

Transformace vypravěče v dramatisacích současné české prózy. *Vyhnání Gerty Schnirch, Hana a Peníze od Hitlera*

The Transformation of the Narrator in Dramatisations of Contemporary Czech Prose. *The Expulsion of Gerta Schnirch, Hana, and Money from Hitler*

DAVID KROČA, NELA MERVA

Katedra českého jazyka a literatury,
Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, Brno

ABSTRAKT: Studie se zaměřuje na proces transformace vypravěče v divadelních adaptacích vybraných románů současných českých autorek, které tematizují vyhnání či návraty v kontextu rasové a národnostní nesnášenlivosti. Konkrétně zkoumá proměny vypravěčských perspektiv a postupů v románech Radky Denemarkové (*Peníze od Hitlera*), Kateřiny Tučkové (*Vyhnání Gerty Schnirch*) a Aleny Mornštajnové (*Hana*) a v jejich následných dramatisacích. Práce si klade za cíl identifikovat způsoby, jakými je románové vypravěčské pásmo převáděno do podoby dramatického textu. Metodologický rámec studie je konstituován zejména na základě domácích teoretických východisek Aleše Merenuse, Ivy Šulajové a Pavla Janouška, ale přihlížíme i k zahraničním odborným pracím (Patrice Pavis a Linda Hutcheon).

ABSTRACT: This study focuses on the transformation process of the narrator in theatrical adaptations of selected novels by contemporary Czech authors thematising expulsion or return in the context of racial and national intolerance. More specifically, it examines the transformations of narrative perspectives and practices in novels by Radka Denemarková (*Money from Hitler*), Kateřina Tučková (*The Expulsion of Gerta Schnirch*), and Alena Mornštajnová (*Hana*), and their subsequent dramatisations. It aims to identify the ways in which the narrative dimension of the novel is transformed into a dramatic text. The methodological framework of the study draws primarily on the Czech theoretical approaches of Aleš Merenus, Iva Šulajová, and Pavel Janoušek, while also engaging with international scholarship (Patrice Pavis and Linda Hutcheon).

KLÍČOVÁ SLOVA:

adaptace, dramatisace, narace, současná česká próza, *Hana*, *Peníze od Hitlera*, *Vyhnání Gerty Schnirch*, transformace vypravěčského pásma, vypravěčská perspektiva

KEYWORDS:

adaptation, dramatisation, narration, contemporary Czech prose, *Hana*, *Money from Hitler*, *The Expulsion of Gerta Schnirch*, transformation of the narrative dimension, narrative perspective

ÚVODEM

Předložená studie bude sledovat různé způsoby transformace prozaického vypravěčského partu do struktury dramatického textu. Zároveň se pokusí ukázat, jak tento aspekt dramatizační praxe ovlivňuje výsledný tvar a celkové vyznění dramatizace, a to nejen vůči románové předloze. Materiálovou inspirací je trojice českých próz a jejich divadelních adaptací, jejichž společným tématem jsou válečné a poválečné události v tehdejší Československu.

U každého románu budou nejprve popsána jeho vypravěčská pásma, zásadně se podílející na vytváření syžetové linie, následně se zaměříme na proces modifikace a transformace prozaického vypravěčského pásma do podoby dramatického textu. Pozornost bude věnována proměně narativní složky prozaické předlohy do složek hlavního a vedlejšího textu dramatu, zejména do replik a scénických poznámek. Avšak zaměříme se rovněž na způsoby, jimiž se narativní prvky zhmotňují v postavách vypravěče, komentátora a dalších figur, jež mohou v dramatizacích současné české prózy zprostředkovat narativní perspektivu.

Společným jmenovatelem zvolených děl je nejen jejich následné převedení do podoby dramatického textu, ale i tematické zaměření na tragické osudy postav v kontextu rasové a národnostní nesnášenlivosti. K interpretacím byly záměrně vybrány takové romány, které v posledních letech zaznamenaly v českém literárním životě značný čtenářský úspěch a jejichž dramatizace vznikly v poměrně rychlém sledu po knižním vydání.¹ Výběr analyzovaného materiálu je proto omezen na tři texty, které sdílejí společnou tematiku a zároveň jejich adaptace vznikly v průběhu desátých let 21. století. Konkrétně se jedná o romány *Peníze od Hitlera* (2006) Radky Denemarkové, *Vyhnání Gerty Schnirch* (2009) Kateřiny Tučkové a *Hana* (2017) Aleny Mornštajnové, jejichž vydavatelem bylo ve všech případech brněnské nakladatelství Host.

Divadelní adaptace díla *Peníze od Hitlera* byla poprvé uvedena na scéně Švando-va divadla 9. ledna 2010 v režii jejího autora Michala Langa. Dramatizaci románu *Vyhnání Gerty Schnirch* připravil autorsky i režijně Marián Amsler. Inscenace měla premiéru 28. října 2014 v brněnském HaDivadle, kde v té době Amsler působil jako umělecký šéf. Románový bestseller *Hana* převedl do divadelní podoby Martin Glaser, současný ředitel Národního divadla Brno, a na scéně Mahenovy činohry jej uvedl v premiéře 7. června 2019.

NARATIVNÍ PÁSMO V DRAMATIZACI POHLEDEM TEORIE DRAMATU

Metodologický rámec studie tvoří odborné práce autorů, kteří se otázkou dramatizací české prózy již teoreticky zabývali a jejichž přístup lze aplikovat i na námi sledované dramatizace. Otázce využití dramatizačních postupů při transformaci funkce vypravěče původního literárního díla se ve své disertační práci věnoval Aleš

¹ Uvedená kritéria zužují zkoumaný materiál na výzkumný vzorek, jenž představuje zástupné příklady. Jejich prostřednictvím vykresluje obraz sledovaného fenoménu (transformace vypravěče). O dramatizacích současné české prózy bude šířeji pojednáno v letech následujících prostřednictvím odborné monografie.

Merenus. Nejběžnější způsob, jak dramatizační postupy nakládají s vypravěčem, podle něj představují tzv. memory plays, které mají ve svém centru generativního vypravěče². Taková vyprávěcí postava se obrací přímo na diváky, k nimž promlouvá, a svůj příběh pro ně komentuje. Vyprávění, které je obdobou prozaického vypravěče v ich-formě, se střídá s přímým odehráváním scén jakoby za čtvrtou stěnou jevištní fikce. Pravidla přechodů mezi těmito dvěma rovinami jsou rozmanitá. Stylistického odlišení může být dosaženo prostorovým oddělením, světlem, kostýmy, hudbou nebo hereckou akcí. Některé dramatizace používají tzv. štronzo, při němž se akce zastaví a všechny postavy zůstanou nehybně stát, až na vypravěče, který ze štronza vystoupí, komentuje statické postavy a svou promluvou se obrací přímo na diváky.³

Jiným, poněkud explicitnějším případem vyprávění v dramatizaci je ponechání vypravěče v podobě průvodce, který ovlivňuje strukturu příběhu i jeho diskurzivní rovinu. Na rozdíl od vyprávěcí postavy není jeho ambicí zprostředkovat recipientům svůj vlastní příběh, ale komentovat a interpretovat samotné dílo. Prostřednictvím průvodce tak v tomto typu dramatu dochází ke sdělení autorského postoje a k záměrnému narušení divadelní iluze, ale rovněž k překlenutí časoprostorových přesunů mezi obrazy nebo ke zdvojení divadelní akce o její komentář. Technicky může být pásmo vypravěče ztvárněno přímým aktérem, který vypráví, nebo anonymním hlasem uvádějícím jednotlivé scény (voiceover).⁴

Dramatizacemi české literární klasiky v devadesátých letech 20. století se odborně zabývala dramaturgyně Iva Šulajová,⁵ podle níž je transformace vypravěče v dramatizaci chápána jako zásadní součást tzv. intersémiotické transformace, tedy převodu z jednoho znakového systému (slovního, literárního) do jiného (divadelního, vizuálně-akustického). Tento proces zahrnuje především přeměnu narativních prvků epické předlohy do dramatického tvaru, kdy se vypravěčské pásmo mění buď na dramatickou situaci, nebo na specifickou scénickou formu vyprávění.

