Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Dramatizace lyrizované prózy jako interpretační proces: Případová studie novely *Tenhle pokoj se nedá sníst*

Veronika Marie Vítková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Eliška Kubartová, Ph.D.

Studijní program: Divadelní studia / Filmová studia

Olomouc 2026

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Dramatizace lyrizované prózy jako interpretační proces: Případová studie novely Tento pokoj se nedá sníst* vypracovala samostatně za použití v práci uvedené literatury a elektronických zdrojů. Tímto potvrzuji, že při psaní této práce byla využita generativní umělá inteligence, konkrétně OpenAI ChatGPT, a to výhradně ke studijním a editačním účelům, nikoliv jako náhrada tvůrčí činnosti. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum: 14. 5. 2026 podpis

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí mé bakalářské práce Mgr. Elišce Kubartové, Ph.D., za její rady a připomínky, všechny půjčené knihy, a také za laskavost, důvěru a trpělivost při vedení této práce. Dále bych chtěla poděkovat Janovi, protože mě vzal do Chebu a já mohla výslednou dramatizaci doopravdy dopsat. Nakonec děkuji rodičům, za všechno.

Obsah

Úvod ... 6
1. Teoretické vymezení adaptace ... 7
1.1. Adaptace v kontextu adaptačních teorií ... 7
1.2. Adaptace podle Lindy Hutcheon ... 10
1.2.1. Vymezení adaptace: produkt, proces a recepce ... 10
1.2.2. Módy angažovanosti: vyprávění, ukazování a interakce ... 11
1.2.3. Problematika věrnosti: interpretace adaptace a její kontextualita ... 12
2. Dramatizace jako specifická forma adaptace ... 13
2.1. Vymezení pojmu dramatizace ... 13
2.1.1. Dramatizace jako metatext a metakreační proces ... 13
2.1.2. Dramatizace ve vztahu k adaptaci ... 14
2.1.3. Dramatizace jako intersémiotická transformace ... 15
2.1.4. Ivo Osolsobě: situace jako základ dramatické struktury ... 15
2.1.5. Shrnutí a pracovní vymezení ... 16
2.2. Dramatizace jako interpretační proces ... 17
2.3. Specifika převodu prózy do dramatu ... 18
2.3.1. Dramatizační postupy ... 20
3. Charakteristika literární předlohy ... 22
3.1. Kontext a základní charakteristika díla ... 22
3.2. Kompozice a forma textu ... 23
3.3. Narativní perspektiva a děj ... 24
3.4. Postavy a vztahy mezi postavami ... 25
3.5. Jazyk díla ... 27
3.6. Témata a klíčové motivy ... 28
4. Dramatizace novely jako adaptační proces ... 32
4.1. Převod struktury a fragmentární kompozice ... 33
4.2. Převod dvou různých perspektiv ... 34
4.2.1. Tereza ... 34
4.2.2. Ivan ... 36
4.3. Metaforičnost a obraznost ... 37
Závěr ... 40

Seznam pramenů a literatury 42
Příloha 1: Dramatizace novely *Tenhle pokoj se nedá sníst* 45

Úvod

Problematika dramatizace literárního díla představuje v současné divadelní teorii i praxi významné téma, které však nemá pevně ustálenou terminologii a metodologii, mimo jiné také proto, že se nachází na rozhraní literární vědy, divadelní vědy a adaptačních studií. Jak ukazuje současná teatrologická reflexe, divadelní text není možné redukovat pouze na literární kategorii, ale je nutné jej chápat jako specifický typ sdělení určený k realizaci v prostoru. V tomto kontextu je dramatizace klíčovou strategií, pomocí které divadlo vstupuje do dialogu s literárními předlohami a reinterpretuje je v rámci svých vlastních estetických a komunikačních principů.

Základním teoretickým východiskem této práce je koncepce adaptace Lindy Hutcheon, která chápe adaptaci jako tvůrčí a interpretační akt a zároveň jako intertextuální dialog s původním materiálem. Tento přístup umožňuje překonat tradiční hierarchizující pojetí, v němž je adaptace vnímána jako sekundární (v pejorativním slova smyslu), a naopak zdůraznit její autonomní estetickou i významovou hodnotu. Práce dále navazuje na sémiotické pojetí tématu Iva Osolsoběho a Jiřího Veltruského a terminologické rozlišení Ivy Šulajové.

Cílem práce je analyzovat dramatizaci prozaického textu jako interpretační proces a ukázat konkrétní strategie převodu narativního textu do dramatické struktury na příkladu českého překladu novely *Tento pokoj se nedá sníst*. Práce je koncipována jako propojení teoretické reflexe a případové studie. V teoretické části jsou vymezeny základní pojmy adaptace a dramatizace, také vybrané přístupy k analýze obou fenoménů a specifika odlišující drama od dalších literárních druhů. Dále následuje charakteristika literární předlohy z hlediska kompozice, narativní perspektivy, postav, jazyka a tematických okruhů. Stěžejní část pak podrobně analyzuje samotný proces vlastní dramatizace a vysvětluje dramaturgická rozhodnutí týkající se například struktury, dialogizace a perspektivy. V závěru práce v syntetizujícím gestu shrnuje poznatky o možnostech a limitech dramatizace lyrizované prózy.

1. Teoretické vymezení adaptace

1.1. Adaptace v kontextu adaptačních teorií

Současná teorie adaptace představuje relativně široké interdisciplinární pole, které zkoumá intertextualitu a procesy mediální transformace. Teoretické uvažování o pojmu adaptace se formovalo postupně na průsečíku literární vědy, filmové teorie a divadelní teorie a stále se utváří v rozšiřujícím se technologickém rámci 21. století. V této kapitole zmíním nejvýznamnější fáze tohoto vývoje spolu s klíčovými osobnostmi a díly.

Moderní koncepce adaptace vychází z reflexe raných filmových adaptací a začíná se formovat v první polovině 20. století v souvislosti s rozvojem filmu jako samostatného vizuálního média. Rané „adaptační" teorie (spíš jejich předchůdci, zároveň úzce spojení s počátky filmové teorie) se soustředily na vztah literární předlohy a jejího filmového zpracování, mimo jiné právě proto, že dobová rétorika mnoha literátů byla vůči filmu (než se etabloval jako autonomní médium, které nebylo pouze levnou atrakcí) relativně kritická. V tomto období byla adaptace nahlížena optikou Nové kritiky (formalistního literárního hnutí dominujícím v USA a Velké Británii) a liberálního humanismu, které vnímaly literární dílo jako nedotknutelné. Hlavním hodnotícím kritériem byla věrnost předloze, přičemž filmová adaptace byla často považována za méněcennou kopii.[1] *„[…] mechanical reproduction, most pre-eminently film technology, obliterates the ‚aura' - i. e. the authenticity, authority, originality, uniqueness – of the work of art, thus bringing about a liquidation of the traditional value of the cultural heritage."*[2] Zlomovým momentem je práce scénáristy George Bluestonea *Novels into Film* (1957), první významná akademická monografie tematizující adaptace, která položila základy systematického srovnávání literatury a filmu, byť ve striktně binárním hierarchickém modelu, který potvrzuje nadřazenost literatury nad filmem. Bluestone lpěl na dichotomii verbálního a vizuálního, literárního a filmového, ale revolučně prohlásil film za autonomní (i když v rámci adaptace stále podřadné) médium ve vztahu k literatuře, když prohlásil:[3] *„The novel is a norm and the film deviates at its peril."*[4]

---

1 Aragay, M. *Books in Motion: adaptation, intertextuality, authorship.* Amsterdam: Rodopi, 2005. s. 11–13.
2 Benjamin, W. *Illuminations.* New York: Harcourt, Brace & World, 1968. s. 223–224.
3 Aragay, *Books in Motion: adaptation, intertextuality, authorship.* 2005. s. 12–14.
4 Bluestone, G. *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1957. s. 5.

