikčního světa nahlížen, skrze čí „oči“¹¹² je nám zprostředkován – což se v případě obou narativů zásadně liší. Sekundárně se také budeme zabývat tím, jak je znázorněn vnitřní „svět“ postavy Fleischmana v knize a zda je tento aspekt reflektován i ve filmu. Cílem kapitoly je také určit, zda odlišné způsoby prezentace fikčního světa ovlivňují recipientovu interpretaci příběhu.

Chatman poukazuje na to, že stejně tak jako dimenzí událostí příběhu je čas, dimenzí existence těchto událostí je prostor – a stejně tak je také třeba rozlišovat mezi prostorem příběhu a prostorem diskurzu. „Tento rozdíl se nejzřetelněji projevuje ve vizuálních narativech. Ve filmu je explicitním prostorem příběhu výsek světa aktuálně ukázaný na plátně; implikovaným prostorem příběhu je všechno, co sice nevidíme my, co však vidí postavy, anebo to, co pouze slyšíme nebo vyvozujeme z dějových náznaků.“¹¹³ Ve filmovém médiu nastává zásadní změna v zachycení prostoru především vlivem dvou postupů. Ten první je tomuto médiu vlastní a závisí na tom, že objekty, které nám jsou prezentovány, jsou vyříznuty ve filmovém okénku. Ten druhý souvisí s tím, že se zde mění zdroj hlediska, kterým je nám fikční svět zprostředkován. Zatímco ve filmu se hledisko nacházelo v postavě, ve filmu je toto hledisko vně postavy. Rozdíl mezi prostorem příběhu a prostorem diskurzu popisuje Chatman následovně:

¹¹² CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 107.

¹¹³ Tamtéž, s. 100.

1. Měřítko čili velikost – každý existent má v reálném světě určitou velikost a nachází se v určité vzdálenosti od objektivu kamery – manipulací se vzdáleností lze docílit přirozených i nadpřirozených efektů.
2. Obrys, textura, sytost – lineární obrysy na plátně jsou analogické k snímaným objektům, ve 2D se třetí rozměr nahrazuje stíny.
3. Poloha – existent je ve vertikálním a horizontálním rozměru filmového obrazu a ve vztahu k ostatním existentům uvnitř obrazu, v určitém úhlu vzhledem ke kameře (čelem, zády, vysoko, nízko, atd.).
4. Stupeň, druh a oblast odraženého osvětlení (a barva) – existent osvětlen silně či slabě, zdroj světla rozptýlený či soustředěný.
5. Jasnost čili stupeň optické rozlišenosti – zaostřen ostře nebo měkce.¹¹⁴

Hranice mezi prostorem příběhu a prostorem diskurzu se neurčuje tak snadno jako hranice mezi časem příběhu a časem diskurzu – rozmístění a dispozice se na rozdíl od časové posloupnosti neřídí žádnou přirozenou logikou v reálném světě. Toto rozmístění ovlivňuje, jakou zaujímá divák pozici v prostoru.

Zatímco románový prostor je abstraktní a vyžaduje rekonstrukci v čtenářově mysli – o to více, že Fleischman nezřídka své okolí vnímá jinak, než jak skutečnost ve fikčním světě vypadá, prostor příběhu ve filmu je „doslovný“.¹¹⁵ To znamená, že objekty, rozměry a vztahy jsou analogické k objektům, rozměrům, vztahům, jak je známe z našeho skutečného světa.

Vyprávěný svět je výsledkem verbální reprezentace/prezentace a jeho prostředkem se stává deskripce prostoru.¹¹⁶ Zobrazený a vyprávěný prostor se v námi analyzovaných dílech poměrně liší v závislosti na jejich časové výstavbě. Řekli jsme si, že zatímco filmový *Grandhotel* zachovává chronologii a znázorňuje de facto stejný úsek Fleischmanova života, který je v knize zachycen v rovině narativního NYNÍ, literární *Grandhotel* se skládá ze dvou časových rovin, kdy je vypravěčova přítomnost prolínána prostřednictvím analepsí s jeho minulostí. Zatímco v analeptických pasážích se prostředí, kde se Fleischman nachází a jedná, mění častěji (škola, domov s rodiči, „domov pokřivených lidí“), v linii přítomnosti příběhu se nacházíme v devadesáti procentech v *Grandhotelu*.

Začátek vyprávění *Grandhotelu* označujeme za tzv. vstup in medias res. Jako čtenáři

¹¹⁴ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 101.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 101.

¹¹⁶ KUBÍČEK, Tomáš. HRABAL, Jirí. BÍLEK, Petr A. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 79.

se ocitáme v čase i prostoru, který nejsme schopni identifikovat z diskurzu a příběhu, protože se jedná o událost, která se nachází sice v přítomnosti vypravěče, ale zároveň v budoucnosti příběhu – to, kde, kdy a co se odehrává, se dozvíme až později. Na oddíl I., tedy zmíněnou úvodní scénu, je navázáno v oddíle III., avšak tento poslední oddíl už čteme s určitým očekáváním, a proto se dokážeme lépe zorientovat v časoprostoru příběhu. V počátcích našeho čtení jsme tedy časoprostorově dezorientovaní, naše představa ohledně místa, kde se vypravěč-postava nachází, není ničím evokována, jelikož chybí jednoznačný explicitní popis prostředí, může pro nás ve chvíli čtení být jak konkrétní, tak např. symbolický (či záznam snu nebo umírání - opouštění tohoto světa): „Dokázal jsem to. To aby to bylo od začátku jasné. Abyste o mě nemuseli mít strach. Já nemám strach. Stoupám vzhůru, na dosah mám mraky. Nebe. Sny. Nekonečno. A konečně i sebe samotného. Naše město se pomalu rozpouští v hloubce pode mnou.“¹¹⁷ V citované pasáži je zmíněn pohyb vzhůru k mrakům, ale celý obraz je zahalen do abstraktních pojmů, jakými jsou sny a nekonečno, proto nejsme schopni odhadnout, zda je toto stoupaní vzhůru zamýšleno obrazně, či skutečně. Pokud jde o druhý případ, ptáme se, zda se odehrává v mysli reflektora, či ve skutečnosti fikčního světa?

Úvod a závěr vyprávění v knize je orámován stejným místem, kterým je vrchol hotelu, z něhož Fleischman vzlétá v balónu. Totožná událost, místo a čas tedy otevírá a současně zavírá literární příběh. Ve filmu je však úvodní scénou Fleischmanovo sešívání balónu, závěrečnou scénou Fleischman postávající v moři. Tento jev poukazuje na časoprostorovou distanci začátku a konce příběhu, dovádí k úplnosti chronologickou povahu filmové prezentace příběhu.

Na rozdíl od sledování filmu si při čtení čtenář vytváří svůj vlastní mentální obraz. Ve shodě s Chatmanem můžeme říci, že prostor diskurzu (jakožto obecnou vlastnost) můžeme definovat jako ohnisko prostorové pozornosti.¹¹⁸ Jedná se o rámeč vymezené pole, k němuž diskurz zaměřuje pozornost implikovaného publika, tedy o tu část celkového prostoru příběhu, jež je zmíněna či ohraničena podle podmínek média buď vypravěčem nebo okem kamery – a to doslova (jako ve filmu) nebo přeneseně (ve verbálním narativu).¹¹⁹

Nejdůležitějším prostorem pro oba narativy je město Liberec, hora Ještěd, o jejichž symbolickém významu pojednáme v kapitole věnované motivům. Podle Kubíčka mohou místa příběhu nést symbolický význam, který je kulturně předurčen,¹²⁰ což reflektujeme

¹¹⁷ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 9.

¹¹⁸ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 105.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 105-106.

¹²⁰ KUBÍČEK, Tomáš. HRABAL, Jirí. BÍLEK, Petr A. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 85.

i v románovém a filmovém *Grandhotelu*. Chatman se přiklání k dělení prostředí podle Roberta Liddella. Nejdůležitějším kritériem je důležitost prostředí pro děj a jeho vliv na postavy a naopak. Typy prostředí dělí na utilitární, symbolické, irelevantní, ironické a kaleidoskopické.¹²¹ V románu můžeme sledovat především typ symbolický, který akcentuje těsný vztah s dějem. Prostor a děj se podobají (klidný děj na klidném místě a naopak). A ve stejné míře i ironické a kaleidoskopické prostředí, jelikož v prvním případě hovoříme o prostředí, kde dochází ke střetu prostředí a vnitřního života postavy či atmosféry, a v druhém prostředí přechází rychle tam a zpět ve svět vnější fyzický a svět imaginace.

Osudy postav a jejich snaha řešit své problémy a strachy jsou s tímto prostorem úzce svázány. Ještěd je nejvyšší bod Liberce, kde se střetávali a koexistovali odjakživa němečtí a čeští obyvatelé. Ve fikčním světě literárním i filmovém hora Ještěd symbolizuje místo, kde se udála spousta zlomových životních okamžiků postav (návštěvníků Ještědu, hotelových hostů, zaměstnanců), které jim pomohly najít odpověď na otázku, kam v životě směřují. Město Liberec je pro hlavní hrdiny jediným místem, které skutečně znají, je pro ně celým jejich světem, ale zároveň i vězením. A je do jisté míry pojímáno jako samostatná entita, která ovlivňuje životy svých obyvatel. Liberec a Grandhotel Ještěd jsou od sebe vertikálně odděleny, a tím se stává prostor postav pro ostatní obyvatele Liberce nepřístupným a vyděluje je do vlastního mikrosvěta.

Z pohledu hlavního hrdiny je prostor filmového *Grandhotelu* uzavřený, ostatní postavy ho ale mohou libovolně opouštět (i když tak nečiní). Prostor Fleischmana omezuje, vězní ho pouze na území města Liberce. Svůj život ale povětšinou tráví pouze na Ještědu a v Grandhotelu, kde bydlí a pracuje. Situace je pro něj komplikovaná, protože opustit město chce, ale nemůže. Toto omezení se ruší až dějovým zvratem na konci filmu, a hlavní postava se objevuje v prostoru, řekli bychom, otevřeném.¹²² Tato místa tvoří prostředí příběhu a prostředí diskurzu je to, co je nám z těchto míst dovoleno vidět a jak je nám to dovoleno vidět. Využity jsou jak exteriéry hotelu (příjezdová cesta k hotelu, terasa, místo na odpadky apod.), tak i interiéry – nejčastěji je zabírána restaurace, recepce, dále chodby a Fleischmanův soukromý pokoj. Město je zde zastoupeno pouze několika místy – nemocnicí, krematoriem, obchodním centrem, městskými okrajovými částmi (cedule konec Liberce), parkem, kde se potkávají Ilja s Fleischmanem, několika ulicemi a centrem města, kde v té době probíhá rekonstrukce. O městu hrdinové příběhu mluví jako o „nočníku celé Evropy“, protože

¹²¹ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 149-150.

¹²² Viz Příloha č. 4 - Obrazová příloha, Obrázek č. 1, 8.

je obehnáno kopci a všechny mraky se drží nad městem a to zvyšuje četnost srážek. Počasí je dominantním faktorem, který ovlivňuje postavy i prostředí. Dalším místem, které je ve filmu zobrazeno, je ložnice Patky a Ilji, o které nevíme, kde se ve městě nachází. Místa bývají vždy snímána za přítomnosti postav, které jsou v záběru dominantní.

Časté jsou panoramatické záběry, zvláště na začátku a konci filmu. Ty kontrastují s uzavřeným prostorem, který hlavní postava nemůže opustit. Bývá využita i perspektiva vznášejícího se objektu (např. rogallo, které se objevuje na začátku filmu).¹²³ Využívání světelných podmínek pro zobrazení prostředí navozuje atmosféru nebo evokuje pocity postav (např. východ slunce při Franzově sebevraždě). Ve filmu se s prostorem pracuje převážně jako s kulisou, sám o sobě má ale symbolický význam, který koresponduje s charakterem postav, jenž ho obývají. Více v kapitole o motivech.

Seymour Chatman vymezuje tři způsoby, kterými lze vyvolat ve čtenáři mentální obraz prostoru příběhu. Prvním je přímé užití verbálních kvalifikátorů, odkaz na existenty se standardizovanými kvalifikátory, či srovnání s těmito standardy.¹²⁴ Vypravěč *Grandhotelu* však tyto způsoby k popisu prostoru neužívá, alespoň ne nijak příznakově. Využívá buď co nejprostšího popisu bez jakéhokoli hodnocení nebo dodává příznak prostorové kvality, kdy je prostor vyjádřen specificky. V prvním případě si můžeme uvést ukázkou: „Tak tady jsem doma. Takhle vypadá můj pokoj: pět a půl metru na délku. Tři na šířku. Dva metry třicet do stropu. Postel, skříň, dvě malá okna a pod nimi naše město. Pod postelí krabice s dopisy, které nečtu. Stůl. Židle. Police s knížkami. Tři vydání Pěti neděl v baloně. Meteorologie. Mrakologie. Noční stolek. A na něm kapesníky.“¹²⁵ Takovýto věcný výčet věcí a popisu ložnice slouží čtenáři pouze informativně, nikoli esteticky. Sama věcnost této deskripce má dle našeho názoru zdůraznit prosté zařízení Fleischmanova pokoje, poukázat na to, že více než na materiální stránce mu záleží na praktičnosti (postel, skříň, stůl, židle, noční stolek, s kapesníky) a počasí (kniha meteorologie). Krabice s dopisy jsou navíc schované pod postelí, což je místo, kam se ukrývají tajnosti a zasouvají věci, které nemají být na očích.