Šulajová vymezuje tři základní přístupy k transformaci. Prvním z nich je rozepisování pásma vypravěče do dialogické podoby, při němž se narativní pasáže předlohy převádějí do replik postav, čímž se stávají součástí dramatického jednání. Druhým přístupem je změna formy vypravěče, kdy vyprávění zůstává zachováno, ale jeho nositelem jsou nové postavy. Mohou přitom nastat situace, kdy buď vypravěč zcela absentuje a je nahrazen čistě obrazovou složkou, nebo se objevuje pouze v některých

2 Tento termín zavedl teoretik Brian Richardson. Podrobněji o něm RICHARDSON, B. Voice and Narration in Postmodern drama. In *New Literary History*, 2001, roč. 32, č. 3, s. 681 – 694.

3 MERENUS, A. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. [Dizertační práce], s. 134 – 135. Brno : Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2012, s. 134 – 135. [online]. [cit. 2. 4. 2025]. Dostupné na internetu: https://is.muni.cz/th/iekdp/Ales_Merenus_Dizertacni_prace.pdf. Pro diferencovanější pohled na způsoby vyprávění v dramatu srov. též KAČER, T. Proměna funkce posla v dramatu. In *Theatralia*, 2014, roč. 17, č. 1, s. 286 – 300; též MERENUS, A. Jak vypráví drama aneb O generativním a inscenačním vypravěči, zcizovaném vyprávění, voice-overu a dalších vyprávěcích strategiích dramatu. In *Theatralia*, 2014, roč. 17, č. 1, s. 301 – 314; též ŠOTKOVSKÝ, J. Dva druhy strategií – dva druhy napětí. In *Theatralia*, 2014, roč. 17, č. 1, s. 315 – 329.

4 MERENUS, A. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. [Dizertační práce], s. 136 – 138.

5 ŠULAJOVÁ, I. *Dramatizace české literární klasiky v devadesátých letech 20. století*. [Magisterská diplomová práce]. Brno : Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2003.

obrazech jako hlas, například v roli zpěváka.⁶ Třetím přístupem je subjektivizace výpovědi, kdy dramatinátor vstupuje do textu jako přiznaný autorský subjekt. Uvedený postup může vést k proměně výpovědi, její aktualizaci nebo ideové reinterpetaci: „Dramatinátor představuje v novém výsledném artefaktu nový druh autorského subjektu, (...) vstupuje také do dialogu s pretextem (...), a tím také ovlivňuje (deformuje) uměleckou výpověď nově vznikajícího textu.“⁷ Šulajová ukazuje, že způsob práce s vypravěčem v dramatinaci odráží nejen umělecké záměry dramatinátora, ale i jeho postoj k původnímu textu a jeho místo v intertextovém a intermediálním prostoru současného divadla.

Metodologické východisko pro interpretaci tvůrčí volby dramatinátora rozvíjí literární a divadelní teoretik Pavel Janoušek. Ten se ve svých pracích o teorii dramatu opakovaně vrací k otázce proměn autorského subjektu. Zatímco v tradičním pojetí dramatu se dlouho předpokládala nepřítomnost autorského subjektu a převládalo přesvědčení, že drama je žánr, v němž hlas vypravěče chybí, dnes častěji dochází k situacím, kdy „autorský subjekt může být v dramatu stejně jako v epice tematizován v postavě vypravěče“.⁸ Specifickou podobu má pojetí autorského subjektu a vypravěče v dramatinaci, neboť ta sice zachovává vazbu na původní nedramatickou předlohu, avšak současně vzniká text tvarově přizpůsobený odlišné komunikační situaci i tvůrčím záměrům dramatinátora. Ve své studii o dramatinacích k tomu Janoušek uvádí: „Dramatinátor – ať už záměrně nebo nezáměrně – vždy některé motivy a myšlenky aktualizuje, jiné potlačuje, zkrátka předlohu interpretuje podle svého cíle a smýšlení. Proto se každá dramatinace konfrontovaná s textem předlohy stává výpovědí jak o tvůrčích záměrech, postojích a dovednostech dramatinátora, tak také výpovědí o jeho představě divadla a dramatu.“⁹

Pro všechny uvedené přístupy k narativu v dramatinaci je společné zjištění, že transformace vypravěče v procesu dramatinace představuje významný tvůrčí akt, jímž dramatinátor utváří smysl a působení nového díla. Ať už jde o převod narativních pasáží do dramatického dialogu, přenesení vyprávěcí role na scénické prostředky nebo o subjektivní interpretaci původního sdělení, každý z těchto postupů má podstatný vliv na finální podobu dramatinace a její umělecký účinek.

PENÍZE OD HITLERA: DRAMATIZAČNÍ POSTUPY PERFORMATIVNOSTI A DIALOGIZACE

Román Radky Denemarkové *Peníze od Hitlera* se vyznačuje neobvyklou kompoziční výstavbou, která do značné míry reflektuje již samotnou spletnost povalečného zpracování minulosti a komplikovanost traumatických zážitků. Příběh, který se primárně odvíjí z pohledu hlavní hrdinky Gity Lauschemannové, jež plní současně úlohu homodiegetického vypravěče, se prolíná s pohledem neosobního

⁶ Tamtéž, s. 60 – 63.

⁷ Tamtéž, s. 18.

⁸ JANOUEŠEK, P. Drama jako metodologický problém. In KUBÍNOVÁ, M. (ed.). *O poetice literárních druhů*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1995, s. 176.

⁹ JANOUEŠEK, P. *Rozměry dramatu*. Praha : Panorama, 1989, s. 171.



Michal Lang: *Peníze od Hitlera*. Švandovo divadlo, Praha, premiéra 9. ledna 2010. Režie Michal Lang. Zleva Marie Málková (Gita Lauschmannová), Milan Kačmarčík (Právník), Lenka Ouhrabková (Bára), Stanislav Šárský (Ladislav Stolař, syn), Karel Hlušíčka (Klein, holič stařec), Robert Jaškóv (Poledňák, vnuk). Foto Švandovo divadlo. Snímek Patrik Borecký.

(heterodiegetického) vypravěče,¹⁰ přičemž tyto dvě narativní linie kombinují časové roviny poválečného období (od roku 1945) a současnosti (rok 2005) a postupně tak odkrývají nečekané souvislosti a důsledky minulosti pro přítomnost.

Celý román je strukturován do šesti tematických celků, jejichž názvy akcentují opakující se motiv Gitiných návratů do rodné obce a k traumatickým vzpomínkám. Traumata totiž provázejí nejen její život za války, ale i léta následující, v nichž se stane obětí znásilnění nebo svědkyní vraždy svého čtyřměsíčního synka. Mozaikovitě uspořádání, složené z kratších oddílů a útržků paměti, zrcadlí roztříštěnost Gitiných vzpomínek a vytváří komplexní pohled na její život. Gitin dominantní narativní hlas se vyznačuje intenzivním užitím metafor, které orientují čtenářovu pozornost na subjektivní vnímání a emocionální rozpoložení postavy.