S nástupem televize a rozšíření domácích možností pouštění videa v 50. letech začíná růst vliv vizuálních médií, a literatura přichází o formální „kontrolu nad filmem“, protože film povýšil svůj kulturní status ze zábavy na umělecké médium (což mj. souvisí s auteurskou teorií a rozvojem nových vln v rámci národních kinematografií).[5]

Od 70. let 20. století dochází k velmi pozvolnému narušování tohoto paradigmatu pod vlivem strukturalismu a kulturálních studií a zájem se přesunul od komparace textů k uvažování nad širšími souvislostmi produkce a recepce uměleckého díla, včetně adaptací. Ty jsou v dobovém pojetí adaptace vnímány jako dialogický proces, který je závislý na kontextu svého vzniku, ale diskuze o relevanci kategorie věrnosti stále pokračuje. Keith Cohen v textu *Film and Fiction*: *The Dynamics of Exchange* (1979) přišel s tezí, že výměna „energií“ mezi literaturou a filmem probíhá obousměrně a demonstroval vliv filmových technik na moderní román. Další klíčovou prací je *The Well-Worn Muse*: *Adaptation in Film History and Theory* (1980) Dudleyho Andrewa, ve které odmítá Bluestoneův rigidní důraz na specifičnost médií, vyzval k „sociologickému obratu“ v oblasti adaptace a na to konto popsal adaptaci jako kulturní praxi:[6] „[…] *specific adaptations need to be approached as acts of discourse partaking of a particular era's cultural and aesthetic needs and pressures, and such an approach requires both, historical labor and critical acumen.*“[7]

Odklon od unifikovaného čtení adaptace znamenal snahu o kritické přezkoumání textů při komparaci a vedl k důrazu na intertextualitu, která se stává zásadním interpretačním klíčem tohoto typu mediálních děl, také k interdisciplinárnímu prolínání metod filmových a literárních studií, konceptů z oborů psychoanalýzy, antropologie, historie, sémiotiky, postkoloniální teorie a dalších.[8]

„*Needless to say, the notion that meaning is produced by an actively participating reader also had an impact on adaptation studies, the literary source need no longer be conceived as a work/original holding within itself a timeless essence which the adaptation/copy must faithfully reproduce, but as a text to be endlessly (re)read and appropriated in different contexts.*“[9]

Zásadní monografií 90. let, které by šlo charakterizovat pokusy o vědeckou exaktnost za pomocí analýzy narativních struktur, byla *Novel to Film*: *An Introduction to the Theory of*

---

5 Aragay, *Books in Motion: adaptation, intertextuality, authorship*. 2005. s. 14–16.
6 Tamtéž, s.16–19.
7 Andrew, D. The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory, In: *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*, Western Illinois University, 1980. s. 16–17.
8 Aragay, *Books in Motion: adaptation, intertextuality, authorship.* 2005. s. 21.
9 Tamtéž, s. 22.

Adaptation (1996) Briana McFarlanea, která rezolutně otřásla dominancí diskurzu věrnosti a rozlišila mezi transferem (zjednodušeně jde o pouhé přenesení např. dialogu z přímé řeči, dějové události atp.) a vlastní adaptací vyžadující intersémiotickou transformaci.[10]

K formování adaptačních studií jako samostatného oboru dochází zejména na přelomu 20. a 21. století. Jak upozorňuje v článku *Adaptační studia dnes a zítra* (2013) Thomas Leitch, jedním z určujících momentů tohoto procesu je vznik specializovaných časopisů a nárůst akademických publikací věnovaných problematice adaptací. V tomto období se zároveň ustavuje určitý konsenzus, který lze shrnout do několika základních tezí:

- odmítnutí věrnosti jako hlavního hodnotícího kritéria,
- rozšíření pole adaptace mimo literaturu a film,
- důraz na intertextualitu a mediální pluralitu,
- chápání adaptací jako procesů, nikoli pouze produktů.

Leitch dodává, že tato „nová doktrína" je do značné míry definována spíš negací staršího paradigmatu než vlastní pozitivní teorií. Adaptační studia se tak ocitají v situaci, kdy sice opustila omezující normativní model hodnotící věrnost a pietu vůči předloze, ale stále hledají vlastní metodologický rámec. Na základě mezioborových debat (konkrétně v mediálních studiích, adaptačních studiích a translatologii), které tematizovaly klady a limity nové doktríny, se postupně vyprofilovaly různé teoretické přístupy, jejichž záběr nezahrnoval pouze komparaci předlohy a adaptace (ale např. zkoumání adaptace z hlediska autorství, procesu tvorby atp.).

Jedním z oněch diferencovaných přístupů je pojetí adaptace jako interpretačního aktu s důrazem na procesualitu. Mezi klíčové autory patří například Robert Stam, který v bachtinovském duchu definoval adaptaci jako intertextuální dialog, nebo Linda Hutcheon, které je věnována následující kapitola.[11]

---

10 Aragay, *Books in Motion: adaptation, intertextuality, authorship.* 2005. s. 23–24.
11 Leitch, T. Adaptační Studia Dnes a Zítra. *Česká Literatura,* roč. 61, č. 2, 2013. s. 255–264.

1.2. Adaptace podle Lindy Hutcheon

Kanadské teoretička Linda Hutcheon (nar. 1947 v Torontu) rozpracovala svůj koncept adaptace především ve své knize *A Theory of Adaptation* (2006, rozšířená verze vyšla v roce 2013), kde se autorka snaží nabídnout komplexnější, pluralitní rámec pro chápání tohoto typu díla, který se odklání od tradičního prizmatu, že adaptace je druhořadým derivátem původního materiálu. Autorka se tímto přístupem snaží překonat upřednostňování věrnosti originálu jako hlavního kritéria hodnocení adaptace, která tak stojí v ambivalentní pozici, kde je vnímána jako samostatné dílo, ale zároveň jako sekundární produkt. To však není jedinou překážkou v definování pojmu, dalším problémem je jakási „dvojakost" fenoménu adaptace, a totiž to, že může označovat jak výsledné dílo, tak proces.[12] Linda Hutcheon zkráceně popisuje adaptaci takto: *„An acknowledged transposition of a recognizable other work or works, a creative and an interpretative act of appropriation, an extended intertextual engagement with the adapted work,"* a dodává, že adaptace je v tomto smyslu nederivativní derivací původního materiálu, repetice bez replikace. Z hlediska formy dochází k přeměně, zatímco obsah (myšlenky) přetrvávají, jedná se tedy o remediaci, nikoli reprodukci.[13]