Druhým případem specifického explicitního způsobu, jakým Fleischman-vypravěč reflektuje prostor, je jeho vypomáhání si popisem stavu počasí, který je neurčitý. Takový popis má spíše spirituální charakter než konkrétní význam. „Naše město se pomalu rozpouští v hloubce pode mnou. Město, které miluju i nenávidím. Město sevřené horami, minulostí,

¹²³ Viz Příloha č. 4 - Obrazová příloha, Obrázek č. 2, 6, 7.

¹²⁴ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 106-107.

¹²⁵ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 41-42.

časem a strachem, protože minulost není nic jiného než strach.“¹²⁶ Podobně v záznamu jeho opakujícího se snu: „Jdu po poušti, jdu úplně sám, nevím kam, jen tak jdu, pořád dopředu, nikdo na mě nekřičí. Není horko ani zima, nesmrkám, nemám hlad ani žízeň. Jdu po poušti a jsem šťastný, úplně šťastný, jen musím dávat pozor, kam šlapu, protože poušť je plná děr a musím si dávat bacha, abych se nepropadl. A najednou cítím, že ta poušť je to, čemu se říká nebe. Nemyslím nebe na obloze. Myslím nebe jako Nebe.“¹²⁷ Fleischmanovo vnímání prostoru kolem sebe velmi podléhá jeho introvertní komplikované osobnosti a meteorologické posedlosti, která je navíc popisována jazykem až dětského naivy. Funkce těchto popisů je především v demonstraci Fleischmanova vnitřního světa, naplňují smysl pro dojemový detail – na rozdíl od detailu objektivně zachytitelného zrakem.

Chatman k tomuto vnímání prostoru čtenářem dodává: „Jako čtenáři jsme závislí na očích, jimiž se díváme – na očích vypravěče, postavy, implikovaného autora.“¹²⁸ Při našem rekonstruování prostoru tedy záleží především na tom (jak jsme se snažili manifestovat již výše v analýze), kým/čím je tento prostor reflektován. V případě *Grandhotelu* je to vypravěč-postava Fleischman, „nacházíme se“ tedy uvnitř postavy, nikoli mimo ni. Prostor a entity fikčního světa vnímáme skrze Fleischmana, hledisko splývá s postavou. Tomáš Kubíček upozorňuje na to, že spojení vyprávěného světa ve spojení s vnímajícím subjektem se zároveň stává charakteristikou tohoto subjektu. Zvolená perspektiva nese význam prostoru i hodnoty, jelikož „[...] spojujeme-li reprezentaci prostoru se subjektem, znamená to, že prostor a zavedení prostoru je způsobem individualizace narativního aktu [...]“.¹²⁹

Nežítka se s touto vyprávěcí strategií pojí jev, kdy jsou v rámci narativního aktu přisuzovány prostoru vlastnosti, které zobrazují rozpoložení postavy. Kubíček o tomto jevu hovoří jako o subjektivizaci prostoru a jeho zhodnocení.¹³⁰ Tento postup je pro *Grandhotel* charakteristický, jak jsme již zmínili, Fleischman přirovnává lidskou povahu k proměnám počasí, které se v jeho líčení fikčního světa nachází nejčastěji. „Vnější prostor pak specifikuje vnitřní svět postavy i atmosféru vyprávěného příběhu.“¹³¹ V praxi pak může docházet k prolnutí zobrazení krajiny se znázorněním Fleischmanova stavu mysli. Děje se tak nejčastěji v případech, kdy se Fleischman usadí na střeše věže a shlíží na město: „Vidím to jako dnes. Byl večer a já se venku díval dolů na město. Napadlo mě, že to možná není město, ale

¹²⁶ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 9.

¹²⁷ Tamtéž, s. 44.

¹²⁸ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 107.

¹²⁹ KUBÍČEK, Tomáš. HRABAL, Jíří. BÍLEK, Petr A. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 82.

¹³⁰ Tamtéž, s. 82.

¹³¹ Tamtéž, s. 82.

převrácené nebe. Možná dole nesvítí domy, ale hvězdy utopené v jezeře, ve kterém jsem utopený i já, a proto nemůžu ven.“¹³²

Popis počasí, které je nedílnou součástí prostoru, navíc může také sloužit k doplnění atmosféry probíhající události. Například když Fleischman vypráví o autonehodě svých rodičů, samotnému vyvrcholení události předchází tato pasáž: „Ten den se mi nikam jet nechtělo. Ten den bylo nebe modré, mimořádně modré. Jen vysoko se roztahovaly dlouhé vlny drobných řas jako prapory z potrhaného bílého plátna. Řasa je mrak, cirrus. Visí hodně vysoko, klidně i nad deseti Ještědy, [...] Řasy ukazují na změnu počasí. Třeba na teplou frontu. Nebo studenou frontu. Situace může být ještě pár dní klidná, ale pak to přijde, pak se všechno změní.“¹³³ Poněkud dlouhý, pomalu plynoucí popis onoho dne zde stojí v kontrastu k poslední větě, které předchází zmínění fronty. V této poslední větě se vypovídá nejprve o klidu, avšak kvůli větám: „ale pak to přijde, pak se všechno změní“, můžeme předpokládat, že se stane něco špatného (samozřejmě i vzhledem k události, o které Fleischman vypráví).

Poněkud specifickým prostorem v románu je místo Fleischmanových schůzek s psycholožkou. Do poloviny knihy se nedozvíme, kde sezení probíhají. V příběhu si tak udržují poněkud specifický status, protože nám nenabízejí žádnou představu o tom, co sezení provází, kromě převyprávěných dialogů. Teprve až na straně osmdesát čtyři je krátký popis, který nám tuto otázku zodpoví: „Doktorka bydlí ve staré vile u přehrady. A taky tady pracuje. Když k ní přijdu, posadím se do křesla. Dívám se z okna na stromy v zahradě. Má jich tam pět, dvě jabloně [...] V její ordinaci je ticho.“¹³⁴

V kontrastu k zachycenému cyklickému uzavřenému prostoru můžeme vnímat Fleischmanův vnitřní svět, který dokládá jeho představivost a až dětský smysl pro imaginaci. Často uvažuje o nekonečnu, však také stále myslí jen na nebe a na „Nebe“. Tak například doktorce vypráví o svém strachu z nekonečna, kterého se tolik bojí především proto, že si ho nedokáže představit. Jde o něco, co nejde spočítat, změřit, co není schopna lidská mysl vůbec pojmut. A i v tomto případě jsou tyto jeho úvahy o věcech přírodní povahy užity jako symbol k věcem lidské povahy. „A nakonec mi doktorka řekla, že lidská duše je taky takové nekonečno. Černá hluboká díra.“¹³⁵ Na jedné straně je to tedy nekonečno, na druhé se také zabývá otázkou „středu života“. U Fleischmana je to Liberec, ale především on sám jakožto člověk,¹³⁶ pro Franze je to také Liberec, konkrétně jeho kostel. „Střed jeho vnitřního života,

¹³² RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 68.

¹³³ Tamtéž, s. 33.

¹³⁴ Tamtéž, s. 84.

¹³⁵ Tamtéž, s. 84-85.

¹³⁶ Tamtéž, s. 66.

který mu pomáhá nemyslet na to, že uvnitř člověka číhá osobní nekonečno.“¹³⁷

Rozdíl mezi prostorem románu a filmu shledáváme především ve způsobu jeho zobrazení. Román nerozlišuje, které prostory jsou vizuálně zajímavé, a proto neprovádí jejich selekci na základě obrazové přitažlivosti. Oproti tomu film přikládá značný důraz na prostor, pokud je vizuálně nepřitažlivý, nenachází ve filmu uplatnění (film vizuálně napodobuje styl a charakter reklamy - proč jsme si řekli v úvodu analytické části). Režisér a kameraman využili panoramatické záběry, které dávají pocit otevřenosti, který postavy nejsou schopny zažít (jak v otázce prostoru, tak ohledně jednání a pocitů). Vybírají také zajímavé detaily jednotlivých míst (terasa s křížem na vrcholu Ještědu, okno Iljina bytu, odkud je vidět na Grandhotel).¹³⁸

V průběhu této kapitoly jsme si dokázali, že prostředí je neodmyslitelně spojeno s příběhem a postavami, a proto ho považujeme za prostředí symbolické.

4.5. Příběh a události

V této kapitole se budeme zabývat příběhem, událostmi a jejich modifikacemi, které nastávají převodem z jednoho média do druhého. Nejprve krátce pojednáme o otázce formy a obsahu, jak se na ni dívají Hutcheonová a Chatman, abychom přiblížili naše stanovisko k této problematice. Chatman nalézá uspořádání událostí (v románu i filmu) v rovině diskurzu. „Události příběhu mění tedy diskurz (způsob prezentace) v osnovu.“¹³⁹ Osnova nemusí události uvádět v logickém nebo chronologickém sledu, soustředí se na zdůraznění, upozadění, interpretaci, komentování, předvádění či vyprávění události nebo jejích aspektů. Zaměříme se na jádrové a satelitní události, u nichž budeme analyzovat, který aspekt díla se jeví jako relevantní k zachování kontinuity příběhu. V neposlední řadě se zaměříme na rámeček příběhu – tedy začátek a konec v knize a ve filmu. Základní otázky, které si budeme klást, jsou: co se vytratilo z původního příběhu a jak moc to mění významovou hodnotu díla? Co naopak přibylo a je tento jev funkční?

Za jádrové události považujeme ty momenty v narativu, které vytvářejí klíčové body ve vývoji událostí; vznášejí a zodpovídají otázky; jsou samostatné (nepotřebují ke své existenci doplňující události). Vzhledem k tomu, že adaptace by měla zachovat strukturu narativu, jádrové události by se měly objevit jak v předloze, tak v adaptaci. Co se týče satelitních událostí, Chatman se přiklání k Barthesově tezi, který je definuje jako méně významné

¹³⁷ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 137.

¹³⁸ Viz Příloha č. 4 - Obrazová příloha, Obrázek č. 3, 4, 5.

¹³⁹ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 43.

události, které lze vypustit, aniž by byla narušena dějová logika.¹⁴⁰ Zároveň s sebou nesou možnost výběru a rozvíjejí rozhodnutí, k nimž v jádrech došlo, takzvaně „obalují kostru masem“. Barthes a Kenanová tento typ událostí označují jako katalyzátory, protože bez jejich přítomnosti by se nemohl příběh uskutečnit. Logicky z toho tedy vyplývá, že pro satelitní události je v knize více místa než ve filmovém zpracování. Forma filmového média neumožňuje svými prostředky a stopáží postihnout vše a přesně tak, jak je to v médiu literárním.

Události se také dají dělit na jednání (akce) a dění – v obou dochází ke změně stavu, přičemž v případě jednání změnu stavu uskutečňuje činitel nebo je jím zasažen trpitel. Dění naproti tomu předpokládá predikaci, jejímž objektem je postava. Jednání tedy náleží postavám, zatímco dění okolnostem – např. přírodní jevy, historické události. V našem případě tuto roli sehrálo především počasí. Příběh ani okolnosti (v knize i filmu) jím sice nejsou ovlivňovány přímo, jednání a činnosti postav z nich povětšinou nevyplývají, ale výjimku tvoří protagonista obou příběhů, Fleischman, který je bytostně spjat s počasím. Veškeré zásadní události, které se v jeho životě odehrály, si pamatuje i s tím, jak v daný okamžik bylo, oblačno, slunečno nebo deštivo. Zásadními událostmi míníme jak ty, které posouvají děj dopředu (jádrové), tak ty, které jsou z nějakého důvodu důležité pro Fleischmana, ale nejsou nezbytné pro děj (satelitní).

Tomáš Kubíček připomíná Schmidova kritéria příznaků událostí, satelitních i jádrových.¹⁴¹ Jsou jimi relevance, neopakovatelnost, neočekávanost, účinnost a nevratnost. V rámci jedné jádrové události je možné uplatnit více kritérií. Například historie, co se stalo Fleischmanovým rodičům, je pro příběh (více pro knižní než filmový) zásadní. Jeho popis autonehody, splňuje všechna kritéria. Je relevantní pro příběh, neopakovatelný, jelikož při ní zahynou jeho rodiče, neočekávaný, protože jí předchází krásný den, který napovídá, že půjde o šťastný rodinný výlet, účinný, protože nehoda způsobí Fleischmanovi trauma s nedozírnými následky, a nevratný, jelikož je jedinečný.