Po návratu z koncentračního tábora žije šestnáctiletá Gita „jako pod tlustou vrstvou ledu, na kterém všichni ostatní dychtivě bruslí, s radostně rozpálenými tvářemi“¹¹. Vrací se domů, kde ji už nečeká nikdo z jejích blízkých. Navíc zjistí, že její dům obsadila jiná rodina v domnění, že se původní židovští majitelé již nevrátí.

¹⁰ V naratologické terminologii Gérarda Genetta se rozlišuje homodiegetický vypravěč (nachází se uvnitř diegeze a je postavou v příběhu) od heterodiegetického vypravěče (nachází se mimo diegezi a není postavou v příběhu). Podrobněji k tomu GENETTE, G. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca : Cornell University Press, 1980.

¹¹ DENEMARKOVÁ, R. *Peníze od Hitlera: (letní mozaika)*. Brno : Host, 2006, s. 19. Další citace z románu pocházejí z téhož vydání a odkazujeme na ně číslem strany přímo v textu.

Hrůzy z koncentračního tábora se jeví jako nesdělitelné prostými slovy, neboť leží mimo rámec představivosti jakéhokoliv recipienta, jak konstatuje také interpretka románu Michaela Bečková: „Všechny zřůdnosti, jež jsou na Gitě páhány (nejen) bezprostředně po válce a jež jsou z její perspektivy popsány velmi detailně, se značnou expresivitou, pak v tomto kontextu nutně vyznívají jako méně strašné než ono nevyslovitelné.“¹² Pohledem obyvatel Puklic je Gita jen bláznivá žena dychtící po navrácení rodinného majetku, a tak jí bezostyšně ubližují a dokonce usilují o její smrt. Gitě však o majetek nejde, a to ani v roce 2005, kdy rehabilitační proces otevírá dveře k navrácení ukradeného. Přála by si pouze, aby byl konečně ve vsi postaven pomník jejímu otci, a to za finanční odškodnění za léta strávená v koncentračním táboře neboli – obrazně řečeno – za „peníze od Hitlera“.

Pro náš výzkum je podstatné sledovat, jakým způsobem lze propracovanou narativní strukturu, která v tomto případě slouží i k prohloubení tématu a emocionálního působení na čtenáře, přenést na text předznamenávající divadelní inscenaci; jak se nelinearita a střídání časových rovin v perspektivě protagonistky projektují do komplexního zobrazení traumatu a jeho trvání. Při tvorbě divadelní adaptace uplatnil její autor a režisér Michal Lang dramatizační postupy performativnosti a dialogizace. Je však nutné zdůraznit, že Langova adaptace neprovádí jen technický převod románových prvků, ale přináší i výrazný interpretační posun, neboť její autor postavil celou druhou polovinu inscenace na tematizaci a rozehrávání motivu poznání, jež hlavní hrdinku šokuje a komplikuje jí vnímání minulosti. V závěru inscenace explicitně ztvárňuje motiv otcovy inklinace k nacismu, jenž byl v románové předloze jen naznačen a relativizován. Tento posun zásadně mění vyznění celého příběhu.

Z hlediska architektoniky je pak dramatizace členěna do dvou jednání s přestávkou, přičemž první jednání má osm a druhé pět obrazů. Role vypravěče jako komentátora či zprostředkovatele událostí v dramatizaci absentuje, postavy se neobracejí přímo k publiku ani neovlivňují děj z vnější perspektivy. Pásmo heterodiegetického vypravěče bylo transformováno většinou do hlavního textu dramatu, což platí rovněž pro některé introspektivní pasáže vypravěče homodiegetického, jež byly převedeny do podoby dialogů a monologů. Jako příklad poslouží následující popis prvního Gitina návratu do Puklic, jehož románová podoba (1) byla takřka doslovně použita v Gitině divadelní replice (2).

(1) Tomu já rozumím, jsem taky obezřetná. To jsou nutná a nezbytná opatření. Správná, protože spravedlivá. Prověřují každého bez rozdílu. I své lidi. To je jenom dobře. (s. 30)

(2) GITA: Aha, tak to jo. To chápu. To je jenom dobře, že prověřujete i vlastní lidi. To je jasné. To jsou nutná opatření. Já jsem taky opatrná. Jinak bych sem ani nedošla.¹³

¹² BEČKOVÁ, M. Radka Denemarková: Peníze od Hitlera. In FIALOVÁ, A. (ed.). *V soudnických mnohosti. Česká literatura první dekády dvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia, 2014, s. 500.

¹³ LANG, M. *Peníze od Hitlera. Adaptace románu Radky Denemarkové*. [Rukopis]. Praha: Švandovo divadlo, 2009, s. 28. Další citace z dramatizace pocházejí z téhož textového znění a odkazujeme na ně číslem strany přímo v textu.

Tento téměř doslovný převod je ukázkou jedné z primárních strategií adaptace: přímého převedení vnitřního monologu prozaického vypravěče do promluvy dramatické postavy. Vnitřní monolog v románu sloužil původně jako interní reflexe vypravěčky. Jeho transformací do repliky je Gita nucena své myšlenky vyjádřit nahlas, což ji okamžitě činí aktivní součástí dramatické situace. Divák tak získává přístup k jejím myšlenkám a pocitům skrze její vlastní promluvy, nikoli zprostředkovaně přes vypravěče. Posiluje se tak autentičnost a bezprostřednost divadelního zážitku, neboť Gitino smýšlení vnímáme v reálném čase jakoby přímo z jejího nitra, a zároveň se zachovává plynulost děje bez nutnosti explicitního vypravěčského vstupu.

V procesu dramatizování byly některé introspektivní pasáže Gitina narativního pásma z románu (1) transformovány do podoby scénických poznámek dramatizace (2).

(1) Pak mě kdosi prudce bodne pod levou lopatku. A zanořený kord bezostyšně pootočí. Vím, že zemřu. Finální vteřina. Myslím, že jsem připravena. Ale v té jediné rozhodující sekundě, kdy mě přepadne slabost, kdy cítím, jak mnou projíždí trnutí, kdy mne zasekává bolest, pomyslím si přece jen nedůvěřivě a s údivem: to je snad opravdu konec. (s. 229)

(2) Pocítí pod hrudní kostí silnou bolest. Zasténá. Zpoza křesla vyjde do té doby neviděn Adin v bílém obleku. Bije poledne. (s. 74)

Zatímco románová pasáž (1) bezprostředně zprostředkovává Gitin vnitřní monolog, dramatizace tuto introspekci transformuje do scénické poznámky (2). Poznámka sice primárně popisuje externě vnímatelnou situaci (fyzickou bolest a náhlý příchod konce života), avšak v inscenaci současně slouží ke ztvárnění snového setkání hrdinky s jejím mrtvým bratrem (Adin v bílém obleku). Uvedená románová introspekce je příliš subjektivní a popisná pro bezprostřední divadelní uchopení. Scénická poznámka (2) proto syntetizuje Gitiny komplexní myšlenky do jednoho, pro diváka okamžitě srozumitelného sdělení, které lze vyjádřit hereckým gestem nebo postojem. Vytratí se sice detailní vnitřní prožitek, ale posílí se konkrétní a scénicky efektivní výrazový prostředek, který divákovi umožňuje rychle pochopit Gitino emoční a psychické rozpoložení v dané situaci. Tímto dramatizačním postupem je zajištěno, že i vnitřní svět postavy zůstává divákovi přístupný, ačkoliv je zprostředkován odlišnými prostředky než v literární předloze.