1.2.1. Vymezení adaptace: produkt, proces a recepce

Hutcheon říká, že adaptaci lze zkoumat ze tří vzájemně propojených hledisek:

- Jako formální entitu nebo **produkt**, tedy explicitně deklarovaný převod jednoho nebo více rozpoznatelných děl do jiného kontextu. Tento převod zahrnuje transpozici materiálu do jiného média (například z prózy do filmu), žánru, nebo také posun v rámci média samotného, což s sebou nese specifické ztráty a zisky.
- Jako **proces** tvorby, ve kterém je adaptace aktem jakéhosi „přivlastnění", které je vždy dvojím procesem interpretace a následného stvoření nového. Z toho vyplývá, že adaptátor je nejprve interpretem a až poté tvůrcem.
- Jako proces **recepce**. Adaptace představuje intertextuální angažovanost s adaptovaným materiálem. Pro své publikum zahrnuje neustálé srovnávání známé předlohy s novým dílem, což je zdrojem specifického potěšení plynoucího z toho, že se opakuje něco známého s překvapivými variacemi.[14]

---

12 Hutcheon, L. *A Theory of Adaptation*. 1. New York: Routledge, 2006. s. 2–8 a 15–21.
13 Tamtéž, s. 8–10.
14 Tamtéž, s. 6–8 a 15–21.

Tato perspektiva umožňuje překonat zúžené chápání adaptace jakožto odvozeného produktu a otevřít prostor pro zkoumání jejích tvůrčích strategií, motivačních faktorů a divácké zkušenosti s ní.

1.2.2. Módy angažovanosti: vyprávění, ukazování a interakce

Jak autorka akcentuje ve své monografii, výše zmíněná dvojaká definice adaptace je jedním z více způsobů, jak pracovat s širokým fenoménem adaptací. Pro Hutcheon je však podstatný důraz na procesualitu adaptace, která dovoluje rozšířit tradiční fokus adaptačních studií na specifičnost médií a individuální komparativní případové studie, abychom pochopili vztahy mezi základními módy angažovanosti, které budou níže představeny.

Pro analýzu specifických kvalit různých typů adaptací zavádí autorka klíčový koncept tří módů angažovanosti („*modes of engagement*“), které úzce souvisejí s médii, jež je zprostředkovávají.

- Mód **vyprávění** („*telling mode*“) je typický pro literaturu, která prostřednictvím představivosti uvádí čtenáře do fikčního světa. Tento mód umožňuje dosahovat blízkosti, nebo naopak distance pomocí různých typů vypravěčů a poskytuje flexibilitu v zachycení vnitřního světa postav, času atp.
- Mód **ukazování** („*showing mode*“) je charakteristický pro divadlo, film a televizi. Imerze je zde dosahováno prostřednictvím smyslového vnímání zraku a sluchu. Tento mód vyniká zachycením vnější akce a konkrétním zobrazením prostředí či postav, ale čelí výzvě externalizace jejich vnitřních stavů.
- Mód **interakce** („*interacting mode*“) je zastoupený například ve videohrách a umožňuje fyzickou účast recipienta na dění, čímž vytváří nejvyšší stupeň imerze.[15]

Každý mód má vlastní možnosti a limity a žádný z nich není a priori nadřazený jiným. Přestup mezi různými módy je podle autorky vždy aktem interpretace, který vyžaduje reformulaci a přepis původního materiálu. Hutcheon zmiňuje, že každý z módů má své prostředky, jakými se vypořádávat s vlastními limity, příkladem může být filmový detail pro ztvárnění subjektivity v performativním médiu.[16]

15 Tamtéž, s. 22–27.
16 Tamtéž, s. 27–28.

1.2.3. Problematika věrnosti: interpretace adaptace a její kontextualita

Jedním z největších přínosů Lindy Hutcheon v oblasti adaptačních teorií je její podíl na dekonstrukci diskurzu věrnosti, který zkoumá dílo ve vztahu k předloze na úkor reálných kvalit díla jako takového, čímž podrývá jeho autonomii. Autorka v monografii cituje komentář amerického filmového teoretika Roberta Stama, který tvrdí, že kritérium věrnosti generuje iracionální tendenci k morálním soudům adaptací (viz „*betrayal*“, „*infidelity*“ atp.):

„Infidelity resonates with overtones of Victorian prudishness, betrayal evokes ethical perfidy, deformation implies aesthetic disgust, violation calls to mind sexual violence, vulgarization conjures up class degradation, and desecration intimates a kind of religious sacrilege toward the sacred word.“[17]

Autorka navrhuje hodnotit adaptace podle zcela jiných kritérií, například jejich vlastní vnitřní konzistence, invence, schopnosti dialogu s předlohou nebo schopnosti oslovit širší publikum (jak ty, kteří předlohu znají, tak ty, kteří s ní do kontaktu nepřišli).

Důvody pro adaptaci jsou podle autorky různé, což implikuje různé stupně věrnosti, které však nic nevypovídají o kvalitě adaptace jako o samostatném díle. Vedle zřejmých ekonomických motivací (například pokračování komerčně úspěšných filmů) hrají zásadní roli například motivy osobní nebo politické. Adaptace může být nástrojem vyjádření úcty, ale obdobně může sloužit ke kritice či subverzi estetických či ideologických hodnot předlohy. V tomto smyslu je adaptace vždy aktem interpretace nesoucí stopy svého kontextu a tvůrčích rozhodnutí adaptátora.[18]

Hutcheon proto v rozporu s Bathesovou smrtí autora trvá na relevanci autorského záměru pro interpretaci adaptace. Znalost adaptátorova pozadí a důvodů k jeho rozhodnutí pro remediaci předlohy obohacuje naše porozumění dílu, ačkoliv výsledný text vstupuje do veřejného prostoru, kde je podroben hodnocení, jenž může být od pretextu neodvislé. Na předchozí uvažování navazuje poslední pilíř teorie Lindy Hutcheon, a to je důraz na kontextuální ukotvení adaptace, která nikdy nevzniká ve vakuu prostá historického, společenského, kulturního a ekonomického kontextu. Každá změna v životních okolností adaptátora nutně proměňuje význam a fungování adaptovaného příběhu.[19]

---

17 Tamtéž, s. 85.
18 Tamtéž, s. 20 a 86–95.
19 Tamtéž, s. 105–111.

2. Dramatizace jako specifická forma adaptace

2.1. Vymezení pojmu dramatizace

Dramatizace je fenomén, který dosud čeká na důkladné prozkoumání, mimo jiné právě proto, že se nachází na pomezí výzkumu literární a divadelní vědy. V odborné literatuře neexistuje jedna univerzální definice dramatizace, ale spíše polemika nad jejím rozsahem a funkcí, popřípadě vztahem k příbuzným pojmům (například právě k pojmu adaptace). V českém prostředí se dramatizacemi, jejich teorií a historií, zaobírá poměrně úzká část vědecké obce. Mezi stěžejní patří studie Václava Königsmarka, Pavla Janouška, Ivy Šulajové (vycházející z konceptu divadla Iva Osolsobě) a dizertační práce Radky Denemarkové. Václav Königsmark, literární a divadelní vědec, vymezil pojem dramatizace ve *Slovníku literární teorie*[20] jako „Přetvoření epické, obvykle prozaické literární látky, někdy však také lyrické předlohy, do dramatického tvaru.“[21] V roce 2012 rozšířil tuto řadu autorů Aleš Merenus se svou dizertační prací *Nárys teorie dramatizací literárních děl*, ve které navazuje na své předchůdce v linii sémiotiky a teorie umělecké komunikace. Podstatným tématem, kterému se Merenus své práci věnuje, v návaznosti na své předchůdce, je ambivalentní charakter dramatizací a dramatu jako takového, který je způsoben oscilováním mezi sférou literatury a divadla. Existence dramatizace je podle Merenuse dvojí, protože existuje jako autonomní literární dílo a zároveň text s divadelní funkcí.[22]