Pokud bychom měli román a film *Grandhotel* charakterizovat, pro příběh je typické, že není založen na vnější akci. V popředí stojí postavy, jejich vývoj a společné vztahy. Za klíčové považujeme události, které se dotýkají právě vztahů postav. Oba narativy můžeme označit podle dělení Tzvetana Todorova za postavocentrické.¹⁴² Hlavním hrdinou románu *Grandhotel* i filmu je postava Fleischmana. Dominantní dějová linie popisuje jeho život.

¹⁴⁰ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 54.

¹⁴¹ KUBÍČEK, Tomáš. HRABAL, Jíří. BÍLEK, Petr A. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 43-45.

¹⁴² RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 43.

Román tak činí popisováním jeho dětství, dospívání a prací v Grandhotelu Ještěd. Události jsou zde řazeny chronologicky, přerušovány (stejně jako celý narativ) retrospektivními odbočkami, které jsou ne vždy jasně ohraničené a vymezené (nejen, že není jasný dosah a rozsah analepsí, ale ani to, zda se o analepsi jedná – viz kapitola o času). Hrdina se vrací ke své minulosti a dává ji do souvislostí s přítomností. Problémem u románového textu je rozdělení na velké množství krátkých kapitol (celkem 91). Čtenář má v této textové formě ztížené rozhodování, které životní epizody jsou zásadní a které nikoliv (řada retrospektivních odboček, které nijak nesouvisí s hlavní dějovou linií). Čtenář zjistí až po přečtení celého románu, které události jsou pro příběh více či méně relevantní. Kvůli této délce a množství kapitol se může vypravěč v románu pohybovat neomezeně mezi několika rovinami (nemusí využívat např. rámování retrospektivního vyprávění). Tato kompozice textu připomíná navíc filmovou techniku střihu, která obrací pozornost čtenáře na jinou linii příběhu. Film zachycuje pouze dobu a události, kdy se všechny postavy setkají v hotelu na vrcholu liberecké hory. V následující analýze budeme porovnávat narativy až od tohoto okamžiku. Tzn. první čtvrtinu románu, která se věnuje Fleischmanovu životu před pobytem na Ještědu, vynecháme.

Film se zaměřuje na události čistě dějového charakteru – tj. velkému prostoru se dostává linii vztahové, kde sledujeme postupně se vyvíjející poměr mezi Fleischmanem a Iljou, a akčnější, ve které Fleischman a Franz plní „mise“. Původní románová psychologická linie, ve které se Fleischman zpovídal ze svých myšlenek (v deníku nebo své lékárně) byla úplně vypuštěna. Psychologická linie by svým charakterem brzdila dynamické tempo filmu. V románu bylo Fleischmanovo přemítání o životě a o mezilidských vztazích zpravidla demonstrováno na projevech počasí. Vizuální zpracování mohlo alespoň částečně tuto linii znázornit skrze scény, v nichž by byly hydrometeorologické změny v kontrastu, nebo naopak v symbióze s vnitřním rozpoložením postav či děním v příběhu, ale činilo tak velmi sporadicky.

Tyto závěry vycházejí z následující analýzy jádrových a satelitních událostí v románu a filmu *Grandhotel*. Jádrové události označujeme číslicí, satelitní šipkou.

Pro román jsou důležité tyto události:

1. Fleischmanovo seznámení s Iljou (Ilja nachytá Fleischmana, jak šmíruje klíčovou dírkou prezidentské apartmá).
→ Jégr dává Fleischmanovi rady ohledně žen, poradí mu indiánský trik s vytrženými chlupy.
2. Fleischman se potkává s Iljou podruhé. Leží v dětské postýlce v prezidentském

- apartmánu, tvrdí Ilje, že je postýlka nemocná. Ilja si o něm myslí, že je „stupid“.
- Fleischman hodí své vytrhnuté chlupy Ilje v jídelně do polévky, kterou nakonec sní Patka.
3. Fleischman s Franzem rozptylují popel Franzova kamaráda Aloise po zahradě jeho bývalého domu.
 4. Společný výlet Fleischmana, Zuzany, Patky a Ilji na koupaliště. Fleischman neumí plavat a málem se utopí.
→ Ilja se pohádá s Patkou. Patka se Zuzanou odjíždějí a nechávají Ilju s Fleischmanem na přehradě. Ti se společně pěšky vracejí do Grandhotelu. Sblížení Ilji s Fleischmanem.
→ Fleischman se s doktorčinou pomocí pokouší autobusem opustit město.
 5. Patka a Ilja se rozchází.
→ Zuzana se pokusí svést Fleischmana. Následně spolýká prášky a pokusí se o sebevraždu, opustí Grandhotel a začne pracovat na poště.
 6. Fleischman a Franz rozptylují popel Franzova kamaráda Rudiho v obchodním domě.
→ Fleischman sleduje Ilju až k jejímu domovu.
 7. Fleischman s Franzem navštíví Franzův bývalý dům, kde je nyní hazardní herna.
→ Franz se rozčílí a rozbije hrací automaty. Rvačka.
→ Fleischman se vrací k domu Ilji, vloupá se do jejího pokoje a ukradne několik jejích fotografií.
 8. Franz stojí na terase a chce se zabít, přizná Fleischmanovi pravdu o tom, že nikdy nebyl u armády a v okamžiku, kdy se chce zastřelit, mu selže pistole a on dostane infarkt.
→ Fleischman ukradne Franzovo tělo, využívá služby, kterou mu dluží známý z dětských let, a nechává Franze zpopelnit.
→ Fleischman potkává před krematoriem Ilju.
 9. Patka zjistí, že se Ilja schází s Fleischmanem. Začne ji urážet a nakonec ji i uhodí. Fleischman mu na její obranu dá ránu pěstí, až Patka skončí v nemocnici.
 10. Fleischman a Ilja mají intimní styk před Grandhotelem na terase u kříže.
 11. Fleischman spolu s Jégrem odlétá balonem a vysypávají Franzův popel nad městem. Jsou unášeni pryč větrem.

V románu jsou časté retrospektivní a psychologické kapitoly (ty jsme do našeho schématu nazahrnuli, jelikož se neobjevují v obou porovnávaných narativech), které

vyprávění hlavního příběhu zpomalují, zato však konstruují pozadí příběhu. Jádrové události, které se týkají vztahu Ilji a Fleischmana (vztahové linie) mají čísla 1, 2, 4, 5, 9 a 10. Ty, kterých se účastní Fleischman s Franzem, mají čísla 3, 6, 7, 8 a 11. Z kvantitativního porovnání nám vychází, že obě příběhové linie jsou zastoupeny přibližně stejným počtem událostí (šest ku pěti). Vztahová linie má o jednu jádrovou událost více. Je to sice nepatrný rozdíl, ale podle samotného charakteru těchto událostí musíme připustit, že je v narativu dominantnější.

Pro film jsou důležité tyto události:

1. Fleischman se na place pro popelnice seznamuje s Iljou (vylézá z jedné z popelnic, tvrdí Ilje, že je nemocná). Tato dvojice se následně stává ústřední ve veškerém dění.
2. Fleischman s Franzem vysypávají Franzova zemřelého kamaráda Rudiho v obchodním domě.
 - Fleischmanovo setkání s Iljou v obchodním domě, domlouvají se na společném výletu na koupaliště (i s Patkou a Zuzanou).
 - Zuzana objeví Fleischmanovu šicí dílnu.
 - Jégr dává Fleischmanovi rady ohledně žen, poradí mu indiánský trik s vytrženými chlupy.
 - Fleischman hodí své vytrhnuté chlupy Ilje v jídelně do polévky, kterou nakonec sní Patka.
3. Při výletu na koupaliště změní Patka plány a jede na přehradu, které se ale nachází za hranicí města Liberec. Fleischman se v záchvatu paniky pokusí vyskočit z auta. Ilja zatáhne za ruční brzdu a auto narazí do cedule (silniční značení).
 - Ilja s Fleischmanem jdou v dešti zpět do Grandhotelu. Fleischman pozve Ilju podívat se na grafy týkající se počasí, v pokoji ale na něj v posteli čeká nahá Zuzana.
4. Fleischman s Franzem navštíví hernu, která je v domě, kde Franz žil.
 - Franz vyvolá hádku a rozbije hrací automaty.
 - Fleischman uskutečňuje pokus opustit Liberec. Vyskočí za jízdy z vlaku.
 - Fleischman potkává Ilju.
 - V noční bouři dorazí do Grandhotelu hlasatelka počasí Rákosová, kvůli nedostatku pokojů (a Jégrovu pokusu o obtěžování) přespí u Fleischmana.
 - Ilja chce uklidit jeho pokoj, jde za ním pro klíč a objeví v jeho dílně balon.
 - Pomáhá mu sehnat, co mu k jeho úplné realizaci chybí (daruje mu spodní prádlo a pomůže ukradnout plynovou bombu).

5. Po hádce s Iljou jde Patka k lékaři, který mu diagnostikuje neplodnost.
→ Patka se rozčílí, když vidí Ilju s Fleischmanem, pokouší se ji v kuchyni zabít, nakonec si pořeže tetování (srdce s nápisem Ilja) a skončí v nemocnici.
6. Fleischman a Ilja se fyzicky sblíží (sex na prstenci Grandhotelu). Přistihne je Zuzana, která ze žárlivosti poškodí Fleischmanův balon.
→ Zuzana zapije prášky na spaní happylifem, nakonec si sebevraždu rozmyslí, zavolá záchranku a skončí v nemocnici.
7. Opilý Franz se na terase Grandhotelu přizná Fleischmanovi, že nikdy nebyl válečným letcem a zastřelí se.
→ Kremace.
8. Zuzana a Patka se setkávají v nemocnici. Oba lžou o důvodech své návštěvy. Pociťují k sobě náklonnost.
9. Fleischman odlétá s balonem, zastihne ho Jégr a přidává se k němu. Nad Libercem rozptýlí Franzův popel.
→ Kvůli Zuzanině sabotáži brzy spadnou zpátky na zem, ovšem těsně za ceduli Liberec. Fleischman tedy překoná hranici své fobie.
10. Fleischman měří teplotu u moře.
→ Těhotná Ilja od něj dostává dopis, ten je však odnesen větrem.

Nalézáme mnoho naprosto shodných aspektů v obou narativech (místo děje, dialogy, postavy, atd.). Skoro totožný je u obou narativů počet jádrových událostí. Film vynechává události, které jsou si navzájem podobné (například v románu se Ilja s Fleischmanem setkávají dvakrát, než se seznámí – ve filmu stačilo jediné setkání; v románu rozptýlí popel dvou Franzových přátel, film zachytil pouze jedno). Události jsou řazeny v obou narativech obdobně. Povaha satelitů, jejich význam a charakter se mění. Slouží spíše ke gradaci děje, než k jeho dokreslení. Všechny tyto události posouvají děj i vyznění příběhu trochu jiným směrem. Jsou vizuálně zajímavé (prostředí nemocnice, sexuální ladění či exotika) a dělají děj příběhu přímočařejší.

Jak můžeme na osnovách vidět, filmové zpracování *Grandhotelu* se přiklonilo k optimistickému závěru a znázornilo splnění cílů každé postavy. Román působil svým koncem otevřeněji - Fleischman s Jégrem odlétají balonem, Patka leží v nemocnici, Ilja dala výpověď (ani zmínka o těhotenství) a Zuzana začala pracovat na poště. Postavy se sice pohnuly dál, ale neznáme jejich budoucnost. I když jsme v úvodu této kapitoly konstatovali, že oba narativy nejsou založeny na vnější akci, film klade větší důraz na dynamiku příběhu

a emoční vypětí (například v románu se Patka s Iljou rozejdou vcelku bez většího důvodu, oproti tomu film ukazuje jako důvod Patkovu neplodnost a agresivitu; v románu při hádce Patka Ilju uhodí, ve filmu ji ohrožuje nožem a pořeže sám sebe), aby udržel diváckou pozornost. Události v románu nemají charakter zlomových dějových převratů, spíše rozvíjejí vztahové peripetie postav.

4.6. Motivy

Dílo, ať literární, filmové, hudební nebo obrazové vždy zpracovává nějaké téma. Přestože každý autor používá svůj osobitý způsob zpracování, navazuje zároveň na autory předešlé a přejímá částečně jejich motiviku. Daniela Hodrová mluví o těchto motivech, objevujících se napříč literárním spektrem, jako o intertextových. Mezi motivy intertextovými a tématem pak vidí velmi nejasnou hranici. Tématem jsou pro ni „[...] obecnější motivické komplexy a toposy, které se vracejí v různých dílech (cesta, město-labyrint, dům, návrat domů), případně se vztahují k archetypům (locus amoenus, jinoch a stařec) a nejsou významné jen v jedné epoše, ale v rámci celé lidské kultury.“¹⁴³ Vztah motivu a tématu vnímá tak, že téma je jakýmsi literárním paradigmatem, které může být vždy zpracováno jinak na základě užitých motivů a motivických komplexů.