Jana Soprová ve své kritické reflexi Langovy inscenace upozorňuje na jeden z klíčových problémů adaptace románového díla pro jeviště: „Mnohohrstevnatost příběhu, množství motivů a situací a převažující literárnost sdělovaného chvílemi diváka až zahlcuje. Možná, že by bylo lépe ponechat některé věci nedořečené, v pouhém náznaku.“¹⁴ Kritička připomíná napětí mezi bohatostí románové předlohy a omezeními divadelního média. Zatímco román má prostor pro detailní popisy, introspektivní úvahy, rozsáhlé retrospektivy a komplexní proplétání motivů, divadlo musí tyto narativní složky převést do vizuální akce, dialogu, symbolu či scénické zkratky. Pokud

14 SOPROVÁ, J. Peníze od Hitlera (recenze). In *VltavaRozhlas.cz*, 12. 1. 2010. [online]. [cit. 20. 4. 2025]. Dostupné na internetu: <https://vltava.rozhlas.cz/penize-od-hitlera-recenze-5125917>.

se tento převod neuskuteční dostatečně razantně, může to vést až k zahlcení diváka margináliemi.

Na základě uvedených příkladů a srovnání obou textů lze konstatovat, že Gitino pásmo v dramatizaci nemá takovou váhu jako v románu. Pro narativní rovinu dramatizace je Gita nepochybně klíčovou postavou, avšak značná část jejích vnitřních myšlenek zůstává divákovi skryta a nenachází své vyjádření ani v náznacích. Dramatizaci byla rovněž vytýkána její délka („Lze zvážít, zda by tříhodinové inscenaci neprospělo další krácení.“¹⁵) i množství motivů, které jsou často kromě vizuálního ztvárnění komentovány také verbálně. Vladimír Hulec tento postup dramatizování vyjádřil razantní, leč výstižnou obrazností: „Lang je jako buldozer, který přejede rozkvetlou louku plnou prapodivných travin a hmyzu a vytvoří přehledné fotbalové hřiště se sestřiženým trávníkem a nalajnovanými příběhy.“¹⁶

VYHNÁNÍ GERTY SCHNIRCH: NARATIVITA VNITŘNÍHO SVĚTA POSTAV

V románu Kateřiny Tučkové *Vyhnání Gerty Schnirch* chronologicky sledujeme život titulní hrdinky od dětství přes nucený odchod z Brna až do její smrti. Gerta je dívka s česko-německými kořeny, která je v květnu 1945 nucenou účastnicí tzv. brněnského pochodu smrti. Román líčí její strastiplnou cestu, kruté zacházení a následnou snahu žít v poválečném Brně s cejchem kolektivní viny. Zároveň je však využito prolínání různých časových rovin pomocí tematických odboček. Retrospektivní pasáže a vzpomínky objasňují motivace postav, odkrývají důležité souvislosti a prohlubují čtenářovo pochopení Gertiny situace a jejích vnitřních prožitků. Gerta v tomto kontextu vystupuje nejen jako individuální oběť historických událostí, ale zároveň získává širší, symbolický význam, což rozpoznal již Pavel Janoušek, když se pokoušel její postavu charakterizovat: „Je prostředkem sebereflexe dané komunity, v tomto případě českého národa.“¹⁷ Janouškov postřeh podtrhuje, že skrze Gertin osobní příběh autorka zkoumá kolektivní trauma a složité otázky identity a odpovědnosti. Tučková své vyprávění rozšiřuje o pasáže, které vysvětlují dějinné události (tzv. brněnský pochod smrti a poválečný odsun německého obyvatelstva) a zasazují je do širších souvislostí česko-německých vztahů.

Narativní struktura románu je postavena na střídání dvou typů vypravěčů. Převládá heterodiegetický vypravěč, který má podobu klasického autorského vypravěče¹⁸. Většina vyprávění je vedena ve třetí osobě (er-formě), ale často s vnitřní perspektivou hlavní hrdinky. Vnější perspektiva je patrná tehdy, když vypravěč zprostředkovává události, jichž Gerta nebyla přímým svědkem, a zároveň přibližuje i perspektivy jiných postav. Tímto způsobem se vytváří komplexnější obraz události

¹⁵ BOKOVÁ, M. Návštěva staré dámy v Čechách. In *Lidové noviny*, 2010, roč. 23, č. 3, s. 8, 5. 1. 2010.

¹⁶ HULEC, V. Je kýčovitá hra, nebo inscenace? In *Lidové noviny*, 2010, roč. 23, č. 31, s. 28, 6. 2. 2010.

¹⁷ JANOUŠEK, P. Svědectví nejen o Gertě Schnirch. In *Host*, 2009, roč. 25, č. 9, s. 62, 10. 11. 2009.

¹⁸ V dnes již klasické naratologické typologii rakouského literárního vědce Franze Karla Stanzela stojí autorský vypravěč mimo životní okruh představované skutečnosti, je vševědoucí a nad postavami, o nichž vypravuje, má nadhled a převahu. Oproti vypravěči-postavě je neviditelný, může se volně pohybovat v čase i prostoru a komentovat dění. Podrobněji o tom STANZEL, F. K. *Teorie vyprávění*. Přel. J. Stromšík. Praha: Odeon, 1988.



Marián Amsler: *Vyhnání Gerty Schnirch*. HaDivadlo, Brno, premiéra 28. 10. 2014. Režie Marián Amsler. Gabriela Štefanová (Barbora Schnirchová), Simona Peková (Sousedka Goldsteinová). Foto HaDivadlo. Snímek Terezie Fojtová.

a vnitřních motivací ostatních postav, což ve své interpretaci románu ocenil již Erik Gilk: „Zvolená multiperspektivnost se podílí na objektivizačních tendencích prózy a sama o sobě zabraňuje jednoznačnému, černobílému hodnocení reality.“¹⁹

Homodiegetický vypravěč, ztotožněný s postavou hrdinčiny dcery Barbory, promlouvá v oddíle *Sólo pro Barboru*, avšak setkáváme se s ním také v jedné kapitole části *Minulost přítomná* a ve dvou kapitolách oddílu *Město Deutschfrei*. V závěrečné části románu jsou odhaleny dosud skryté pocity a myšlenky vypravěčky Barbory: „Cítla jsem, že je to všechno moje chyba, že najednou neexistuje, že už není žádná máma, ledová máma Gerta Schnirch.“²⁰ Zvolením homodiegetického vypravěče, který však není totožný s titulní postavou, autorka umožňuje nahlédnout na hlavní hrdinku z odlišné perspektivy: čtenář se znovu setkává se stejnými situacemi, které byly dříve přiblíženy prostřednictvím Gerty, ale nyní získává nový úhel pohledu.

S ohledem na výslednou narativní strukturu dramatizace je podstatné, že její autor Marián Amsler konzultoval s autorkou prozaické předlohy Kateřinou Tučkovou svůj způsob dramatizace a pojetí hlavních postav.²¹ Architektonicky je dramatizace členěna do pěti částí, analogicky ke kapitolám románu, přičemž jednotlivé části

¹⁹ GILK, E. Kateřina Tučková: *Vyhnání Gerty Schnirch*. In FIALOVÁ, A. (ed.). *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády dvacátého století v souvislostech a interpretacích*, s. 591.

²⁰ TUČKOVÁ, K. *Vyhnání Gerty Schnirch*. Brno: Host, 2011, s. 409. Další citace z románu pocházejí z téhož vydání a odkazujeme na ně číslem strany přímo v textu.