Cílem následujících podkapitol je zmapovat vybrané přístupy k terminologii, identifikovat jejich styčné body i sporné oblasti a na základě této analýzy zformulovat vlastní pracovní definici, s níž bude bakalářská práce dále operovat. Zároveň je nutné poznamenat, že termín dramatizace se objevuje ve více diskurzech, kde má slovo dramatizace různé významy. Práce využívá výhradně diskurz dramatizace ve sféře umění z důvodu užšího zaměření práce.

2.1.1. Dramatizace jako metatext a metakreační proces

Nejobecněji lze dramatizaci chápat jako metatext, tedy text vznikající na základě jiného textu. Podle Ivy Šulajové se různé pohledy na problematiku dramatizace shodují alespoň v jednom

---

20 Merenus, A. *Nárys teorie dramatizací literárních děl.* Dizertační práce. Brno: Masarykova univerzita, 2012. s. 7–11.
21 Königsmark, V. Dramatizace. In *Slovník literární teorie*. Vlašín, Š. (ed.), Praha: Československý spisovatel 1984, s. 84.
22 Merenus, *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. 2012. s.12–13.

bodě: dramatizace je metatext, který se jako takový stává prostředkem metakomunikace. Z hlediska metakomunikační aktivity autora převládají tzv. metakreační prostředky.[23] Ve *Slovníku literární teorie* je metakreace vykládána takto: „[…] odvozená literární tvorba vzniklá pod vlivem již existujícího literárního díla, jedná se o metatext vzhledem k původnímu textu. […] V nejobecnějším významu však určité metakreační rysy vykazuje každé dílo, […] neboť navazuje na existující kontext […].“[24] Teoretik dramatu Pavel Janoušek vymezuje dramatizaci obdobným způsobem, navíc vnímá dramatizaci ve dvou významech, jako proces a produkt. Také dodává, že se, v případě produktu, jedná o „nutný, leč literárně nesvébytný stupeň mezi původním textem a jevištěm“. Toto tvrzení odhaluje tradiční hierarchické vnímání dramatizace jako druhotného produktu. Janoušek však rozlišuje dramatizace literárně svébytné a nesvébytné, přičemž hranice mezi nimi je propustná. Jakýkoliv text dramatizace je podle něj formován novou komunikační situací, proto musí projít transformací především po formální stránce, aby mohl nabýt nové funkce (například potenciálu ztvárnit obsah vizuálně a akusticky na jevišti).[25]

„Nicméně skutečnost, že určitý dramatický text nese označení dramatizace a nikoliv drama, je pro recipienta znakem toho, že tento artefakt buď neaspiruje na to, aby byl akceptován literárně divadelní veřejností jako kvalitativně nový tvůrčí čin, nebo takto reálně přijímán není. Je vnímán 'pouze' jako způsob druhotné existence textu původního: jako nutný, leč literárně nesvébytný mezistupeň mezi tímto textem a jevištěm.“[26]

2.1.2. Dramatizace ve vztahu k adaptaci

Zásadní komplikaci při definování pojmu dramatizace představuje vztah k širšímu termínu adaptace. V odborném diskurzu se tyto dva pojmy často překrývají, anebo jsou používány téměř jako synonyma. Iva Šulajová ve své práci nabízí jedno z nejsystematičtějších rozlišení: dramatizace je bližší převodu mezi literárními druhy (tedy převodu epického či lyrického textu do dramatické podoby) a vytváří umělecký text, který je potenciálním východiskem pro inscenaci (jako ostatně jakékoliv „původní“ drama). Termín adaptace je naopak bližší převodu mezi jednotlivými uměleckými médii (například filmová adaptace románu) a vytvoření literární hodnoty je až druhotným cílem (na rozdíl od dramatizace). Dramatizace bývá v těsnějším

---

23 Šulajová, I. Příspěvky k teoretické problematice dramatizací. In*: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2004, s. 161.
24 Vlašín, Š. a kol., *Slovník literární teorie*. 2. Praha: Československý spisovatel, 1984. s. 226–227.
25 Janoušek, P. *Rozměry dramatu*. 1. Praha: Panorama, 1989, 170–190.
26 Tamtéž.

vztahu ke konkrétnímu pretextu, zatímco adaptace znamená radikálnější zásah do struktury původního díla.[27] *Slovník literární teorie* stanovisko Šulajové potvrzuje, dramatizace podle něj znamená: „[…] přetvoření původně epické, obvykle prozaické literární látky, někdy však také lyrické předlohy do dramatického tvaru.“[28] Adaptaci popisuje jako „[…] přizpůsobení struktury původního díla novému uměleckému záměru.”[29]

Pro účely této práce, která spočívá v převodu konkrétního prozaického textu do podoby divadelní hry, je podstatný závěr, že dramatizace je podskupinou adaptace, která prioritizuje zachování literární hodnoty při přepisu textu do nové formy.

2.1.3. Dramatizace jako intersémiotická transformace

Sémiotický přístup nabízí možnost překonání některých terminologických sporů: místo hledání ostrých hranic mezi pojmy se soustředí na samotnou povahu transformace, čímž nabízí nosnou paralelu s teorií překladu. Ruský lingvista Roman Jakobson, představitel sémiotiky a strukturalismu, ve své vlivné studii *On Linguistic Aspects of Translation* (1959) rozlišil tři typy překladu: intralingválni (vnitrojazykový), interlingválni (mezijazykový, tzv. klasický nebo pravý překlad) a intersémiotický (mezisystémový, tzv. transmutace).[30] Při dramatizaci dochází k přepisu verbálního systému prózy do znakového systému dramatu, který také zahrnuje verbální prostředky, ale obsahuje navíc i potenciální prostředky vizuální a akustické. Jak upozorňuje Šulajová, dramatizace představuje ojedinělou kombinaci druhové substituce (přenos verbálních znaků jednoho literárního druhu do jiného) s mediální substitucí (přenos verbálních znaků do potenciálních vizuálních a akustických znaků).[31]

2.1.4. Ivo Osolsobě: situace jako základ dramatické struktury

Podstatné teoretické východisko pro porozumění podstatě dramatu (a tím i podstatě dramatizace) představuje sémiotické pojetí divadelního teoretika Iva Osolsoběho. Osolsobě definuje divadlo jako „komunikaci komunikací o komunikaci“. Z tohoto hlediska je základní stavební jednotkou dramatu situace. Situace Osolsobě popisuje jako „zvláštní, velmi heterogenní, souhrná, komplexní jsoucna, která se skládají z věcí živých i neživých, sil mezi nimi působících, jejich vzájemných vztahů, zejména dynamických vztahů: jsou to tedy jakási