Román *Grandhotel* byl napsán na počátku 21. století a objevují se v něm oblíbená témata románů 2. poloviny 20. století.¹⁴⁴ Můžeme jmenovat např. pocit prázdnoty, čekání, problém s mezilidskou komunikací a otázkyžití. Co se týče motivů, v románu i filmu jsou výrazné především tři: hledání, ztracený domov a uzavřený prostor. Zatímco uzavřený prostor je spjat s podstatou fikčního světa – v jaké šíři je znázorněn, a kde se udávají veškeré události příběhu – motivy hledání a ztraceného domova jsou spjaty s postavami, jejich povahou a motivací k činům. Ztracený domov pak přímo souvisí se zmíněným hledáním. Každá z postav se potýká s problémy spjatými jednak se svojí identitou (s jejím hledáním, touhou být někým, kým se jí z nějakého důvodu nedaří být) a také s absencí pevných kořenů, přáním někam patřit, někde se usadit mimo uzavřený prostor (*Grandhotel*), jenž není schopna ani jedna opustit. Všichni aktéři děje své hledání však pobírají spíše pasivním způsobem. Zůstávají pouze u svých snů a přání, že naleznou konečně to, po čem tolik touží. Za svým snem si jde každá z postav s jinou intenzitou a vírou, že se jejich život může změnit a že mohou dosáhnout svého cíle.

¹⁴³ HODROVÁ, Daniela a kol. ...*na okraji chaosu...*: Poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 739.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 740.

„Tato témata a motivy, jimž vévodí příběh ztráty, hledání a bloudění, jsou výpovědí o stavu individua a lidstva, světa na konci tisíciletí. Namnoze to jsou témata archetypální, sahající svými kořeny k mýtu. V dílech 20. století však na rozdíl od minulých dob příběhy, které z těchto témat a motivů povstávají, končí vesměs tragicky – domov není nalezen, bloudění nekončí, trest sice následuje, ale vina není rozpoznána a vykoupena, identita individua zůstává i na konci příběhu nejistá, v prostoru a smyslu zejí škvíry a díry, jimiž jen nejasně prosvítá jakési dvojznačné poznání, svět se dál skrývá za svými maskami, v labyrintu města nebo v pusté krajině se nerýsuje cesta ke ztracenému nebo nikdy neobjevenému místu, očekávaná bytost nebo událost nepřichází.“¹⁴⁵ Tato charakteristika Daniely Hodrové v mnohém vystihuje i Rudišův román a scénář, ale ani o jednom se nedá říci, že by končil tragicky a postavy nedošly určitého naplnění.

Když se ještě vrátíme k tomu, co motiv vlastně je, můžeme o něm říci, že je především součástí diskurzové stránky díla, vytváří jeho vnitřní kompozici a skrze něj autor buduje smysl svého díla. Motiv chápeme jako nejmenší jednotku tématu, která se v textu opakuje (i s využitím synonymních tvarů). Jak píše Daniela Hodrová v knize *Na okraji chaosu...*, motiv může být slovo, věta, ale i opakování hlásek nebo předmět v díle. „Motiv je totiž zvláštním způsobem užití slova, věty, obrazu – takovým způsobem, který naznačuje jeho vnitřní souvislost s příběhem a smyslem díla, například prostřednictvím opakování, umístěním v jádru díla, někdy i grafickým zdůrazněním apod.“¹⁴⁶

Protože se naše práce zabývá přenositelností narativních kategorií z jednoho média do druhého, i v této kapitole uplatníme stejný postup a budeme sledovat, zda se v obou zpracováních vyskytují stejné motivy, nebo jsou nějaké potlačeny, jak jsou ztvárněny a jaký mají význam v celkové kompozici románu a filmu.

Hlavním tématem knihy i filmu je život mladých, průměrných, ale něčím výstředních lidí a jejich strach ho žít a změnit, přestože právě po tom nejvíce touží. V každé postavě daný strach pramení z jiných důvodů. Fleischman se bojí žít jinde než v Liberci, protože ho tu opustila matka (a on jí slíbil, že zde na ní počká), Ilja je přesvědčená, že zemře mladá, proto chce co nejdříve otěhotnět, Zuzana se bojí, že zůstane sama, a proto zoufale hledá partnera, Franz se stydí za svůj život, proto si vymýšlí jiný a vypráví smyšlené historčky, Jégr žije pouze z minulosti, ze svých rozmanitých milostných avantýr, a nechce si připustit, že stárne a tato léta jsou dávno pryč, a Patka sní o Americe, předstírá, že tam žil a že se tam vrátí, ačkoli se

¹⁴⁵ HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 740-741.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 721.

nehýbe z místa stejně jako ostatní.

Nyní si vyjmenujeme několik stále se opakujících témat a motivů – nejprve ty, které se nacházejí jak v knize, tak i ve filmu, následně pouze ty, které jsou oproti románu ve filmové podobě potlačeny.

4.6.1. Město, hora

Topos hory a obecně vertikálnost příběhu je zde velmi důležitá. Hora je navíc velmi starým toposem a objevuje se již v Bibli, kde se stala významným místem, kam chodili věřící hledat odpovědi související s jejich životem.¹⁴⁷ V celé literární historii se také za toposem hory skrývalo vždy jakési tajemství, udávaly se na ní důležité rozhovory nebo setkání. Proto se i osudy našich hrdinů soustředí na toto magické místo, středobod regionu i hydrometeorologických map, kde se střetává minulost a přítomnost a zároveň je zde cítit snaha jejich návštěvníků změnit svou budoucnost. K tomu navíc hora Ještěd není prázdným místem, ale je na ni vybudován Grandhotel, který je jako vertikální dominanta oddělen od okolní krajiny i města pod ním – tak se stává ještě více nedostupným. Protagonista příběhu Fleischman je s horou a hotelem spjat přímo osudově. Jeho dědeček mohl za to, že tu tato nová budova stojí, protože tu předešlou omylem nechal shořet. Grandhotel se navíc otevřel ve stejném dni, kdy se Fleischman narodil.

Liberec je také prostor, kde se i mraky musí zastavit a vypršet se, než mohou putovat dál. Hodrová hovoří o jednom z možných pojetí města – totiž město jako bytost. Liberec je místem, kde se počasí neustále střídá, je zde vždy jiné než jinde v republice a zároveň bývá velmi dynamické, nezřídka zamračené a oblačné. Fleischman s počasím srovnává téměř vše, i lidskou povahu a v Liberci je počasí náladové jako lidé. Město, resp. jeho počasí je tedy náladové a také autentické jako živá bytost, která drží u sebe Fleischmana a jiné postavy – brání jim v odchodu. Fleischman ho sice nedokáže opustit, na druhou stranu má jakousi kontrolu či výjimečný privilegovaný vztah k tomuto místu oproti ostatním, protože ví, co od něj očekávat – zná jeho nálady/počasí, jelikož si pravidelně píše graf a jelikož jej poslouchá/vnímá/sleduje z věže Ještědu.

Většina příběhu se odehrává na hoře Ještěd. Město je zastoupeno centrem a pro periferii jsou charakteristické Fleischmanovy zmařené pokusy o útěk. Město s horou stojí v centru příběhu. Je odstřiženo od okolního světa (přeškrtnutá cedule). Pro hlavní hrdiny (obzvláště pro Fleischmana) představuje celý svět. Nejvyšší bod města – hora Ještěd –

¹⁴⁷ Např. hora Sinaj, Oreb, hora Olivetská, Tábor, Golgota. In HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP - Koniasch Latin Press, 1994, s 62.

koncentruje na svůj vrchol problémy a starosti lidí, kteří zde hledají odpovědi a novou životní cestu. Dostředivá síla tohoto místa je tak silná, že ji protagonista příběhu nemohl dlouho překonat, nedokázal se dostat přes její hranice.

S dostředivostí tohoto místa se však potýkají i ostatní postavy. Ilja byla sice rok v Americe, ale cítila, že se musí vrátit zpět, Franz se do Liberce vrátil zemřít a přinesl do něj i své již mrtvé kamarády, kteří tu prožili mládí, Jégr cestoval po Východním bloku jako sexuální turista a obklopuje se na vrcholu Ještědu vzpomínkami ve formě předmětů od „paniček“, s nimiž strávil vzrušující okamžiky.

Hodrová píše, že základní význam hory je dvojitý: místo obřadu a místo pokušení.¹⁴⁸ V *Grandhotelu* (knize) nalézáme oba. Obřad zde není projevem sakrálních rituálů, ale profánních. Každá postava vykonává své osobní (až obsedantní) každodenní činnosti. Fleischman měří počasí, Ilja se každou chvíli fotí, Patka prodává hepylajf a Zuzana bere antikoncepci a luští křížovky. Tyto rituály nejsou na místo hory tolik vázané, postavy je mohou provozovat kdekoli, ale většina děje románu se odehrává především na ni. Postavy tyto rituály nejsou schopny nijak změnit, ovládnout je, oprostít se od nich, jsou jejich charakterizačním rysem.

S určitým duchovnem a životní cestou je spojen naopak význam Ještědu jako místa pokušení. Na vrcholu před hotelem je postaven kříž, u kterého nikdo neví, zda městu hrozí nebo žehná.¹⁴⁹ Hora se tak stává prostorem, kde se střetávají vedle magických prvků i prvky křesťanské. Navíc hora symbolizuje prostor mezi nebem a zemí, místem, kam chodí sebevrazi, ohlíží se za svým životem a přemítají o smyslu bytí na tomto světě, což celému především románovému příběhu dodává filozofický rozměr. V kapitole „Kdo se kam naklání“, Fleischman kříž popisuje a desakralizuje jeho nedotknutelnost a stabilitu jako hlavního symbolu křesťanství:

„Stojím na kopci, za zády cítím náš Grandhotel a dívám se na pokřivený kříž s Ježíšem, který se na terase naklání dolů a tváří se, že všechno ví a chápe, ale možná neví vůbec nic, možná jen chceme, aby za nás všechno chápal, když my to nedokážeme. Ten kříž je ohnutý – jako po každé zimě. Ohýbá se vždy jedním směrem, odklání se směrem od našeho města, jak ho ohýbá prudký severní vítr. A každý rok na jaře vždycky přijede parta dělníků a farář a vyměňují trám, aby se kříž díval na svět a na naše město zase rovně. Farář potom kříži vždycky požehná, dělníci si připijou z placatky rumu, starý trám rozřežou a přímo

¹⁴⁸ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP - Koniasch Latin Press, 1994, s. 62.

¹⁴⁹ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 7.

pod Ježíšem si na něm opečou špekáčky.“¹⁵⁰

Na citované ukázce si můžeme povšimnout několika symbolů, které vypravěč kříží příkládá. Samotný fakt, že je kříž pokřivený asociuje pokřivenost víry (ne nutně v křesťanském významu) jak Fleischmana, tak lidstva obecně. Pochyby o Ježíšově vědoucečnosti a pochopení hraničí s jakýmsi rouhačstvím. Fleischman přemítá o tom, zda to nejsme my, lidé, kteří chtějí, aby za nás „něco vyššího“ rozhodovalo, protože pro nás se svět jeví nepochopitelným, nedokážeme si s ním poradit, ale zároveň potřebujeme nějakou jistotu – že někdo ho a nás chápe. Tato Fleischmanova dedukce částečně ilustruje počínání hlavních hrdinů – předstírání, že jejich činy mají smysl, ačkoli tomu sami niterně nevěří. Pouze staví určitou masku okolí, a snad i sami sobě. Patka plánuje „návrat“ do Ameriky, kde nikdy nebyl, Fleischman tvrdí, že nic jiného než Liberec a počasí k životu nepotřebuje atd. V závěru citované pasáže zmíněný odklon kříže „vždy jedním směrem“, a to směrem od města, také sugeruje dojem odklonu „vyšší ochrany“ nad městem a lidmi, kteří v něm žijí. Každoroční jarní rituál, v němž figurují dělníci a faráři, dodává celému sdělení jakýsi fraškovitý charakter, kombinace křesťanského (farář, požehnání) a zcela světského (dělníci, placatka rumu, špekáčky), uzavírá problém přirozeného odklonu kříže a jeho násilného rovnání, „aby se na město Ježíš díval zase rovně“.

Daniela Hodrová se o toposu hory zmiňuje i ve své druhé knize věnované topologii: „Nikdy není místem prázdným, zbaveným významu, vždy je plná smyslu. Navzdory materialismu i ‚podezíravému‘ duchu literatury 20. století zůstává místem s tajemstvím. [...] Tam, kde v Máchově snové vizi stojí na vrcholu Sněžky polozřícený klášter s chrámem, tam by se podle novodobého projektu měl přes protesty veřejnosti tyčit luxusní hotel.“¹⁵¹ V Grandhotelu žijí a pracují osoby, které něco trápí, mají své tajemství, které je na konci příběhu vyzraženo. Tento krok v životě postav znamená posun a průlom, protože se jím zbaví těch aspektů, které jim nevyhovovaly.