²¹ Srov. k tomu podrobněji ČERNÁ, I. V HaDi vyhnali Gertu, aby pootevřeli dveře k odpuštění. In *Brněnský deník*, 2014, roč. 128, č. 286, s. 8, 8. 12. 2014.

si ponechávají shodné názvy. Stejný závěr obou děl v podobě Barbořiny vypravěčské promluvy představuje zásadní interpretační moment pro oba typy narativů: „Bez muže, bez citu, zamrzlá v nenávisti vůči téhle společnosti, nemůžu si pomoci, ale mám prostě dojem, že kromě těch dvou, tří let se strýcem Karlem máma žila úplně nenaplněný a zbytečný život.“²² Tento emocionální a tematický akcent podtrhuje sémantické propojení prozaické předlohy a její dramatizace.

Zdá se, že dramatičtovi se podařilo převést spleť dějovou linii románu do divadelní podoby, a to při zachování mnohosti a provázanosti románových postav, aniž by srozumitelnost a působivost adaptace utrpěla. Na úspěšné zvládnutí této náročné transformace upozornil i recenzent Luboš Mareček, když o inscenaci napsal: „Amsler ale nestvořil žádné popisné docu drama ani prostou historickou fresku (jde přitom o jednu z nejzladnějších inscenací HaDivadla, kdy dvacet lidí hraje zhruba dvakrát více postav).“²³ Marečkův komentář dále zdůrazňuje, že i přes velký počet postav a významových rovin, které by mohly vést k přehlčení recipienta podružnostmi, si adaptace udržela dynamiku a divadelní životnost, což je pro převod literárního díla na jeviště klíčové.

Dramatizace zachovala více narativních hlasů, přičemž stěžejní roli v narativním pásmu zaujímá heterodiegetický vypravěč, který má přístup k vnitřnímu světu postav. Následující příklad ilustruje převod totožné pasáže z vypravěčského pásma autorského vypravěče zprostředkujícího Gertinu vnitřní perspektivu (1) do podoby vypravěčské promluvy v divadelní replice (2):

(1) Spravedlnost neexistuje. Donedávna v ni ještě věřila, myslela si, že jde zhodnotit míra provinění, kterého se kdo dopustil. Donedávna si myslela, že pravda se nakonec vždycky ukáže. Jak se mýlila! (s. 89)

(2) GERTA: Spravedlnost neexistuje. Donedávna jsem si myslela, že se dá zhodnotit míra provinění, kterého se člověk dopustil. Donedávna jsem si myslela, že pravda se vždycky ukáže. Jak jsem se mýlila. (s. 20)

Přes rozsáhlost a komplexnost románové předlohy dokázal Marián Amsler efektivně propojit a zhustit narativní pasáže, a tím udržel svižnost a srozumitelnost dramatizace. Právě umění kondenzace a plynulého propojení i drobných motivů je klíčovým aspektem úspěšné adaptace, jak to vyzdvihuje i recenzentka Kateřina Balíková: „Vedlejší příhody a situace umně zhušťuje do krátkých dialogů tak, že se plynule prolínají s hlavní linií příběhu.“²⁴ Obraz velkého příběhu tak zůstal zachován, což bylo vnímáno jako hlavní klad brněnské dramatizace: „Vyhnutí Gerty Schnirch je (...) významnou inscenací nejen jako mezník Amslerovy brněnské tvorby, ale i proto, že zachovává podstatu velkého románového příběhu (který tak zpětně potvrzuje své kvality).“²⁵

²² AMSLER, M. *Vyhnutí Gerty Schnirch. Adaptace románu Kateřiny Tučkové*. [Rukopis]. Brno : HaDivadlo, 2014, s. 59. Další citace z dramatizace pocházejí z téhož textového znění a odkazujeme na ně číslem strany přímo v textu.

²³ MAREČEK, L. Když minulost vypaluje otázky dneška. In *Divadelní noviny*, 2014, roč. 23, č. 20, s. 5, 25. 11. 2014.

²⁴ BALÍKOVÁ, K. Prožít to skoro na vlastní kůži. In *RozRazil.cz*, 16. 1. 2015. [online]. [cit. 15. 4. 2025]. Dostupné na internetu: <http://app.divadlo.cz/archiv/rozrazil%20online/2015/0116.pdf>.

²⁵ LOLLOK, M. Divadlo poetické exprese. In *Svět a divadlo*, 2015, roč. 26, č. 2, s. 43.

Mezi klíčové postupy, které Amsler uplatnil při transformaci narativního pásma, patří dialogizace vnitřního světa postav, zhušťování časových linií a využití performativních prvků. Převod narativního pásma románu do dramatické podoby ovlivnil zejména percepce postavy Gerty. Její vnitřní svět a prožívání situací je oproti čtenářskému vnímání intenzivnější v divadelní adaptaci, neboť dramatizace předkládá klíčové události syžetu ve zkráceném časovém rámci a se silnějším emocionálním vyzněním.

HANA: MNOHOPERSPEKTIVNÍ VYPRÁVĚNÍ V DRAMATU

Na dramatizaci románu Aleny Mornštajnové *Hana* můžeme názorně sledovat, jakým způsobem autor divadelní adaptace zachoval původní podobu mnohoperspektivního vyprávění. V této souvislosti stojí za připomenutí, že první část románové předlohy nazvanou *Já, Mira 1954–1963* vypráví devítiletá Mira Karásková, do jejíhož života ve vymezeném desetiletí osudově zasáhne tyfová epidemie ve Valašském Meziříčí. Miřini rodiče i sourozenci na následky onemocnění umírají a dívka se nedobrovolně ocitá v péči jediné žijící příbuzné, matčiny sestry Hany Helerové. Pasáže vyprávěné v ich-formě z Miřiny perspektivy líčí tetu Hanu jako podivínskou bytost, která „nikdy nedala najevo, že by jí na komkoli záleželo“²⁶: když ji chce někdo obejmout, „vystrašeně ucukne“, přes černé šaty s dlouhými rukávy nosí v zimě i v létě černý svetr a v jeho kapsách schraňuje kousky starého chleba.

Druhá část románu s názvem *Ti přede mnou 1933–1945* má podobu retrospektivního narativu, jež sice zdánlivě zahajuje Mira, avšak vzápětí fakticky předává slovo vševědoucímu vypravěči. Právě autorský vypravěč je totiž schopen se znalostí všech detailů odvyprávět předválečné i válečné osudy Miřiny rodiny, zejména její babičky Elsy Helerové a jejích dcer Hany a Rosy, která byla Miřinou matkou. Mornštajnová sama v poskytnutých rozhovorech prozradila, že „prostřední část původně vyprávěl dům na náměstí“, neboť se jí zdál „úžasný protiklad děvčátka a starého moudrého domu“.²⁷ Teprve pod vlivem redakčních konzultací se rozhodla, že i druhou část románu bude vyprávět Mira. V závěru tak autorský vypravěč znovu ustupuje do pozadí a slovo dostává Mira, byť líčí události před svým narozením: „Týden nato jsem se narodila já a rodiče mi vybrali jméno Mira, což prý znamená mírná, přívětivá a zázračná.“ (s. 233)

Ve třetí části s titulem *Já, Hana 1942–1963* přebírá vypravěčskou úlohu Hana Helerová, jejíž vypravěčský part střídá retrospektivu se současností. V retrospektivní časové rovině se odvíjí příběh židovské rodiny po okupaci Československa a vzniku Protektorátu Čechy a Morava, kdy Hana vypráví zejména o svých osudech během transportu do terezínského ghetta a o životě ve vyhlazovacím táboře Osvětim-Březinka. V rovině románové současnosti pak své vyprávění dovede až po události

²⁶ MORNŠTAJNOVÁ, A. *Hana*. Brno: Host, 2021, s. 21. Další citace z románu pocházejí z téhož vydání a odkazujeme na ně číslem strany přímo v textu.