---

27 Šulajová, *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací*. 2004, s. 162.
28 Vlašín a kol., *Slovník literární teorie,* 1984, s. 84.
29 Vlašín a kol., *Slovník literární teorie,* 1984, s. 11.
30 Jakobson, R., Linguistic Aspects of Translation. In: *On Translation*. Harvard University Press, 1959, s. 139.
31 Šulajová, *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací.* 2004, s. 166–167.

jejich setkání“.[32] Z toho vyplývá zásadní informace pro dramatizaci: vytvoření časoprostorové situace je v dramatu primární, až sekundárně může souvisle „vyprávět“ příběh. Divadelní text hierarchicky zobrazuje pouze fragmenty či jádra situací, protože je pojímá pouze verbálně, zatímco inscenace zobrazuje „celé“ situace, včetně mimoverbálních prvků. V procesu inscenování nejde tedy „[…] jen o to, přidat k verbálním zprávám, zaprotokolovaným v grafickém záznamu dramatického textu, i všechny další paralelně probíhající zprávy multimediální mezilidské kontaktní komunikace, ať už kódované v kódu tzv. paralingvy, [...] tělesného jazyka, […] v kódu proxémiky atd. [...]Jde tu spíš o to, a v tom je podstatný rozdíl, vyjít z abstraktních psaných záznamů situačních fragmentů, jader a synekdoch, a rekonstruovat z nich nefragmentární (či aspoň ne zcela fragmentární), nesynekdochický, „doslovný obraz situace.“[33] Proces dramatizování proto podle Osolsoběho spočívá v nacházení a koncentrování těchto stopově hierarchických prvků a v eliminování prvků epických.[34]

2.1.5. Shrnutí a pracovní vymezení

Z předloženého přehledu vyplývá, že když uvažujeme o dramatizaci, je nutné tak činit s ohledem na tři základní proměnné, kterými jsou: vztah k pretextu (protože dramatizace je metatextem s explicitní vazbou na jiné dílo), typ transformace (podle Šulajové je dramatizace kombinace druhové a mediální substituce), a cíl a funkce výsledného textu. Pro účely této bakalářské práce budu pracovat s následujícím syntetickým vymezením: Dramatizace je specifická forma adaptace mezi literárními druhy, při níž dochází k intersémiotické transformaci epického či lyrického materiálu do dramatické struktury. Tento proces zahrnuje vytváření časoprostorových situací, přičemž míra věrnosti pretextu, kombinace dramatizačních postupů i výsledná podoba textové fixace se mohou v jednotlivých případech lišit.

Tato pracovní definice vychází z terminologického rozlišení Ivy Šulajové, sémiotického rámce Iva Osolsoběho, a z typologie transformačních postupů, které popisují ve svých dizertačních pracích například Radka Denemarková[35] a Aleš Merenus[36].

---

32 Osolsobě, I. *Mnoho povyku pro semiotiku.* 1. Brno: G, 1992, s. 70–80.
33 Tamtéž, s. 122.
34 Tamtéž.
35 Denemraková, R. *Sémiotická problematika dramatizací.* Praha 1997. Dizertační práce (FF UK, Obor Česká literatura).
36 Merenus, A. *Nárys teorie dramatizací literárních děl.* Dizertační práce. Brno: Masarykova univerzita, 2012.

2.2. Dramatizace jako interpretační proces

„Whatever motive, from the adapter's perspective, adaptation is an act of appropriating or salvaging, and this is always a double process of interpreting and then creating something new.“[37]

Zatímco minulá kapitola se věnovala terminologickému vymezení dramatizace, tato část předchozí rámec rozšiřuje o propojení dříve představených teoretických konceptů s teorií adaptace Lindy Hutcheon. Hutcheon zásadním způsobem posouvá chápání adaptace tím, že vnímá adaptaci jako autonomní dílo a zároveň proces vzniku díla popisuje jako interpretační akt: *„Therefore, adapters are first interpreters and then creators.“*[38]

Autorka pro ilustraci uvádí užitečnou analogii britského teoretika a historika umění E. H. Gombricha, který říká, že když stojí kreslíř v plenéru a dívá se na krajinu, tak přemýšlí o těch aspektech krajiny, které se dají „vidět“ v jednotlivých liniích, a až poté kreslí. Pokud by však před krajinou stál malíř, přemýšlel by o barevných plochách, místo o liniích, a tak dále.[39]

Důležitým důsledkem této teze je, že nemohou vzniknout dvě totožné adaptace (tedy ani dvě totožné dramatizace) ze stejného původního materiálu. Jak je zmíněno v podkapitole této bakalářské práce *Problematika věrnosti*: *interpretace adaptace a její kontextualita*, motivace adaptátorů mohou být různorodé a každá adaptace vzniká v konkrétním časoprostoru, nutně podmíněná kontextem vlastního vzniku. Žádný adaptátor nepracuje se stejnými vstupními informacemi, a proto je každá adaptace jedinečným interpretačním výkonem. Toto pojetí potvrzuje i Šulajová, podle níž „[…] je však mimo pochybnost, že i každá dramatizace je vždy dramatikovou interpretací autorova díla. Dramatizátor v rámci metakomunikace vstupuje do původního komunikačního kódu (autor–text–čtenář) a ovlivňuje tím celou podobu přenášené informace.“[40] Autorka pak dodává: „Právě kritérium oboustranného ovlivňování smyslu díla a výsledného díla je, jak dále uvidíme, základním požadavkem chápání metatextového vztahu jako vztahu intertextuálního.“[41]

---

37 Hutcheon, *A Theory of Adaptation.* 2006, s. 20.
38 Tamtéž, s. 18.
39 Tamtéž, s. 20.
40 Šulajová, *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací.* 2004, s. 162.
41 Tamtéž, s. 165.

2.3. Specifika převodu prózy do dramatu

Próza a drama jsou dva různé literární druhy s vlastními výrazovými prostředky, strukturou i způsobem komunikace se čtenářem, což zásadně ovlivňuje možnosti a limity jejich vzájemného převodu. Hranice mezi jednotlivými druhy i formami jsou propustné a jejich striktní rozdělení je netaktické, protože se vždy objeví dílo, které bude výjimkou ve své kategorii (už jen kvůli tomu, že definice závisí na proměnlivosti kritérií, která jsou historicky podmíněná). Zároveň je nutné brát v potaz fakt, že drama je hybridní forma náležící stejným dílem jak divadlu, tak literatuře. Při výkladu tedy pracuji s ideálním modelem literárních druhů.