Jak jsme zmínili výše, na Ještěd ale putují i anonymní osoby, postavy, které v příběhu zastávají pouze funkční roli, jako konkrétní existenty nemají pro příběh jiný význam. Jedná se o sebevrahy, kteří si toto místo vybrali pro svůj čin. Za tímto účelem tedy podniknou svou poslední cestu na nejvyšší bod města, dostanou se obrazně nad své problémy, nad svůj život a cítí pokušení skočit do prázdna. I podle hlavního hrdiny Ještěd sebevrahy přitahuje. Dokonce i některé postavy příběhu se o sebevraždu pokusí (Zuzana v románu neúspěšně, Franz

¹⁵⁰ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 144.

¹⁵¹ HODROVÁ, Daniela. a kol. *Poetika míst*. Jinočany: H & H, 1997, s. 68.

ve filmu úspěšně,¹⁵² nebo o ní alespoň přemýšlejí (Fleischman). V románovém zpracování navíc Fleischman na Grandhotelu potkává „mrtvé lidi“. „Občas Vokráčka potkám. Nebo hajného Jirmana, co tu zastřelil posledního vlka. Nebo hospodského Haslera, co tu postavil úplně první horskou boudu a tím založil slávu našeho kopce. Občas je potkám, ale nevím, jestli doopravdy, nebo v hloubce svého osobního nekonečna. Mluvím na ně, ale oni mě neslyší.“¹⁵³ Tento aspekt Ještědu dodává další příznak tajemna. Hora jako místo mezi nebem a zemí v úzkém spojení se smrtí v podobě sebevražd či vídání mrtvých lidí spoluutváří atmosféru díla (především v knize).

V tomto místě musíme opět zmínit slova Daniely Hodrové, která hovoří o duchu hory, který se do „čehosi“ vtěluje. „Kolem hory se vytváří jakési psychofyzické pole, jež v určitém okamžiku lidi do sebe vtahuje a nezřídka zabíjí.“¹⁵⁴ Ještěd je zde jakýmsi magnetickým polem, které se jednak stává mystickým tím, že přitahuje smrt, a jednak onu smrt přitahuje právě pro svou mysticitu. Ještěd je místem, které se stává vstupenkou ven z města i z vlastního života. Je to místo s tajemstvím, kde se střetává svět živých a mrtvých, kde se lidé loučí se svým životem nadobro, nebo se loučí „pouze“ se životem starým a počínají tu nový. Toto propojení obou světů ve filmu není vůbec tematizováno. Motiv a význam města a hory se tedy převodem do jiného média zcela vytrácí, respektive ačkoli prostor v novém fikčním světě zůstává, jeho dosah pro život postav a pro celkové vyznění díla se vytrácí.

Literární kritik Vladimír Novotný v románu *Grandhotel* nevyzdvihuje topos hory, ale jako nejvýraznější topos vnímá labyrint. Nemůžeme s ním ale souhlasit, nenabízí nám ve své kritice navíc pro toto své tvrzení pádné argumenty. „[...] žádným labyrintem sui generis, nýbrž prachskutečným bludištěm se spoustou vchodů a východů a zejména s nezměrným množstvím ukazatelů, jimž se věřit dá i nedá stejně jako životní pouti v kruhu a z kruhu. Nebo též nesmí. To znamená, že je také průsečíkem slepých uliček, veškerého osudového tékavého tápání, virtuálních iluzí a nevirtuálních deziluzí.“¹⁵⁵ Postavy se neztrácejí v Grandhotelu, nemíjí se v něm. Právě jejich cesta na vrchol hory je pro ně vysvobození. Labyrint nalezneme pouze v duších jednotlivých postav, ale právě hotel na Ještědu jim pomáhá najít z něho cestu ven. Vidět to je ještě lépe ve filmu, protože postavy právě na hoře rychle navázaly vzájemný pracovní, až přátelský vztah. Snídají spolu, obědvají spolu, tráví spolu také volný čas mimo Grandhotel (nebo se o to alespoň pokouší). Grandhotel určitě není klasický topos labyrintu,

¹⁵² Franz přizná Fleischmanovi své tajemství při východu slunce u kříže a poté se zastřelí.

¹⁵³ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 87.

¹⁵⁴ HODROVÁ, Daniela. a kol. *Poetika míst*. Jinočany: H & H, 1997, s. 64.

¹⁵⁵ NOVOTNÝ, Vladimír. *NEBÍČKO, PEKLÍČKO, ŽÁDNÝ RÁJ SRDCE*. [online, citováno 3. 11. 2014] Dostupné z WWW: <http://www.itvar.cz/prilohy/82/21TVAR_06.pdf>

jak ho známe například z barokních próz (*Labyrint světa a ráj srdce*) nebo próz Franze Kafky (*Zámek, Proměna*).

Pokud bychom hledali v *Grandhotelu* jiný významný literární topos, mohli bychom hovořit o toposu věže. Hotel sloužící zároveň jako vysílač připomíná svým tvarem právě ji. Věž obvykle představuje v prostoru příběhu jakýsi střed, často spojený s něčím posvátným nebo přinejmenším magickým. I v *Grandhotelu* přidává tato stavba hoře k její vertikalitě a „poutníkům“ nabízí přístřeší. Zvláště ve filmu je využito mnoho záběrů, jak postavy stoupají k hotelu, nebo jak se dívají z vrcholu vysílače do nebe nebo do krajiny pod sebou. Výše už létají jen ptáci, případně paraglidisté. Topos věže často neskrývá jen cestu vzhůru, ale i do sklepení. Představuje tudíž spojení nejen s nebem, ale i peklem. Temné sklepení *Grandhotelu* bylo zmíněno pouze v knize a to epizodickou příhodou, kdy ve sklepě zemřel číšník Vokráčko. Jégr ho našel „[...] patnáct metrů pod zemí, jak sedí na krabici starých konzerv z unry, [...]“¹⁵⁶

Stejně jako hora má i věž mnoho asociací spojených s křesťanskou tematikou (Babylonská věž nebo symbol čistoty v souvislosti s Pannou Marií).¹⁵⁷ Případně je často spojena s tajemstvím. Jaroslav Rudiš z *Grandhotelu* Ještěd neudělal labyrint ani místo s tajemstvím, které by musely postavy v rámci své iniciace objevit. *Grandhotel* umocňuje vertikality prostoru, jeho výjimečnost a spojení s nebem, které představuje cestu z Liberce (v přeneseném i doslovném významu).

4.6.2. Počasí

Motivem charakterizačním i dějovým ve filmu i v knize je počasí, které je spjata především s postavou Fleischmana. V knize je tento motiv mnohem více tematizován než ve filmu, protože v románu poznáváme Fleischmana od jeho dětských let, kde již na základní škole měl přezdívku Rosnička, Barometr, Rampouch, Teploměr a Mrakomor, protože byl fascinován počasím, což jeho vrstevníci shledávali minimálně podivným, v radikálnějších případech jako důvod k šikaně. Dle jeho vyprávění, první slovo, které vyslovil ve svém životě, bylo *mrak*. Všechny životní události si pamatuje na základě toho, jaké bylo počasí a srovnává je s nějakým meteorologickým jevem. Dokonce ví, že když se narodil, bylo jasno, teplo, mírný vítr. Od dětství si zakresluje do grafu, který mu visí na zdi, modré, černé a červené čáry.

¹⁵⁶ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 55.

¹⁵⁷ HODROVÁ, Daniela. a kol. *Poetika míst*. Jinočany: H & H, 1997, s. 202.

Zapíše si tlak, teplotu, směr a sílu větru. „To je můj svět. Můj deník. Můj jízdni řád.“¹⁵⁸ Ví, jaké bylo počasí, když ho poprvé spolužáci zmlátili. Např. jeho první den ve škole si vybavuje následovně: „Ten den svítilo slunce, foukal jemný vítr a modré nebe se rozlévalo od obzoru k obzoru. Na začátcích všech příběhů a filmů bývá modré nebe, všimli jste si toho? To až pak odněkud dorazí mraky. A já vím, odkud mraky dorazí. Na mraky mám nos.“¹⁵⁹ Na této ukázce si můžeme všimnout metaforiky počasí a mezilidských vztahů. Modré nebe symbolizuje klid, v tomto případě snad spíše „klid před bouří“, příchod mraků komplikace, spory, negativní události. Když poprvé potkal Ilju, zjevila se „jako mlha a on se v ní ztratil“.¹⁶⁰ O pár stránek dál však přiznává, že mlhu rád nemá. Fascinují ho mraky, protože se hýbou. „Mám rád věci v pohybu. Možná proto, že sám se pohnout neumím.“¹⁶¹ Počasí ovlivňuje všechny jeho kroky a stává se nástrojem interpretace událostí kolem něho. Když se ho jednou doktorka v rámci terapeutického sezení zeptá, jak si představuje smrt, zamyslí se a řekne něco jako vítr.

Ve filmu jsou důležitým motivem mraky, které se dají vizuálně kamerou lépe zachytit než pouze popsat v knize. Podobně je to s Fleischmanovým předvídáním deště, které se vždy vyplní, a ve filmu je demonstrováno jeho zásobou pláštěnek, které má stále po ruce, pokud je zrovna mimo Grandhotel. Kamera několikrát snímá Liberec i Ještěd z výšky, z ptačí perspektivy. Mraky symbolizují pohyb a změnu, kterých nejsou obyvatelé Grandhotelu schopni. Ve filmu je několik scén, kde sledujeme pouze mraky z vrcholku Ještědu. Fleischman si kreslí grafy v pokoji stejně jako v knize a rád sleduje počasí v televizi. Obvykle ho sleduje s Jégrem na recepci hotelu. Pro oba je fascinující jeho moderátorka.

Fleischman čeká od té doby, co si uvědomil, že jediná cesta z Liberce je pro něj možná vzduchem, na správný vítr, aby mohl vzlétnout balonem a začít žít, překročit svůj stín a minulost. Dočká se ho – avšak až v závěru knižní předlohy i filmové adaptace.

4.6.3. Změna

Téma nemohoucnosti žít svůj vlastní život je tvořeno především motivem touhy po změně, která je nám představována skrze postavy a jejich tajemství, za něž se stydí a jež ovlivňuje veškeré jejich bytí a počínání. Tento psychologický aspekt příběhu je rozvíjen v románu, do filmu se dostává částečně také, ale je popsán více schematicky a povrchně.¹⁶²

¹⁵⁸ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 29.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 21.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 39.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 75.

¹⁶² Film neobjasňuje motivaci postav ke kořenům. Nevrací se k jejich minulosti. Nastiňuje pouze hrubý obrys

Román se věnuje hlavně Fleischmanovi a jeho terapiím, dále tomu, jak vnímá ostatní lidi, jak se dozvídá o jejich problémech, jak k nim nepřímo přispívá, nebo je naopak pomáhá řešit. Pravá podstata jednotlivých problémů a obav postav je dlouho tajena a pozvolna odkrývána. Fleischman se v knize úzkostlivě snaží přetvořit vlastní minulost a místo o emigraci rodičů mluví o jejich autonehodě. Pravdu se dozvídáme až skoro v samém závěru knihy. Franz se po celou dobu v příběhu románu i filmu chlubí, že ke svému úrazu nohy přišel při sestřelení letounu za války, když sloužil v armádě. Nakonec ale přizná, že se s postižením nohy narodil a že právě kvůli tomu ho nikdy do armády nevzali. Patka zase tvrdí, že byl rok v Americe, přitom ale byl ve vězení. Tato tajemství ve filmu nejsou tak úzkostlivě tajena jako v knize.

Ve filmu jsou si víceméně všechny postavy rovny, jejich tajemství jsou odkryta jen tak mimochodem, bez nějakého dlouhého očekávání a napětí diváků. Fleischman se o nehodě rodičů ve filmu zmíní „jen tak náhodou“ Ilja a ani nemá potřebu si minulost upravovat. O každé postavě se dozvíme téměř okamžitě, co ji trápí a jakou touhu není schopna uspokojit. Ilja touží otěhotnět, Zuzana mít vztah, Fleischman opustit Liberec a Franz vrátit se do něj natrvalo. V průběhu děje se všechny postavy snaží tyto své cíle naplnit, ale nedaří se jim to. Ilja zjistí, že její partner Patka je neplodný a že zaznamenávání plodných dnů jí nepomůže mít s ním dítě. Zuzana se zase zamiluje do Fleischmana, který ale její lásku neopětuje. Ten se několikrát neúspěšně pokusí opustit Liberec, ale nikdy nedokáže překročit jeho hranice. Franz sice navrací popel svých bývalých kamarádů do jejich domovů, ale sám se už nemá kam vrátit. Tato přání se ke konci filmu vyřeší ke spokojenosti všech postav. Ilja otěhotní s Fleischmanem. Zuzana začne nový vztah s Patkou. Fleischman dokáže opustit Liberec a vydá se do ciziny. Franz se po spáchání sebevraždy na vrcholu Ještědu vrátí natrvalo do Liberce v podobě popela sypaného z nebe Fleischmanem (z balonu). V knize dojde klidu jen Fleischman a Franz.