²⁷ MORNŠTAJNOVÁ, A. – MARTÍNKOVÁ-RACKOVÁ, S. Knihy mi daly svobodu. [Rozhovor]. In *Tvar*, 2019, roč. 30, č. 18, s. 5, 31. 10. 2019.



Martin Glaser: *Hana*. Národní divadlo Brno, Mahenovo divadlo, premiéra 7. června 2019. Režie Martin Glaser. Zleva Elena Trčková (Mira), Petra Lorenc (Hana). Foto Národní divadlo Brno. Snímek Patrik Borecký.

následující po návratu do Valašského Meziříčí, kde se sice setkává s Rosou, avšak po její náhlé smrti musí – již jako nemocná a koncentračnickou zkušeností postižená žena – poskytnout domov a zázemí osiřelé Miře.

Přestože každý románový oddíl poskytuje jinou vypravěčskou perspektivu, jako celek spolu jednotlivé části komunikují, a především se navzájem vysvětlují.²⁸ Zatímco z pohledu dětské vypravěčky se titulní hrdinka jeví jako podivínská příbuzná, která jen z osobního rozmaru odmítá snášet jakýkoliv dotyk a uzavírá se v samotě svého bytu, po nahlédnutí z perspektivy „prožívajícího já“ má naopak recipient dojem, že hluboce traumatizovaná a životem zkoušená Hana je osobnost neobyčejně silná a obdivuhodná.

Autor dramatisace v brněnském Národním divadle Martin Glaser sice využil obvyklý postup, kdy se promluvy z pásma vypravěče přesouvají mezi postavy a vytvářejí dialog, avšak současně zachoval vypravěčský part některých postav, jež v dramatisaci zároveň běžně vstupují do dramatického dění. Architektonicky rozčlenil dramatisaci na dvě jednání oddělená přestávkou, přičemž každé z nich obsahuje

²⁸ Srov. MIKEŠOVÁ, I. Alena Mornštajnová: *Hana*. In ŠIDÁKOVÁ-FIALOVÁ, A. (ed.). *V souřadnicích neklidu. Česká literatura druhé dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*, s. 589.

deset samostatně pojmenovaných obrazů. Během prvního jednání se fakticky odehrávají všechny události první části románu. Hned v úvodu prvního obrazu nazvaného *Neposlušnost* stojí uprostřed jeviště Mira a v roli vypravěčky směrem k publiku komentuje úvodní dramatickou situaci: „Proč dospělí dětem tvrdí, že se vyplácí být hodný a poslušný? To jsem nikdy nepochopila. (...) Kdybych byla hodná dcera, kdybych nebyla neposlušná a drzá, moje jméno by dnes svítilo zlatým písmem na náhrobním kameni.“²⁹

Mira v úloze vypravěčky tak naráží na osudnou situaci z února 1954, kdy kvůli neposlušnosti nesměla za trest dostat moučník, čímž si paradoxně zachránila život. Žlutkové věnečky, jež do rodiny své sestry přinesla v dobré víře právě teta Hana, byly shodou neblahých okolností vyrobeny v cukrárně, která se stala epicentrem tyfové epidemie. Miřinu úvodní promluvu převzal autor dramatizace z románu takřka v doslovném znění, podobně jako dalších deset jejích komentářů v průběhu prvního dějství. Nepřehlédnutelnou výjimku v uvedené narativní strategii tvoří úvod osmého obrazu nazvaného *Život s Hanou*, v němž sledujeme první okamžiky společného soužití podivínské tety a vystrašeného děvčátka. Příležitost oslovit publikum vypravěčským komentářem tu dostává nejen dosavadní vypravěčka Mira, ale po chvíli zcela překvapivě i dosud mlčící Hana:

MIRA: (...) Klopýtala jsem po Hanině boku a cítila zoufalství –

HANA: – zoufalství stejné jako jsem cítila já a které jsem před tou malou vyděšenou holčičkou neměla sílu skrýt. Stěží jsem se postarala o sebe a teď jsem si na krk uvázala dítě. (s. 18)

Dramatizátor tak využil výjimečnou příležitost a propojil obě promluvy skrze klíčové slovo „zoufalství“, jež se stává nejen motivickým průnikem, nýbrž i emocionální konstantou obou vypravěčských perspektiv. Zatímco v románu jsou obavy a zoufalství patrné jen na straně malé Miry, v dramatizaci se prostřednictvím rovnocenných monologů postupně dozvídáme, že obě hrdinky prožívají fakticky totéž.

Druhé dějství zachycuje události zbylých dvou částí románu a vypravěčskou aktivitu plně přebírá Hana. Ve svých komentářích do publika nejčastěji sděluje nové skutečnosti a posunuje děj, avšak v některých pasážích dostává recipient příležitost uslyšet také její vnitřní hlas a nahlédnout do jejích myšlenek. Vrcholem tohoto narativního postupu je závěr třináctého obrazu nazvaného *Hana a Jaroslav*, který zachycuje okolnosti Hanina sblížení s vojenským důstojníkem Jaroslavem. Oba mladí lidé pronášejí do publika své repliky, jež jsou však partnerovi v dialogu fakticky skryté:

JAROSLAV: Ano, zpočátku jsem trochu váhal, jestli se dvořit Ivaně nebo Haně.

HANA: Ano, zpočátku jsem matce tajila, že se scházím s Jaroslavem. (s. 34)

Vnitřní hlas postav dává nahlédnout do jejich myšlenek a osvětluje skutečné pohnutí jejich jednání, jež mohlo dosud působit nelogicky. Podobu dalšího osudového okamžiku má zejména Jaroslavovo váhání mezi dvěma dívkami, neboť nejprve dával

29 GLASER, M. *Hana. Adaptace románu Aleny Mornštajnové*. [Rukopis]. Brno : Národní divadlo, 2019, s. 4. Další citace z dramatizace pocházejí z téhož textového znění a odkazujeme na ně číslem strany přímo v textu.

přednost movitější Haně, avšak po zjištění, že děvče pochází z židovské rodiny, volí za manželku raději její kamarádku Ivanu, jejíž původ je „bezproblémový“. Narativní polyfonie dvou střídajících se vypravěčů je využita rovněž v závěru druhého dějství, konkrétně na konci sedmnáctého obrazu *Rozdělení*, jenž zachycuje události roku 1942. Vypravěčskou roli tu dostává nejen dosud narativně dominantní Hana, ale i její sestra Rosa. Obě sestry v sérii střídajících se monologů komentují svou životní situaci poté, co jsou nuceny se rozloučit: zatímco starší Hana právě míří do Terezína, mladší Rosa se ukrývá v domě svého budoucího manžela Karla Karáska v Meziříčí a střešním oknem pozoruje vzdalující se členy své rodiny:

HANA: Je mi 23. Moje spolužačky už jsou vdané. Vaří svým dětem, pečují o své domácnosti a každý večer uléhají vedle svých mužů. Nic z toho nikdy mít nebudu...