Pavel Janoušek poskytuje definici dramatu v kontextu literárních druhů a forem: „[…] drama můžeme definovat jako součást řady poezie–próza–drama, nebo také lyrika–epika–drama. Vzhledem k dnešnímu stavu literatury, kdy poezie jako by splývala s lyrikou a próza s epikou, i vzhledem k tomu, že v obou řadách se objevuje shodné slovo drama, obě triády se zdánlivě překrývají. Ve skutečnosti má však pojem drama v každé z nich zcela odlišný rozměr.“[42]

Triáda poezie–próza–drama odlišuje jednotlivé formy podle jejich vnějších tvarových znaků, tzn. formálního jazykového uspořádání. Pokud platí, že první dva členy odlišuje jazyk vázaný a nevázaný, specifickým odlišujícím rysem dramatu je podle Janouška jeho vztah s divadlem. Autor dramatu konstruuje své dílo tak, aby mohlo být ztvárněno jevištně. Nejde tedy pouze o záznam autorské výpovědi, ale rovněž o podklad umožňující vznik dalšího, neliterárního uměleckého díla. Na druhou stranu však nelze ztotožňovat drama a inscenaci, protože drama je zároveň samostatným literárním dílem lišící se od ostatních dramatických textů právě svou literárností: jakožto fixní text umožňuje prostřednictvím dialogů, monologů a scénických poznámek plnohodnotnou komunikaci mezi autorem a čtenářem. Scénické provedení není nezbytnou podmínkou dramatu, byť je jeho primárním určením.[43]

Ve *Slovníku literární teorie* je drama definované jako „Jeden ze základních druhů literatury […] tvořen výhradně přímými jazykovými promluvami a jednáním dramatických postav (dialogy, monology) a scénickými režijními poznámkami. […] Struktura je tedy výrazně poznamenána tím že představuje umělecké dílo předurčené ke scénickému provedení. […] Základním prostředkem dramatu jako literárního druhu zůstává jazyk.“[44]

---

42 Janoušek, P. Drama jako metodologický problém. In Kubínová, Marie (ed.). *O poetice literárních druhů*. Praha: ÚČL AV ČR, 1995. s. 155.
43 Tamtéž, s. 156–167.
44 Vlašín a kol., *Slovník literární teorie*, 1984, s. 81.

Podle divadelního teoretika Jiřího Veltruského je odlišná organizace jazykového materiálu v dramatické struktuře tím nejpodstatnějším, co ji odlišuje od struktury poetické nebo prozaické. Hlavním organizačním principem dramatu je dialog, jedná se o dominantní strukturní jednotku, která je hlavní nositelkou estetické funkce textu. Základ Veltruského přemýšlení o literárních druzích a formách je v důrazu na místo konkrétních strukturních jednotek v jejich hierarchickém systému.[45] Veltruský se k tématu vyjadřuje takto: „To nás opravňuje definovat drama jako básnický druh dialogický, na rozdíl od lyriky a epiky, druhů monologických. Rozdíl mezi dramatem a monologickými druhy nezáleží v tom, že by dialog byl výhradním útvarem dramatu, nýbrž to, že je útvarem dominantním.“[46]

Druhá **triáda lyrika–epika–drama** odlišuje jednotlivé druhy podle toho, jakým způsobem zobrazují obsah a jaký je vztah tvůrčího subjektu k představované skutečnosti. Podle klasického třídění je lyrika charakteristická perspektivou subjektivní, epika perspektivou objektivní a drama je syntézou obou. S tímto tvrzením v aktualizované formě souhlasí například i Jiří Veltruský:[47] „[...] drama nelze nazvat básnictvím děje, protože děj zde napomáhá k rozvinutí jazykových prostředků, a nelze je nazvat básnictvím jazykovým, protože jazyková stavba zde napomáhá rozvinutí děje a maximálnímu uplatnění jeho možností. Naproti tomu epika je právem definována jako básnictví děje, neboť jazyková výstavba se zde do značné míry řídí ohledem na děj, a zase v lyrice je ve prospěch volné hry jazykových významů potlačována dějovost.“[48]

Slovník literární teorie popisuje lyriku takto: „[…] vedle epiky a dramatu základní, zpravidla ve verších realizovaný básnický druh, jenž se od ostatních dvou odlišuje nedějovým základem, typická je subjektivita, ekvivalentem vypravěče je tzv. lyrický subjekt.“[49] V lyrice tedy implicitně dochází ke ztotožnění subjektu a objektu. Naproti tomu epika je charakterizována jako „distancované, zprostředkované představování skutečnosti v literatuře z hlediska pozorovatele,“ pro nějž je klíčové zobrazení děje mající začátek a konec, mezi nimiž je kauzální závislost.[50]

Janoušek však dodatečně poukazuje na slabé místo tohoto třídění na lyriku, epiku a drama, protože vzájemný poměr mezi těmito třemi veličinami je popsán pomocí bipolárního

---

45 Veltruský, J. *Drama jako básnické dílo*, 2. Brno: Host, 2019, s. 75.
46 Tamtéž.
47 Janoušek, *Drama jako metodologický problém*, 1995, s. 168–169.
48 Veltruský, *Drama jako básnické dílo*, 2019, s. 93–94.
49 Vlašín a kol., *Slovník literární teorie*, 1984, s. 215.
50 Tamtéž, s. 95.

modelu (subjekt–objekt), což implikuje, že drama stojí někde mimo tuhle relaci, někde „*nad a mezi*“.[51] Toto konkrétní slabé místo je impulzem k diskuzi o problematice vypravěče v dramatu (opomiňme nyní explicitního vypravěče např. v epickém divadle). Normativní představa o vypravěči v dramatu je ta, že je zkrátka eliminována jeho funkce, potažmo repliky jsou rozděleny mezi postavy dramatu. Jiří Veltruský tento model rozšiřuje o tzv. ústřední subjekt (analogie Janouškova interního subjektu), který není postavou, ale objektivním organizačním principem dramatu spojující subjektivní perspektivy dramatických postav. Zatímco epický vypravěč „generuje“ sekvence vyprávění, místo a pozici vypravěče v dramatu určuje dramatická situace.[52] „Rovnice dramatizace = eliminace vypravěče, by se tedy dala nahradit formulí: dramatizace = transformace vypravěče do situačního rámce.“[53]

Konkluze předcházejících poznatků je taková, že pokud je dramatizováno lyrické či epické dílo, musí dojít k sérii proměn, aby byl finální produkt příslušný dvěma kontextům, jak kontextu literárního díla, tak možné inscenace. Dramatizace vyžaduje transformaci verbálních znaků původního materiálu do potenciálních vizuálních a akustických znaků jeviště, což se v textu projevuje jako tzv. anticipovaná ostenze, předpokládaná divadelní akce formulována slovy.[54] Dominantní strukturní jednotkou nového díla by se měl stát dialog, který je nutně spojen s novou komunikační situací.