4.6.4. Motivy, které byly ve filmu potlačeny

Režisér David Ondříček o svém pojetí *Grandhotelu* řekl: „Důležitější jsou lidé, ti mě zajímají. Nechci řešit problémy doby, nemám rád komunální satiru [...]“¹⁶³ Nejspíše z tohoto důvodu skoro téměř potlačil jinak v románu silný motiv česko-německé historie Liberce a stále

postav, které charakterizuje jedním nebo skupinou rysů, avšak spíše rozlišovací než hloubkové povahy.
¹⁶³ MÍŠKOVÁ, Věra. 2006. *Grandhotel mezi nebem a zemí*. [online, citováno 26. 10. 2014] Dostupné z WWW: <<http://www.novinky.cz/kultura/97572-grandhotel-mezi-nebem-a-zemi.html>>

přetrvávající česko-německé vztahy. Naopak pro Rudišovy knihy je toto zachycení *genia loci*, místa, kde se jeho příběhy odehrávají, typické. Aby Rudiš v románu zachytil toto historické soužití dvou národů, využívá především výrazové roviny jazyka, ale i historických událostí, které se v Liberci odehrály.

Fleischman v románu *Grandhotel* často připomíná bývalé německé názvy libereckých ulic, nebo překládá významy německých jmen (např. u svého příjmení). Jména jsou pro něj velmi důležitá. „[...] jména nejsou náhoda. Nelžou. Hodně o nás prozrazují. Alespoň to tvrdí moje doktorka.“¹⁶⁴ Což také potvrzuje řadou příkladů. „Třeba Jäger. To slovo znamená v češtině myslivec. Nebo taky stíhací letoun. Pilot-stíhač. Lovec. Četník. Lovecký pes. A třeba Jägerlatein znamená chlubení. Vytahování se. A mám pocit, že Jégr je tohle všechno dohromady, zvlášť, když k jeho pravému jménu ještě připojíme ta krycí. Ještěd. Anténa. Ovoce a zelenina. Čmuchar, fízloval a lovil. Nebo o tom alespoň pořád mluvil.“¹⁶⁵

Zároveň rád vyjmenovává, jak se místa v Liberci jmenují dnes a jak se jmenovala v minulosti. „Co vím, je, že to náměstí se dnes jmenuje Dr. E. Beneše. Předtím se jmenovalo Bojovníků za mír. A předtím Prezidenta Dr. Edvarda Beneše. A předtím Adolf Hitler Platz. A předtím Dr. Edvarda Beneše. A předtím Altstädter Platz. A předtím Ring. A předtím Margktt.“¹⁶⁶ Hraje tu tedy významnou roli motiv domova – či kořenů – touha postav někam patřit a být tím, čím si sami přejí, jak jsme již zmínili výše. Oni však přitom žijí „v mracích“, kdesi na území nikoho, mezi nebem a zemí, chybí jim pevné zázemí. Hotel také symbolizuje cosi naprosto neosobního, co má k domovu daleko, ačkoli oni si ho zde vytvořili (především Fleischman).

Jeho přítel Franz používá germanismy (i ve filmu) v běžně mluvené řeči a sám Fleischman má navíc německé kořeny. Jeho babička byla liberecká Němka, kterou děda potkal na nádraží, když nastupovala na nákladní vlak vypravený pro Němce do Říše. Po tragické smrti dědečka pod pásem ruského tanku v roce 1968 zapoměla na češtinu a hovořila opět jen německy. Fleischmanovi rodiče emigrovali do Německa, když byl ještě malý a stále mu chodí odtamtud dopisy od otce, které nečte. Jégr vzpomíná na své dovolené v Německé demokratické republice a na náruživé Němky. Protože jeden Němec byl spokojený s tím, jak se Jégr staral o jeho manželku, vymysleli seznamovací agenturu pro nezadané české ženy a německé muže v Grandhotelu. Ze zájezdů do Čech se stal dobrý byznys. Dokonce i Zuzana si našla svého vyvoleného Němce, alespoň na chvíli.

¹⁶⁴ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 11.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 136.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 67.

Toto vše evokuje otázky typu: Jak nás formuje místo, odkud pocházíme? Co o nás vypovídá, jsme se svou zemí spjati? Leitmotivem celé knihy je jedenáctkrát zopakované Franzovo přesvědčení, že člověk musí skončit tam, kde se narodil a vrací své zesnulé kamarády zpátky do jejich rodného města alespoň ve formě popelu.

Fleischman na Ještědu prožívá své osobní vězení, ze kterého dlouho nevidí cestu úniku, ale věří mrakům. Pomalu šije balon, se kterým chce vzlétnout a nechat se unést větrem z Liberce. Tyto ontologicko-filozofické otázky nejsou ve filmu tematizovány. Sice si i zde šije balon, ale již bez tohoto šířeji popsaneho existenciálního vědomí. Nutno dodat, že v některých případech filmová tematizace těchto otázek ani není možná. Z literárního do filmového fikčního světa určité prvky nelze snadno převést, aniž by reprezentace v onom médiu nepůsobila nepřírozeně. Tak se z filmového nezbytně vytrácí etymologie míst a jmen, jazykové hry. Jinak řečeno, jednotlivosti fikčního světa nebyly do toho adaptovaného převedeny, ačkoli celkové vyznění částečně ano.

Vztah Fleischmana a Franze je načrtnut v obou zpracování. Ale při čtení knihy je nám nápadné, že hned po doktorce se jméno Franz ve Fleischmanových vzpomínkách objeví nejčastěji. Protagonista často parafrázuje životní moudra, která mu starý Němec předal během jejich putování po Liberci. Ve filmu je postavou spíše epizodickou z několika důvodů. Film netematizuje česko-německou otázku tak významně jako kniha a jeho děj se soustředí spíše na čtyřúhelník mladých lidí, kteří hledají vnitřní naplnění, které nacházejí ve vzájemných vztazích. O knižní postavě Franze by se tudíž dalo říci, že naplňuje archetyp zasvětilce (starce), který provádí Fleischmana (jinocha, mladíka) městem a seznamuje ho s jeho historií.¹⁶⁷

Další motiv, který se objevuje pouze v románu, je motiv vlasů, které má Fleischman spojené se svou matkou, která byla kadeřnice. Svě zákaznice stříhala doma a jejich vlasy pomalu padaly k zemi. Když na ni vzpomíná, vybaví si také většinou pohyb ruky, kterou si pročísla své vlasy. Vztah k matce je pro něj velmi důležitý (to kvůli tomuto poutu nemůže opustit Liberec), vzpomíná na matku s láskou. Když se zamiluje do Ilji, tak i u ní začne sledovat její hraní s vlasy. „Ilja si prohrabuje své červené vlasy. Pár jí jich zůstane v ruce. Podívá se na ně. A pak je pustí po větru. A já zase musím myslet na to, jak si vlasy prohrabovala moje máma. A taky moderátorka. Jenže máma to dělala jen tak, a moderátorka pro fotografa. A Ilja?“¹⁶⁸ Položíme-li si otázku, proč si Fleischman vybírá právě vlasy jako

¹⁶⁷ HODROVÁ, Daniela. a kol. *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 739.

¹⁶⁸ RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, s. 162.

objekt svého zájmu, můžeme najít více výkladů. Jsou snad vlasy jakýmsi zastupujícím prvkem čehosi křehkého? Má se jednat o synekdochu zastupující ženu? Ale také, když se nad tím zamyslíme vzhledem k Fleischmanově charakteru, vlasy jsou jedinou částí lidského těla, jejichž pohyb ovlivňuje vítr (případně jejich podobu i jiné projevy počasí jako je déšť). Právě proto, že se Fleischman tolik soustředí na počasí, obzvláště na vítr, vlasy v pohybu mu v myšlenkách asociují chování větru – jejich padání a vlání je pro něj významným obrazem, o to více, jde-li o spojení s pro něj nejdůležitějšími ženami, kterými je matka a Ilja.

Závěr

V diplomové práci jsme se zabývali přenesením příběhu z jednoho mediálního systému do druhého a změnami, které tímto krokem případně nastávají. Naším cílem bylo ukázat tvůrčí postupy a struktury příběhu, které dokazují jeho nezávislost na konkrétním médiu. K detailnímu rozboru jsme si vybrali román Jaroslava Rudiše *Grandhotel* a stejnojmenný film režiséra Davida Ondříčka. Jako podklad pro analýzu jsme využili teoretické poznatky Seymoura Chatmana a Lindy Hutcheonové. Pro lepší přehlednost a návaznost jsme se rozhodli práci rozdělit na část teoretickou a analytickou, abychom objasnili, proč preferujeme určitou terminologii a náhled na adaptaci.

V teoretické části jsme si nejdříve přiblížili vzájemné vztahy mezi literaturou a filmem. Poukázali jsme na jejich shodné i rozdílné vlastnosti, které vyplývají z odlišného způsobu zpracování příběhu, tj. rozdíly mezi vyprávěním (telling) a předváděním (showing). Zaměřili jsme se na vývoj chápání filmu jako umění v opozici vůči literatuře, tento vztah se proměňoval. Ve svých začátcích byl film upozadován a pojmán jako médium pro masu, které produkuje pouze komerční adaptace, nikoli umělecky kvalitní díla, a je tudíž vždy „méně“ než knižní předloha. Dnes jsou obě média považována teoretiky převážně za rovnocenná. Současných přístupů k teorii adaptace je několik, ale určující pro nás byla práce Lindy Hutcheonové (*Teória adaptácie*), která k procesu adaptace přistupuje jako palimpsestu - filmová adaptace převezme jen určité části z pretextu a dotvoří je podle možností nového média a na základě osobité interpretace kolektivu, který na jeho výsledné podobě pracuje, a tím pádem získává novou tvář. Dílo se stává intertextuální. Její tezi, že pohyb literatury k filmu a filmu k literatuře je obousměrný, jsme se snažili dokázat v analytické části.

Protože se Hutcheonová zabývá adaptací spíše jako kulturním fenoménem, terminologii a především metodologii rozboru adaptace jsme přejali z knih Seymoura Chatmana (*Dohodnuté termíny a Příběh a diskurz*). Chatman užívá terminologii především zakladatelů francouzského strukturalismu (G. Genette a R. Barthes). V analytické části jsme se rozhodli aplikovat jím používanou terminologii k následujícím naratologickým kategoriím: vypravěč, postava, čas, prostor a události (děj). Kromě těchto kategorií jsme se zaměřili i na ne/zobrazování motivů v obou narativech. V této kapitole nám byla oporou především Daniela Hodrová a její knihy zabývající se poetikou a literárními toposy (*...na okraji chaosu...*, *Místa s tajemstvím* a *Poetika míst*).

Analytickou část jsme uvedli představením okolností vzniku filmu *Grandhotel*, kdo se

na něm podílel a jaké byly jeho ambice. Estetické cítění adaptátorů a jejich předchozí tvorba na celkové vyznění filmu měly výrazný vliv, což se projevilo na podobě jednotlivých naratologických kategorií.

Kategorie vypravěče měla zcela jiné charakteristické rysy v románu a ve filmu. V románu je autodiegetický vypravěč-postava Fleischman, skrze kterého poznáváme ostatní aktéry děje. V mnohých situacích se projevil jako vypravěč nespolehlivý. Čtenář je od začátku udržován v nejistotě, že mu není sdělována celá pravda o fikčním světě, především co se týče minulosti Fleischmana. Ve filmu se pozorovatelem stává oko kamery. Kameraman se snaží zabrat povětšinou celou scénu, důraz klade na panoramatické záběry a od postav si udržuje odstup, nepracuje s detaily. Tato kategorie se v obou médiích lišila nejvíce ze všech.

Co se týče postav, jejich zpracování a celkového vyznění je také rozdílné. Např. do filmové podoby postava doktorky, pro literární narativ zásadní osoba, nebyla přenesena vůbec, nenalzáme v něm ani zmínku o Fleischmanově matce. Film upouští od psychologické linie a vyzdvihuje rovinu vztahovou, emocionální, která s sebou nese dynamické prvky, které jsou pro filmového diváka zajímavé. S tímto postupem se pojí skutečnost, že postavy v adaptaci nejsou románovými postavami, které „ožívají“, ale spíše se stávají zcela někým jiným. Jejich motivace jsou zjednodušeny - což je na jedné straně funkční krok vzhledem k možnostem média, na druhé straně se postavy stávají „ploššími“. Tvůrci se rozhodli dát „šťastný konec“ všem postavám a vyřešit jejich problémy, nenechali jim otevřený konec jako románová předloha.

V další kapitole jsme se věnovali kategorii času. Využili jsme Chatmanovy termíny jako dvojí NYNÍ a opírali jsme se o Genettovo rozdělení aspektů vztahu mezi časem vyprávění a časem příběhu (posloupnost, trvání, frekvence). Zásadní rozdíl mezi románem a filmem je ten, že filmový děj se začne odehrávat až na hoře Ještěd a není prokládán žádnými retrospektivními pasážemi, zatímco v románu jsou dvě časové linie.