ROSA: Je mi 19. V noci 14. září 1942 stojím u střešního okna domu Karáskových a snažím se pohledem proniknout černou tmou a mlhou slz. (s. 50)

Uvedené ukázky bezprostředního a rychlého střídání různých vypravěčských pohledů názorně demonstrují, že Glaserova dramatizace nejenže zachovala možnosti mnohoperspektivního vyprávění známého z románu Aleny Mornštajnové, ale rovněž rozšířila narativní strukturu dramatizace o nové prvky a postupy. Vypravěčů je tu hned několik a jejich charakteristickým rysem je schopnost vstupovat do dialogů ve fikční rovině dramatu, avšak zároveň z nich bleskurychle vystupovat, společně s hlavní vypravěčkou Hanou komentovat probíhající dění a svými komentáři s překvapivou samozřejmostí konstruovat právě předváděný příběh. Ačkoliv by se mohlo zdát, že jistá překotnost vyprávění může zbavovat předlohu emocionálního účinku, kritická hodnocení brněnské inscenace hovoří o pravém opaku a označují dramatizaci jako divadlo emocionálně velké a působivé: „Glaser je jako scenárista i režisér velmi úsporný, jeho inscenace až překotně teče, vše je bezmála nervně zrychlené. (...) Glaser touto vypravěčskou technikou určující následně také jeho režijní styl sleduje jedině: chce místy až surově, realisticky vyrýsovat osudy tří ženských generací.“³⁰

ZÁVĚREM

Jestliže jsme k analýzám zvolili tři různé dramatizace současné české prózy, šlo nám o to ukázat rovněž různé možnosti přístupu k transformaci narativního pásma z románového tvaru do prostředků jevištní komunikace. Společným rysem všech analyzovaných dramatizací je nejen jejich realizace v době nedávné, ale i osobnost výrazného dramatičtara, který byl současně režisérem divadelní inscenace. Potvrdil se tak náš úvodní předpoklad, že dnešní dramatičtara je aktivní spolutvůrce jak nového dramatického textu, tak i výsledného divadelního artefaktu, jehož podobě své textové znění dramatizace přizpůsobuje.

30 MAREČEK, L. Jsme jen loutkami v rukách osudu? Brněnská inscenace Hana je velké a silné divadlo. In *Lidovky.cz*, 21. 6. 2019. [online]. [cit. 2. 4. 2025]. Dostupné na internetu: https://www.lidovky.cz/kultura/jsme-jen-loutkami-v-rukach-osudu-brnenska-inscenace-hana-je-velke-a-silne-divadlo.A190621_111522_In_kultura_jto.

Všechny tři dramatizace čerpají z románových předloh, které bezprostředně po svém vydání nepřehlédnutelně společensky rezonovaly a setkaly se se značným zájmem čtenářů, ale i odborné veřejnosti. Jejich syžety zobrazují jedince, na jejichž životy těžce dopadají mocenské systémy existující v kontextu složitých společenských a politických okolností. Tematika holokaustu a druhé světové války se tak z románového tvaru dostává na jeviště, přičemž čtenářsky atraktivní příběhy zachycující podoby zla a mechanismy moci se stávají také divácky poutavými, jejich morální a symbolický rozměr se s využitím jevištních prostředků ještě násobí.

Dramatizace románu *Peníze od Hitlera* může sloužit jako ukázka nejčastějšího přístupu k transformaci narativní struktury, kdy postavám dramatu není přímo přisouzena role vypravěče jako komentátora nebo zprostředkovatele událostí. Introspektivní vyprávění hlavní románové postavy je v dramatizaci nahrazeno konkrétními replikami dramatických postav, jež se však mnohdy ani neobracejí přímo k publiku svými komentáři, ani neovlivňují děj z pozice vnějšího hybatele, nýbrž pouze nechávají zaznít důležitým a pro vývoj příběhu nepostradatelným myšlenkám, postojům a informacím.

Dramatizace románů *Vyhnání Gerty Schnirch* a *Hana* představují přesvědčivé příklady, které demonstrují, že performativní média, v našem případě divadlo, nejsou inherentně omezena na perspektivu třetí osoby. Na jevišti je tak možné dosahovat důvěrnosti a subjektivity vyprávění i v první osobě. Tato schopnost divadelního média rezonuje s teoretickými otázkami, které si ve svých výzkumech principů adaptace klade kanadská literární teoretička Linda Hutcheon.³¹

Zatímco v románu *Vyhnání Gerty Schnirch* je převážná část příběhu zprostředkována autorským vypravěčem a do tohoto jednotného způsobu vyprávění se jen postupně a spíše nenápadně vkrádají subjektivní pohledy dalších postav, Amslerova dramatizace perspektivu vnitřního světa postav zásadně zvýznamnila. Při transformaci narativního pásma autor dramatizace vsadil na využití performativních prvků a postupů dialogizace. Nahlas pronášené repliky dávají explicitněji zaznít i Gertiným vnitřním hlasům a vnitřním monologům, jež pro ostatní postavy fikčního světa nejsou slyšitelné.

Tento silně narativizující přístup lze názorně sledovat i v nejnovější dramatizaci, v divadelní adaptaci románu *Hana*, která díky zachování vypravěčských hlasů posílila autenticitu díla. Teprve šest let stará dramatizace Martina Glasera totiž využívá nejen poněkud tradiční postup dialogizace, při němž se promluvy z vypravěčského pásma dostávají do replik jednotlivých dramatických postav, rovněž jde o tvůrčí pokus o zachování mnohoperspektivního vyprávění z románu i v jeho jevištní podobě. Vedle vypravěčského partu titulní hrdinky dopřál dokonce dramatiátor vypravěčskou roli také dalším postavám, které v románové předloze tuto úlohu neměly. V teorii dramatu se pro tento typ narativu využívá termín „znásobené

31 HUTCHEON, L. Co se děje při adaptaci? Přel. M. Kotásek. In *Illuminace*, 2010, roč. 22, č. 1, s. 39. Hutcheonová se explicitně zamýšlí nad tím, zda jsou performativní média, ve své podstatě, limitována pouze na zobrazení z pohledu třetí osoby, či zda jsou schopna plnohodnotně pojmout a zprostředkovat i subjektivní vnitřní světy a osobní zkušenosti postav.

vyprávění³², jež je příznačné právě pro současné divadelní adaptace románů a ne-dramatických textů a jehož podstatným rysem je, že se uchyluje k vypravěčům, kteří ve vyprávěném příběhu odkazují k dalším vypravěčům.

Příhodným využitím narativního partu na jevišti je princip střídání vypravěčských hlasů, které jsou pronášeny k publiku, avšak rozhodně nejsou určeny postavám ve fikčním světě, neboť těm mají právě zůstat utajeny. Vedle hlasitě pronášených vnitřních monologů postav, které jsme identifikovali již v Amslerově dramatizaci románu *Vyhnání Gerty Schnirch*, se Glaserova dramatizace románu *Hana* vydává cestou hned několika takových vypravěčských partů. Specifickým rysem těchto vypravěčů je schopnost vstupovat ve fikční rovině dramatu do vzájemných dialogů s ostatními, zároveň však fikční svět opouštět a formou komentářů se podílet na jeho rozvíjení. Jejich úlohou paradoxně není rušit divadelní iluzi, zcizovat a tematizovat divadelnost, jak to známe z epického divadla Bertolta Brechta, nýbrž zachycovat retrospektivní vzpomínky postav, vysvětlovat jejich vnitřní pohnutky a glosovat právě probíhající dění. Vnitřní komunikační systém, kdy postavy odehrávají svůj příběh za čtvrtou stěnou, se střídá s vnějším komunikačním systémem, jehož účastníky již nejsou smyšlené figury, ale jsou jimi vypravěč a divák. Z napětí mezi oběma komunikačními systémy vzniká nový typ sdělení, kdy se vyprávění stává integrální součástí scénické akce. Komentáře a vypravěčské party tak v dnešní dramatizaci současné české prózy nepůsobí nadbytečně ani nepatříčně, nýbrž pomáhají sdělovat původní významy předlohy a rovněž prohlubují celkovou emocionální působivost jevištního artefaktu.