2.3.1. Dramatizační postupy

Aleš Merenus, český literární vědec, se ve své dizertační práci věnuje několika tvůrčím dramatizačním postupům, které se volně inspirují studií *Transformace kouzelných pohádek* V. J. Proppa. Tyto postupy se odvíjejí od základního kvalitativně-kvantitativního měřítka v dimenzích amplifikace, redukce a ekvivalence (tzn. některé postupy vedou k rozšíření či omezení specifického prvku, některé jej nechávají v původním stavu). Postupy se mezi sebou mohou kombinovat, přičemž autor uznává, že i přes různorodou kombinatoriku možností se mohou objevit specifické případy, které nepůjde zařadit do žádné ze zmíněných kategorií. Každý z postupů může být uplatněn na různých rovinách textu, například v rovině postav, místa, času atp.[55] Mezi další příklady dramatizačních postupů patří kumulace (za kumulaci v rovině místa lze označit situaci, kdy se události předlohy odehrávají na několika místech a

---

51 Janoušek, P. *Drama jako metodologický problém*. 1995, s. 168–172.
52 Merenus, A. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. 2012, s. 145.
53 Tamtéž, s. 152–153.
54 Drábek, P. Kapitola 1: Před začátkem. In: *České pokusy o Shakespeara*. Brno: Větrné mlýny, 2012, s. 23.
55 Merenus, A. *Nárys teorie dramatizací literárních děl.* 2012, s. 117.

v dramatizaci se koncentrují do jediného prostoru), zkonkrétnění (př. předloha se může zmiňovat o nekonkrétním dějišti a dramatizace jej transformuje do konkrétního města), a dialogizace (př. rozčlenění jedné samostatné promluvy do více dílčích).[56]

56 Tamtéž, s. 117–138.

3. Charakteristika literární předlohy

3.1. Kontext a základní charakteristika díla

Autorkou novely *Táto izba sa nedá zjesť* je slovenská spisovatelka Nicol Hochholczerová (nar. 1999 v Rimavskej Sobote), absolventka katedry grafiky Akadémie umení v Banskej Bystrici. Již před svým knižním debutem se účastnila literárních soutěží, mimo jiné například soutěže Poviedka, kde na sebe svojí tvorbou upozornila.[57]

Samotná novela vyšla poprvé v Bratislavě roku 2021 v nakladatelství KK Bagala. Při tvorbě vlastního divadelního textu jsem pracovala s českým překladem Ireny Steinerové s názvem *Tenhle pokoj se nedá sníst,* který vydalo nakladatelství Host v roce 2023. Dílo bylo postupně přeloženo do řady dalších jazyků, mimo jiné do maďarštiny, polštiny, bulharštiny či němčiny.[58]

Významnou součástí recepce novely byla kontroverze spojená s její nominací na literární ocenění Ceny René, jejíž laureáty vybírají studenti spolupracujících středních škol z titulů vybraných odbornou porotou ceny Anasoft litera. V roce 2022 byla novela mezi pěti nominovanými tituly, ale po nesouhlasných reakcích organizátorů, sponzorů a dalších byla z nominace stažena. Oficiální zdůvodnění organizátorů poukazovalo na „mimoliterární aspekty“ související s citlivostí tématu a jeho vnímáním v prostředí středních škol. Samotná porota ve vyjádření zdůraznila, že její rozhodnutí nesouvisí s literární kvalitou díla. Debata, která se posléze rozvinula, poukázala na problematiku interpretace textu a jeho tematické ukotvení, tabuizaci sexuálního násilí a nepřipravenost škol hovořit o tématech jako je např. grooming. Jak upozornila členka poroty Anasoft litera Weronika Gogola, hlavním tématem novely bývá označován „vztah” dospívající dívky a dospělého muže, přičemž toto označení může být v rámci tématu novely zavádějící.[59]

„A skutočne, Hochholczerovej kniha sa spravidla rámcuje ako vzťah dozrievajúceho dievčaťa a dospelého muža. Podľa slovníkovej definície vzťah je „emocionálne voľný a uvedomený postoj človeka k niekomu“. Je dieťa, ktoré je obeťou sexuálneho násilia, emocionálne

57 Slovenské literárne centrum. *Nicol Hochholczerová – životopis autora* [online]. [cit. 2026-05-13]. Dostupné z: https://www.litcentrum.sk/autor/nicol-hochholczerova/zivotopis-autora.
58 Tamtéž.
59 Gogola, W. K *Hochholczerovej debutu a Cene René* [online]. Denník N, 2022 [cit. 2026-05-13]. Dostupné z: https://dennikn.sk/2938058/k-hochholczerovej-debutu-a-cene-rene/.

slobodné? Uvedomuje si, čo sa vlastne deje?"[60]

Problémem není pro porotu samotné téma, ale způsob jeho zprostředkování vedoucí k ambivalentní interpretaci, zvlášť u rizikové skupiny středoškoláků. Diskuze dále poukázala na nedostatky v oblasti sexuální výchovy na základních a středních školách a na omezený pojmový aparát umožňující komunikaci souvisejících témat.[61]

Dílo lze žánrově zařadit jako novelu s autofikčními prvky. Novela mapuje sedmileté období nerovného vztahu mezi dvanáctiletou Terezou a padesátiletým učitelem výtvarného kroužku Ivanem prostřednictvím fragmentárního, silně subjektivního vyprávění.

Text se záhy po vydání začal objevovat i v dalších uměleckých médiích. V současnosti vzniká jeho filmová adaptace (distribuční premiéra v roce 2028) v režii slovenské režisérky Barbory Berezňákové. Vedle toho se novela dočkala i několika divadelních adaptací, například v Mestském divadle Žilina, v brněnském divadle Kam jdeš? a také v rámci inscenace studentů herectví na VŠMU v Bratislavě.[62]

3.2. Kompozice a forma textu

Novela se skládá ze sedmi větších celků. Tyto celky jsou od sebe odděleny čísly, které odpovídají věku hlavních postav v danou dobu. Toto členění vytváří rámec přibližně sedmiletého období, v němž se příběh odehrává, a zároveň poskytuje základní orientaci v jeho časovém uspořádání.

V každém celku se pravidelně objevují dvě narativní linie spojené s postavami Ivana a Terezy, přičemž každý celek začíná Ivanovou pasáží. Linie jsou od sebe odlišeny jednak tím, co se v nich odehrává, a jednak formálně, prostřednictvím typografického řešení textu a jeho rozložení na stránce. Ivanovy pasáže jsou napsány bezpatkovým písmem a tvoří kompaktní celky zarovnané do bloku, zpravidla o rozsahu jedné až dvou stran. Naproti tomu Tereziny části jsou napsány patkovým písmem a vykazují výrazně větší míru rozvolnění, místy tak jejich vizuální podoba připomíná spíše poezii (byť se vůči takovému přirovnání autorka vymezuje), než tradiční prozaický zápis. Autorka toto rozhodnutí zdůvodňuje svým výtvarným vzděláním,

60 Tamtéž
61 Tamtéž
62 Slovenské literárne centrum. *Nicol Hochholczerová – životopis autora* [online]. [cit. 2026-05-13]. Dostupné z: https://www.litcentrum.sk/autor/nicol-hochholczerova/zivotopis-autora

které ovlivnilo její přístup ke knize jako k výtvarnému objektu.[63]

Z hlediska rozsahu zaujímá hlavní postavení Terezina linie, která tvoří základní osu textu. Ivanovy pasáže kontrastně vystupují jako kratší, pravidelně se opakující segmenty, které narušují plynutí Terezina rychlého toku vyprávění a vytvářejí rytmickou strukturu celku.

Kompozice novely je typická svou členitostí, text není vystavěn jako souvislý lineární celek, ale jako sled kratších úseků, které na sebe navazují leckdy velmi volně. Jednotlivé části tak vytvářejí dojem otevřenosti a význam vzniká postupným skládáním dílčích kousků.