Na kategorii času jsme navázali analýzou prostoru. Rozlišovali jsme mezi prostorem diskurzu a prostorem příběhu. Reflektovali jsme i vnitřní svět hlavního hrdiny, který jako vypravěč v románu zprostředkovává děj čtenářům a ve filmu tuto svou výsadní pozici ztrácí. Zde dochází k největší shodě mezi filmem a románem, protože děj je úzce spjat s nejvyšším místem v Liberci, horou Ještěd a hotelem na jejím vrcholu.

Poslední naratologickou kategorií, kterou jsme v naší práci analyzovali, byli události, bez nichž nemůže existovat žádný epický narativ, proto je shledáváme (spolu s Lindou Hutcheonovou) za nutně přenositelnou složku příběhu. Podle Seymoura Chatmana jsme vydělili události s charakterem jader a satelitů a k obou narativům jsme na tomto základě

vytvořili osnovu. Do té jsme již nezahrnovali psychologickou linii příběhu, protože ta je filmem zcela opomenuta. Filmové zpracování dává přednost vztahové linii, která je více emotivní a dynamičtější.

Kromě naratologických kategorií nás dále zajímal přenos a zpracování motivů v obou médiích. Za nejpodstatnější motiv obou narativů považujeme horu a město, protože kolem nich se příběh odvíjí a ony nejvíce ovlivňují životy postav. Dále hovoříme o motivu počasí a změny. Tyto motivy byly přeneseny všechny, ale pro film jsou pouze kulisou pro setkání čtyř hlavních postav příběhu. Motiv hory (a věže) a její magická síla je popsána především v knize. Ve filmu je výhradně místem, kde Fleischman žije a provádí svá meteorologická měření. Několik motivů do filmu není z románu přeneseno vůbec.

Film je podle nás úspěšně rozpoznatelnou adaptací, protože zachoval dostatečné množství rysů předlohy (viz osnovy jader a satelitů). Proto přenositelnost narativních kategorií mezi románem a filmem *Grandhotel* hodnotíme až na výjimky úspěšně. Film neoponechal postavě Fleischmana perspektivu vypravěče, čas událostí zúžil pouze na období Fleischmanova pobytu v Grandhotelu a nevyužil určitých vizuálních motivů z románového příběhu (pasáže s matkou). Scénárista a režisér se rozhodli zfilmovat z mnohovrstevnatého Rudišova románu pouze tu linii, která se věnuje navazování mezilidských vztahů – přátelství a partnerství.

Z naší analýzy vyplynulo, že v románovém Grandhotelu je kladen důraz především na symbolickou a psychologickou stránku příběhu, zatímco ve filmu je akcentováno spíše aktivní dění a mezilidské vztahy a jejich proměna. Vzhledem k těsné sepnutosti příběhu se specifickým prostorem, v němž se odehrává, je do určité míry „duch“ díla zachován. Co se týče přenosu jedné ze základních myšlenek románu - lidského lpění na něčem, co není člověk schopen opustit, ačkoli by chtěl - dochází k němu, ale není zde tak výrazný.

Anotace

Autor práce: Bc. Renata Hrubá

Katedra, fakulta: Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název práce: Grandhotel Jaroslava Rudiše: Román a film

Vedoucí práce: PhDr. Jan Schneider, PhD.

Počet znaků: 163 547

Počet příloh: 4

Počet titulů použité literatury: 41

Klíčová slova: román, film, adaptace, Jaroslav Rudiš, Grandhotel, Seymour Chatman, Linda Hutcheonová, naratologie.

Diplomová práce se zabývá analýzou románu *Grandhotel* spisovatele Jaroslava Rudiše a filmu *Grandhotel* režiséra Davida Ondříčka. Cílem analýzy bude porovnat míru přenositelnosti příběhu mezi dvěma médii různých znakových systémů a sledování postupů k tomu používaných. To budeme zkoumat pomocí komparace naratologických (vypravěč, události, postavy, čas a prostor) a dalších kategorií (motivy, teorie adaptace). Práce vychází především z naratologických teorií Seymoura Chatmana a z názorů Lindy Hutcheonové na širší kontext procesu adaptace. Práce si klade za cíl ukázat na konkrétním rozboru, jak vynechání nebo zvýraznění některých prvků může změnit vyznění díla a příběh posunout do jiné významové či estetické roviny. Obě díla však pojmáme jako autentické umělecké počiny s vlastním souborem prostředků reprezentace, a tak k nim v analýze přistupujeme.

Annotation

Author of the Work: Bc. Renata Hrubá

Name of department and faculty: Department of Czech Studies, Philosophical Faculty of Palacký University, Olomouc

Name of the Work: Jaroslav Rudiš's *Grandhotel*: Novel and film

Supervisor: PhDr. Jan Schneider, PhD.

Number of Characters: 163 547

Number of Appendices: 4

Number of used literature titles: 41

Key words: Novel, Film, Adaptation, Jaroslav Rudiš, *Grandhotel*, Seymour Chatman, Linda Hutcheon, Narratology.

This thesis analyzes the novel *Grandhotel* by author Jaroslav Rudiš and a movie directed by David Ondříček. The analysis compares the story portability between two media of different sign systems and used monitoring procedures. This will be examined through comparison of narrative (the narrator, events, characters, time and space) and other categories (motives, theories of adaptation). The work is primarily based on the narrative theories of Seymour Chatman, and on Linda Hutcheon's opinions on the wider context of the adaptation process. The work aims to show on specific analysis how the omission or highlight of some elements can change the meaning of the work and thus to move the story to another semantic or aesthetic level. However, we conceive both works as an authentic artistic act with its own set of resources of a representation, and therefore we approach to them in analysis in the same way.

Resumé

In this thesis we dealt with a transfer of a story from one media system to another and with the changes which may occur. Our goal was to show the creative processes and narrative structures that demonstrate its independence of the particular media. For a detailed analysis we chose the novel by Jaroslav Rudiš called *Grandhotel* and its namesake film by director David Ondříček. As a basis for the analysis, we used the theoretical knowledge of Seymour Chatman and Linda Hutcheon.

In the theoretical part we first approached the relationships between literature and film. We have pointed out the same and different characteristics that result from the distinct processing method of the story, ie. the differences between telling and showing. We focused on the evolution of the perception of film as art in opposition to the literature.

Whereas Hutcheon deals with adaptation rather as a cultural phenomenon, we have taken up a terminology and especially a methodology of analysis of adaptation from the books by Seymour Chatman (*Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*). In the analytical part, we decided to apply the used terminology for the following narratological categories: narrator, characters, time, space and events (plot).

Narrator category had quite different characteristics in the novel and in the film. This category differed the most in both media. As for the characters, their processing and the overall tone is also different. E.g. the character of a doctor, for a literary narrative very essential person, was not transferred at all, we also do not find any mention of Fleischman's mother. In the next chapter we focused on the category of time. We used Chatman's terms such as dual NOW and Genette's terms as narrative pace, frequency, analepse, prolepsis and more. To the category of time, we established an analysis of space. We distinguished between the space of discourse and narrative space. Here we find the best match between the film and the novel, because the story is so closely tied to the highest point in Liberec, Ještěd mountain and hotel at its peak, hence the filmmakers had to work with it almost the same way as in the novel. The last narrative category, which we analyzed in our work, were events. Without them there can't be any epic narrative, so we find them (along with Linda Hutcheon) as necessarily transferable component of the story.

In addition to the narrative categories, we were also interested in the transfer and the process of motives in both media, therefore we included this chapter at the very end. We consider the mountain and the city as the most important theme of both narratives, because the story unfolds around them and they most affect the lives of the characters.

Our analysis has shown that in the novel the focus is on the symbolic and psychological aspects of the story, while in the film active events and interpersonal relationships and their transformation are accentuated. Due to the close alignment of the story with a specific area in which it takes place, the spirit of the work is partly kept.

Seznam použité literatury

Primární literatura:

RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel. Román nad mraky*. Praha: Labyrint, 2006, 173 s.

ONDŘÍČEK, David: *Grandhotel*. Lucky Man Films, 2006, 100 min.

Sekundární literatura:

BAZIN, André. *Cinema as Digest*. in Naremore, J. (ed.), *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, s. 54-78.

BREMOND, Claude. *Logika narativních možností*, in *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, 2002, s. 118-141.

BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, 2010, roč. 22, č. 1, s. 7-20.

BUBENÍČEK, Petr. Zásahy adaptace. Ke studiu literatury ve filmu. *Česká literatura: časopis pro literární vědu*, 2013, roč. 61, č. 2, s. 156-182.

BUBENÍČEK, Petr. KOTÁSEK, Miroslav. Podvratná adaptace. Rozhovor s Kamillou Elliottovou. *Česká literatura: časopis pro literární vědu*, 2013, roč. 61, č. 2, s. 241-254.

BURROUGHS, William S. *Screenwriting and the Potentials of Cinema*. In: Keith Cohen (ed.), *Writing in a Film Age: Essay by Contemporary Novelists*. Niwot: University Press of Colorado, 1991, s. 76.

CORRIGAN, Timothy. Historie literatury ve filmu. Překlad Miroslav Kotásek. *Pandora - kulturně, literární revue*, 2010, roč. 2010, č. 20, s. 105-118.

ELLIOTTOVÁ, Kamilla. Literatura ve filmu v kontextu diskuzí nad obsahem a formou. Překlad Miroslav Kotásek. *Pandora - kulturně literární revue*, 2010, roč. 2010, č. 20, s. 58-104.

GENETTE, Gérard: *Hranice vyprávění* in *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, 2002, s. 240-256.

HELMANOVÁ, Alicja. *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*. In: MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr (eds.). *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: NFA, 2006, s. 133-144.

HODROVÁ, Daniela. a kol. *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, 865 s.

HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP - Koniasch Latin Press, 1994, 214 s.

HODROVÁ, Daniela. a kol. *Poetika míst*. Jinočany: H & H, 1997, 249 s.

HUTCHEONOVÁ, Linda. Co se děje při adaptaci. Překlad Miroslav Kotásek. *Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, 2010, roč. 22, č. 1, s. 23-59.

HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Překlad Simona Nyitraová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012, 246 s.

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, 259 s.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, 328 s.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*, Brno: Host, 2007, 240 s.

KUBÍČEK, Tomáš. HRABAL, Jíří. BÍLEK, Petr A. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, 247 s.

LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany: 2002, 355 s.

LEITCH, Thomas. Adaptační studia dnes a zítra. Překlad Zuzana Fonioková. *Česká literatura: časopis pro literární vědu*, 2013, roč. 61, č. 2, s. 255-264.

LEV, Peter: *The Future of Adaptation Studies*. In: James M. Welsh – Peter Lev (eds.), *The Literature/Film Reader*. Lanham: The Scarecrow Press, 2007, s. 335-338.

MÁLEK, Petr. Babička Boženy Němcové: od idyly k elegii : k některým aspektům adaptace

klasické literatury. *Česká literatura: časopis pro literární vědu*, 2013, roč. 61, č. 2, s. 183-217.

MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990, 188 s.

PHELAN, James; MARTIN, Mary Patricia: „*The Lessons of ‚Weymouth‘: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day*“. In David Herman (ed.): *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus, Ohio State Univ. Press 1999, s. 88-109.

PROPP, Vladimir Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H, 1999, 343 s.

RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, 176 s.

STAM, Robert. *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*. In: James Naremore (ed.), *Film adaptation*. New Brunswick: Tugers University Press 2000, s. 68.

ZERWECK, Bruno. Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: Nespolehlivost a kulturní diskurz v narativní fikci. Překlad Martin Lukáš. *Aluze*, 2009, roč. 13, č. 3, s. 40-59.

Disertační práce:

BUBENÍČEK, Petr: *Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Disertační práce, Brno: 2007, s. 17.

Elektronické zdroje:

ČESÁLKOVÁ, Lucie. 2006. *Adaptace*. [online, citováno 6. 4. 2014] Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=936>>.

FILA, Kamil. 2006. *Grandhotel*. [online, citováno 26. 10. 2014] Dostupné z WWW: <<http://cinemamagazine.cz/recenze/3850/grandhotel>>

GREEN, Peter S. 2001. *Nejprve Praha, potom svět*. [online, citováno 26. 10. 2014] Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/musimesipomahat/recenze/11.php>>

MARGOLIN, Uri. 2012. *Narrator*. [online, citováno 16. 5. 2014] Dostupné z WWW: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator>>

MÍŠKOVÁ, Věra. 2006. *Grandhotel mezi nebem a zemí*. [online, citováno 26. 10. 2014]

Dostupné z WWW: <<http://www.novinky.cz/kultura/97572-grandhotel-mezi-nebem-a-zemi.html>>

NOVOTNÝ, Vladimír. 2006. *NEBÍČKO, PEKLÍČKO, ŽÁDNÝ RÁJ SRDCE*. [online, citováno 3. 11. 2014] Dostupné z WWW: <http://www.itvar.cz/prilohy/82/21TVAR_06.pdf>

RUDIŠ, Jaroslav. 2006. *Bio*. [online, citováno 8. 5. 2014] Dostupné z WWW: <<http://jaroslavrudis.wordpress.com/>>

SPÁČILOVÁ, Mirka. 2006. *Grandhotel, čistí Samotáři na Everestu*. [online, citováno 26. 10. 2014] Dostupné z WWW: <http://kultura.idnes.cz/grandhotel-cisti-samotari-na-everestu-dhf-/filmvideo.aspx?c=A061006_191635_show_recenze_kot>

STANĚK, Vojtěch. 2006. *Nebe nad Ještědem*. [online, citováno 30. 11. 2014] Dostupné z WWW: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/19839/rudis-jaroslav-grandhotel-1>>

Seznam příloh

Příloha č. 1:

Život Jaroslava Rudiše

Příloha č. 2:

Grandhotel - Informace

Příloha č. 3:

Rozhovor s Jaroslavem Rudišem

zdroj: *Pandora - kulturně, literární revue*, č. 20, 2010, s. 189-190.