LITERATURA

- AMSLER, Marián. *Vyhnání Gerty Schnirch. Adaptace románu Kateřiny Tučkové*. [Rukopis]. Brno : HaDivadlo, 2014. 59 s.
- BALÍKOVÁ, Kateřina. Prožít to skoro na vlastní kůži. In *RozRazil.cz*, 16. 1. 2015. [online]. Dostupné na internetu: <https://app.divadlo.cz/archiv/rozrazil%20online/2015/0116.pdf>. ISSN 1801-4755.
- BEČKOVÁ, Michaela. Radka Denemarková: Peníze od Hitlera. In FIALOVÁ, Alena (ed.). *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha : Academia, 2014, s. 499 – 505. ISBN 978-80-200-2410-7.
- BOKOVÁ, Marie. Návštěva staré dámy v Čechách. In *Lidové noviny*, 2010, roč. 23, č. 3, s. 8, 5. 1. 2010. ISSN 0862-5921.
- ČERNÁ, Iva. V HaDi vyhnali Gertu, aby pootevřeli dveře k odpuštění. In *Brněnský deník*, 2014, roč. 128, č. 286, s. 8, 8. 12. 2014. ISSN 1802-0087.
- DENEMARKOVÁ, Radka. *Peníze od Hitlera: (letní mozaika)*. Brno : Host, 2006. 248 s. ISBN 80-7294-185-2.
- GENETTE, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca : Cornell University Press, 1980. 288 s. ISBN 0-8014-1099-1.

32 PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Přel. D. Jobertová. Praha : Divadelní ústav, 2003, s. 426. Pavis na tomto místě rovněž upozorňuje, že vyprávění, které bylo ještě v klasicistní dramatičce náhodné a bylo vnímáno spíše jako prohrěšek, je dnes „středem zájmu nejrůznější naratologické praxe, prostředkem, jímž se pro jeviště přepisuje »velký příběh světa«.“

- GILK, Erik. Kateřina Tučková: Vyhánění Gerty Schnirch. In FIALOVÁ, Alena (ed.). *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha : Academia, 2014, s. 587 – 595. ISBN 978-80-200-2410-7.
- GLASER, Martin. *Hana. Adaptace románu Aleny Mornštajnové*. [Rukopis]. Brno : Národní divadlo, 2019. 67 s.
- HUTCHEON, Linda. Co se děje při adaptaci? Přel. Miroslav Kotásek. In *Iluminace*, 2010, roč. 22, č. 1, s. 23 – 59. ISSN 0862-397X.
- HULEC, Vladimír. Je kýčovitá hra, nebo inscenace? In *Lidové noviny*, 2010, roč. 23, č. 31, s. 28, 6. 2. 2010. ISSN 0862-5921.
- JANOUSŠEK, Pavel. Drama jako metodologický problém. In KUBÍNOVÁ, Marie (ed.). *O poetice literárních druhů*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1995, s. 153 – 180. ISBN 80-85778-10-6.
- JANOUSŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu*. Praha : Panorama, 1989. 308 s. ISBN 80-7038-091-8.
- JANOUSŠEK, Pavel. Svědectví nejen o Gertě Schnirch. In *Host*, 2009, roč. 25, č. 9, s. 61 – 62, 10. 11. 2009. ISSN 1211-9938.
- KAČER, Tomáš. Proměna funkce posla v dramatu. In *Theatralia*, 2014, roč. 17, č. 1, s. 286 – 300. ISSN 1803-845X.
- LANG, Michal. *Peníze od Hitlera. Adaptace románu Radky Denemarkové*. [Rukopis]. Praha : Švandovo divadlo, 2009. 77 s.
- LOLLOK, Marek. Divadlo poetické exprese. In *Svět a divadlo*, 2015, roč. 26, č. 2, s. 38 – 43. ISSN 0862-7258.
- MAREČEK, Luboš. Jsme jen loutkami v rukách osudu? Brněnská inscenace Hana je velké a silné divadlo. In *Lidovky.cz*, 21. 6. 2019. [online]. Dostupné na internetu: https://www.lidovky.cz/kultura/jsme-jen-loutkami-v-rukach-osudu-brnenska-inscenace-hana-je-velke-a-silne-divadlo.A190621_111522_in_kultura_jto. ISSN 1213-1385.
- MAREČEK, Luboš. Když minulost vypaluje otázky dnešku. In *Divadelní noviny*, 2014, roč. 23, č. 20, s. 5, 25. 11. 2014. ISSN 1210-471X.
- MERENUS, Aleš. Jak vypráví drama aneb O generativním a inscenačním vypravěči, zcizovaném vyprávění, voice-overu a dalších vyprávěcích strategiích dramatu. In *Theatralia*, 2014, roč. 17, č. 1, s. 301 – 314. ISSN 1803-845X.
- MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. [Dizertační práce]. Brno : Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2012. Dostupné na internetu: https://is.muni.cz/th/iekdp/Ales_Merenus_Dizertacni_prace.pdf.
- MIKEŠOVÁ, Iveta. Alena Mornštajnová: Hana. In ŠIDÁKOVÁ-FIALOVÁ, Alena (ed.). *V souřadnicích neklidu. Česká literatura druhé dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia, 2024, s. 587 – 595. ISBN 978-80-7658-101-2.
- MORNŠTAJNOVÁ, Alena. *Hana*. Brno : Host, 2021. 310 s. ISBN 978-80-7491-940-4.
- MORNŠTAJNOVÁ, Alena – MARTÍNKOVÁ-RACKOVÁ, Simona. Knihy mi daly svobodu. [Rozhovor]. In *Tvar*, 2019, roč. 30, č. 18, s. 4 – 6, 31. 10. 2019. ISSN 0862-657 X.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přel. Daniela Jobertová. Praha : Divadelní ústav, 2003. 495 s. ISBN 80-7008-157-0.
- RICHARDSON, Brian. Voice and Narration in Postmodern Drama. In *New Literary History*, 2001, roč. 32, č. 3, s. 681 – 694. ISSN 0028-6087.
- SOPROVÁ, Jana. Peníze od Hitlera (recenze). In *VltavaRozhlas.cz*, 12. 1. 2010. [online]. Dostupné na internetu: <https://vltava.rozhlas.cz/penize-od-hitlera-recenze-5125917>.

STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Přel. Jiří Stromšík. Praha : Odeon, 1988. 321 s.

ŠOTKOVSKÝ, Jan. Dva druhy strategií – dva druhy napětí. In *Theatralia*, 2014, roč. 17, č. 1, s. 315 – 329. ISSN 1803-845X.

ŠULAJOVÁ, Iva. *Dramatizace české literární klasiky v devadesátých letech 20. století*. [Magisterská diplomová práce]. Brno : Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2003.

TUČKOVÁ, Kateřina. *Vyhnání Gerty Schnirch*. Brno : Host, 2011. 416 s. ISBN 978-80-7294-418-7.

David Kroča
Katedra českého jazyka a literatury
Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity
Poříčí 7
603 00 Brno
Česká republika
E-mail: kroca@ped.muni.cz
ORCID: 0000-0001-9956-6204

Nela Merva
Katedra českého jazyka a literatury
Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity
Poříčí 7
603 00 Brno
Česká republika
E-mail: 481436@mail.muni.cz
ORCID: 0009-0006-5252-4369