Příloha č. 4:

Obrazové přílohy

Obrázek č.1: Výskok z tramvaje (00:05:32)

Obrázek č.2: Pohled na Ještěd (00:06:00)

Obrázek č.3: Fleischman na Ještědu (00:25:54)

Obrázek č.4: Pohled na Ještěd (00:29:52)

Obrázek č.5: Ilja na parapetu (00:54:18)

Obrázek č.6: Pohled na Ještěd (01:09:42)

Obrázek č.7: Fleischman v přírodě (01:19:30)

Obrázek č.8: Konec (01:26:13)

zdroj: ONDRÍČEK, David: *Grandhotel*. Lucky Man Films, 2006, 100 min.

Příloha č. 1

Život Jaroslava Rudiše

Jaroslav Rudiš se narodil 8. června 1972 v Turnově a vyrostl v Lomnici nad Popelkou. Gymnázium navštěvoval a úspěšně dokončil v Turnově. Na Pedagogické fakultě Technické univerzity v Liberci absolvoval obor němčina – dějepis. Studoval také v Praze, Curychu, Rantumu a Kremži. V letech 2001 až 2002 obdržel novinářské stipendium na Svobodné univerzitě a pobýval v Berlíně.

Po ukončení studií vystřídal mnoho různých zaměstnání. Pracoval jako DJ, manažer punkové skupiny, učitel, hotelový portýr a naposledy také jako novinář v deníku Právo. V současné době je spisovatelem na volné noze.

Punková hudba je přítomna nejenom v jeho textech, ale i v jeho životě – příležitostně vystupuje se skupinami U-Bahn a The Bombers, pro které také píše písňové texty (stejně spolupracuje s kapelami Leti mimo a Umakart). V současné době je aktivním členem kapely Kafka Band.

Od roku 2007 pořádá (ve spolupráci s básníkem a prozaikem Igorem Malijevským) každý měsíc v pražském divadle Archa literární kabaret EKG, který je zaměřen na improvizaci, komunikaci s publikem a autorský přednes zcela nových textů současných českých spisovatelů. Projekt navazuje na jejich starší společnou činnost kabaret Monoskop.

Svou literární kariéru odstartoval románem *Nebe pod Berlínem* (vydáno 2002), za který získal cenu Jiřího Ortena. Román byl také vyhlášen nejkrásnější knihou roku. Příběh se dočkal překladu do němčiny, polštiny a srbštiny. S výtvarníkem Jaroslavem 99 (vlastním jménem Jaroslavem Švejdíkem) vytvořil úspěšnou románovou trilogii *Alois Nebel* (všechny tři díly vydalo nakladatelství Labyrint: *Bílý potok* 2003, *Hlavní nádraží* 2004, *Zlaté hory* 2005), podle které vznikla v Činoherním studiu v Ústí nad Labem divadelní hra a v roce 2011 také film režiséra Tomáše Luňáka. S Petrem Pýchou napsal divadelní hru *Léto v Laponsku* (2005), která obdržela Cenu Alfréda Radoka a Cenu Českého rozhlasu. Společně ještě napsali hru *Strange Love* (2007) o fanatických fanoušcích Depeche Mode. S Martinem Beckerem spolupracoval na rozhlasové hře *Lost in Praha* (2007). V roce 2006 vyšel jeho další román *Grandhotel*, ke kterému napsal pro režiséra Davida Ondříčka scénář pro jeho stejnojmenný film. Následovaly romány *Potichu* (2007), *Konec punku v Helsinkách* (2010) a *Národní třída* (2013).

Jaroslav Rudiš je spoluautorem několika filmových scénářů, českých a německých

rozhlasových a divadelních her. Píše česky a německy. Také jeho život se dělí mezi Českou republiku a Německo. Střídavě totiž žije v Lomnici nad Popelkou, Praze a Lipsku.

Jeho díla bývají často protkána autobiografickými prvky. Popisuje věci, které i v reálném životě pro něj mají velkou osobní váhu. Blízký vztah má k Berlínu, literatuře, hudbě, komiksu, železničním mapám a jízdním řádům. Proto se můžeme v *Nebi pod Berlínem* setkat s učitelem, který žije na čas v Berlíně a má zde punkovou kapelu. Berlín je jedno z Rudišových oblíbených měst a často se k němu vrací. S punkovou hudbou se setkáme i v románu *Konec punku v Helsinkách*. V románu *Grandhotel* nalézáme autobiografické prvky z jeho mládí v Liberci (jedna z postav se živí stejně jako kdysi on jako hotelový portýr). V *Aloisi Nebelovi* je zase upřednostněna jeho láska k vlakům, jízdním řádům a železničním mapám.

V současné době se na svých oficiálních facebookových stránkách věnuje zveřejňování každodenních glos pod názvem „Aloise Nebela z Bílého potoka“, ve kterých jménem nádražáka Nebela komentuje dění nejen na politické scéně, ale také v českých a německých kulturních vodách nebo českou společnost a její sociální problémy. Občas přináší i „moudra“ z nádražní stanice.

Dále mezi jeho činnosti také patří psaní fejetonů a článků do přílohy deníku *Právo SALON* nebo přispívání do povídkových souborů (*Co z tebe bude* 2007, *Tos přehnal, miláčku* 2009, *Povídky o mužích* 2010). Svě nové povídky prezentuje na vlastních oficiálních stránkách (<http://jaroslavrudis.wordpress.com/>) nebo na internetových portálech a časopiseckých platformách (např. povídka *Pankáči na Baltu* vyšla v časopisu *Respekt* 21, 32/2010 (9. srpna 2010): strana 42–45).

Příloha č. 2

Grandhotel - Informace

Kniha

Román *Grandhotel* (s podtitulem *Román nad mraky*) vyšel v nakladatelství Labyrint v roce 2006 (následoval dotisk v roce 2012). Dedikován je v německém jazyce „FÜR SONJA UND SOLO LOVEC“ (Pro Sonju a Solo Lovce) a uzavírá ho poděkování osobám a místům, které Jaroslava Rudiše inspirovaly k sepsání příběhu. Kniha neobsahuje žádné ilustrace, o návrh obálky a grafické úpravy se postaral Juraj Horváth. Na přebalu knihy je použita fotografie Jana Zappnera, které zachycuje televizní vysílač Ještěd. Román má 176 stran a byl doposud přeložen do německého (2008), srbského (2009) a polského (2011) jazyka. V roce 2007 získal ocenění v rámci Magnesia Litera – Kanzelsberger cena čtenářů.

Film

Film *Grandhotel* natočil režisér David Ondříček podle scénáře Jaroslava Rudiše a Marka Epsteina. Jeho producenty jsou David Ondříček a Kryštof Mucha.¹⁶⁹ Námětem scénáře byl budoucí román Jaroslava Rudiše¹⁷⁰ *Grandhotel*. Filmovou hudbu složil Jan P. Muchow. Film šel do distribuce 12. 10. 2006 (Bonton film). Dostalo se mu podpory od Státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie a programu MEDIA Evropského společenství.

Hlavní postavy hrají: Fleischman - Marek Taclík, Ilja - Klára Issová, Patka (Luděk Beránek) - Jaroslav Plesl, Zuzana - Dita Záborská, Jégr - Jaromír Dulava, Franz - Ladislav Mrkvička. Režisér David Ondříček se o hercích vyjádřil jako o zajímavé skupině lidí: „Nebyl to žádný all star tým, jako jsme měli předtím jako Ivan Trojan a Jirka Macháček, prostě takový lidi, kteří mají to, že když vyjdou někam na pódium, tak hned strhnou pozornost na sebe. Musím říct, že tenhle tým, doufám, že se na mě nějak neurazí, byl tým outsiderů trošičku. Že tam byl ten Jarda Plesl, který si tak trochu nevěří ale přitom je nesmírně talentovaný, že tam je ten Marek Taclík, který ze sebe dělá takovýho jakoby machra a vevnitř je to velmi citlivý člověk, že tam je ta Klára Issová, která je taková introvertní a všechny věci hraje tak zevnitř a že tam je i ten Jaromír Dulava, který nikdy nedostal takovou příležitost,

¹⁶⁹ Zahrál si roli žárlivého pronásledovatele moderátorky počasí Rákosové.

¹⁷⁰ Ten si ve filmu zahrál i epizodní roli promoklého německého turisty.

aby mohl ukázat co v něm je, a Dita Záborská, která asi taky není zrovna nejlepší student ročníku na konzervatoři. Do toho zapadá i pan Mrkvička, který dlouho nikde nehrál. Takže takový tým černých koní se sešel a oni do sebe tak zvláště zapadli. A musím říct, že já sem mezi ně zapadl krásně taky.¹⁷¹

¹⁷¹ ONDŘÍČEK, David: *Grandhotel. Film o filmu*. Lucky Man Films, 2006, 00:05:55-00:06:58.

Příloha č. 3

Co považujete při adaptování literárního díla do filmové podoby za důležité? Mírně tím otázky zachování maximálně věrné podoby příběhu, strukturních vztahů v díle (např. vypravěčská perspektiva, hledisko), obecného významového vyznění atp.

Za důležité považuji tvůrčí svobodu a nový pohled. Nijak mě netrápí, kam se příběh posunuje, kam rostou a kam se posouvají postavy. Nemám o to strach. Naopak jsem právě na tohle zvědavý a očekávám nějaký pohyb, řezy a nápady, a ne nějakou pietu nebo věrnost. To platí pro filmové i divadelní nebo rozhlasové adaptace. Literatura se prostě musí ve filmu rozpohybovat. Tak do toho!

Chápete vztah mezi literaturou a filmem spíše jako konkureční, anebo založený na určité spolupráci a doplňování? V čem tento vztah podle vás spočívá?

Konkurence to určitě není, spíše spolupráce. Literatura film vždycky ovlivňovala, což se nyní určitě i obrací. Někdy v knize cítíte, že autor viděl více filmů, než přečetl knih. Na tom nevidím nic špatného. Pro film také platí, že na začátku jsou slova a příběh na papíře – námět, scénář. Nebo kniha jako námět. A navíc, pro spisovatele je film – viděno čistě pragmaticky – i dalším zdrojem příjmů. Za filmová práva často dostanete víc peněz než za prodej knížek. K tomu ještě dostanete peníze za scénář. Pro mě osobně je to prostě i existenční záležitost. Jsem na volné noze, chci se uživit psaním. A tak musím psát nejen knížky, ale pracovat i pro film. A divadlo. A rozhlas. A občas napsat i něco do novin.

Jak byste v případě filmové adaptace literárního díla popsal spolupráci mezi scénaristou a režisérem? Do jaké míry ovlivňuje proces adaptace, je-li scenárista současně autorem předlohy? A jak se spolupráce liší od realizace neadaptovaných scénářů?

Baví mě pracovat v týmech a nijak se tomu nebráním. Člověk jen musí maličko potlačit ego, což může být někdy problém. Sám jsem se s tím na začátku trochu trápil, ale je to zdravé. Stejně tak musíte přijmout jiné nápady. Ale když se to podaří, tak to prostě funguje. Mám třeba nyní velmi dobrý pocit z práce v týmu, který připravuje adaptaci komiksu Alois Nebel. Myslím, že mezi námi panuje velmi dobrá energie, že všichni jasně víme, co chceme filmem říct, že to sahá ode mě a Jaromíra 99 jako scenáristů přes režiséra Tomáše Luňáka, herce, kameramana, skladatele hudby, animátory až po producenta Pavla Strnada z Negativu a německé koproducenty. A snad se to projeví i na výsledku. Film bude v kinech ale až na podzim 2011, takže si musíme ještě chvíli počkat.

Pandora - kulturně, literární revue, č. 20, 2010, s. 189-190.

Příloha č. 4

Obrazová příloha



Obrázek č.1: Výskok z tramvaje (00:05:32)



Obrázek č.2: Pohled na Ještěd (00:06:00)



Obrázek č.3: Fleischman na Ještědu (00:25:54)



Obrázek č.4: Pohled na Ještěd (00:29:52)



Obrázek č.5: Ilja na parapetu (00:54:18)



Obrázek č.6: Pohled na Ještěd (01:09:42)



Obrázek č.7: Fleischman v přírodě (01:19:30)



Obrázek č.8: Konec (01:26:13)