3.3. Narativní perspektiva a děj

Na základě výše popsané kompozice je vyprávění novely zprostředkováno dvěma narativními perspektivami. Hlavní vypravěčskou rovinu představuje perspektiva Terezy, která je psaná v ich-formě. Její promluvy jsou stylizovány jako osobní zpověď, místy připomínají deníkový záznam. Specifickým rysem Terezina vyprávění je to, že se prostřednictvím du-formy obrací k Ivanovi, jako by se mu svěřovala. Tento způsob oslovování vytváří iluzi blízkosti, zároveň však zůstává významné, že Ivan není v jejích pasážích pojmenován až do konce novely, což lze interpretovat jako Terezino zatajování vztahu, který svým blízkým přiznává otevřeně až v dospělosti.

Subjektivita Terezina vyprávění se projevuje především v jazyce, kterým vyjadřuje své myšlenky, ale také ve způsobu uspořádání těch myšlenek. Vyprávění nesleduje kauzální logiku událostí, ale je primárně volným tokem myšlenek, vzpomínek a asociací. Jednotlivé situace a úryvky jsou propojovány prostřednictvím motivických a asociativních vazeb. Text tak často přechází mezi časovými rovinami a zkušenostmi postavy, tyto posuny nejsou signalizovány (například nadpisem), ale vyplývají z jejího způsobu uvažování. Vyprávění tím nabývá charakter introspektivního monologu.

Vedle této převládající perspektivy se v textu objevují Ivanovy pasáže, které jsou psány v er-formě a představují odlišný způsob narativní organizace. Funkce Ivanových pasáží je odlišná: primárně nerozvíjí děj, ale rozšiřují kontext jeho životní situace a tematizují především osamělost a stárnutí, které tvoří vlastní gradující linku. Je podstatné, že Ivanova perspektiva neumožňuje plnohodnotnou artikulaci jeho vnitřních motivací. Jeho jednání není podrobně reflektováno z vlastního hlediska, což omezuje možnost jeho interpretativní obhajoby.

---

63 Gehrerová, R. *Napísala knihu o zneužívaní: Bola to možnosť, ako mať situáciu znova pod kontrolou* [online]. Denník N, 8. října 2021 [cit. 2026-05-13]. Dostupné z: https://dennikn.sk/2566355/napisala-knihu-o-zneuzivani-bola-to-moznost-ako-mat-situaciu-znova-pod-kontrolou/

Navzdory specifické organizaci textu a jeho jednotlivých částí si novela jako celek zachovává relativně jasný dějový rámec. Vyprávění sleduje období Tereziny adolescence, přibližně od jejích dvanácti let do dosažení dospělosti, a soustředí se na vývoj jejího vztahu s Ivanem. Tento vztah se proměňuje od zdánlivě nevinné interakce k asymetrickému a manipulativnímu milostnému vztahu. S přibývajícím věkem u Terezy dochází k reflexi této situace a postupnému uvědomování si jejích problematických aspektů, ale ani tak se jí nedaří vymanit se z cyklického mechanismu rozchodů a návratů.

Narativní perspektiva a organizace tak společně vytvářejí způsob vyprávění, v němž význam nevzniká prostřednictvím jednoznačně strukturovaného děje, ale skrze subjektivní a fragmentární prezentaci zkušenosti.

3.4. Postavy a vztahy mezi postavami

V novele vystupují dvě ústřední postavy doplněné o několik vedlejších postav z rodinného a přátelského kruhu. Charakteristika vedlejších postav je do značné míry ovlivněná tím, že jsou zprostředkované Terezou, což ovlivňuje jejich zobrazení i funkci v rámci textu, která je spíše kontextová než autonomní. Vedlejší postavy vystupují jako archetypy, zatímco postavy Terezy a Ivana jsou z podstaty textu charakterní.

Hlavní postavou je Tereza, kterou novela sleduje v průběhu několika let dospívání, od období na základní škole až do odchodu na internát do jiného města. Čtenář má možnost ji poznávat v různých fázích její adolescence, od dětské naivity, metalového rebelujícího období, až po dospělost, kdy pije pivo, kouří cigarety a začíná reflektovat svůj vztah s Ivanem, který jí přestává stačit. Skrz všechna zmíněná období Tereza píše povídky, což je subtilní, ale propojující prvek celé novely. Terezino dětství je poznamenáno šikanou na základní škole a dvěma osobními ztrátami: smrtí nejlepšího kamaráda Rumoše a dědečka, kteří byli v dětství jejími jedinými důvěrnými přístavy. Dědeček jí říkal, že má na holku „příliš mnoho mozkových buněk“ a učil ji věci stereotypně připisované chlapcům, Rumoš jako jediný trpělivě poslouchal všechno, co Tereza „nažvaní“. Významným Tereziným rysem je totiž mnohomluvnost.

„Co Rumoš umřel, nemám komu hučet do ucha, dokonce i Silvia mi řekne sklapni a pádluj.“ (str. 13)

„Furt něco meleš, buď chvíli zticha, aspoň se mezi dvěma větami nadechni!“ (str. 19)

Rodinné prostředí je v textu zachyceno jako lhostejné a zraňující. Zejména matka vystupuje jako figura, která Terezu opakovaně hodnotí, primárně z hlediska vzhledu, například prostřednictvím poznámek týkajících se jejího stravování nebo fyzických proporcí.

„Jen se koukni na svý nohy, taky by ses mohla krotit s tím jídlem." (str. 43)

Otec je přítomen primárně skrze domácí konflikty s matkou, ojediněle i s Terezou, jinak je vyobrazen jako pasivní a lhostejný. Lhostejnost celé rodiny se nejzřetelněji projevuje ve chvíli, kdy se odhalí vztah Terezy a Ivana: rodiče výrazně nezasáhnou a nechají situaci volně plynout a v Terezině dospělosti se s jejich vztahem smíří.

„Doma se potom dotýkám sama sebe a mám radost, že nikdo na nic nepřišel, nikdo mě nehledal, šla jsem k tobě a potom jsem se klidně vrátila domů a moji rodiče klidně seděli na gauči, otec uprostřed a máma asymetricky vlevo jako křivá espézetka, nic neříkají, i když možná vědí o všem, ale na to jsme měli myslet dřív." (str. 48)

V tomto kontextu je možné lépe porozumět dynamice vztahu, který ze zformoval mezi hlavními postavami.

Ivan poznává Terezu ve velmi zranitelném věku charakterizovaným, v jejím konkrétním případě, absencí přijetí a validace jak ze strany rodičů, tak ze strany vrstevníků. Na rozdíl od ostatních Ivan Terezu nehodnotí a nepřerušuje její mluvení, naopak jí poskytuje pozornost, uznání a pocit výjimečnosti, který v jejím dosavadním prostředí chyběl. Právě tento kompenzační princip se stává součásti mechanismu postupného připoutávání, tzv. groomingu.

„Tak vám chodím na kroužku kreslení hučet do ucha, protože na kroužku kreslení není Silvia a neřekne mi sklapni a pádluj, ani rodiče a jejich furt něco meleš, buď chvíli zticha, aspoň se mezi dvěma větami nadechni!" (str. 19)

Ivan je padesátiletý (na konci novely šestapadesátiletý) učitel výtvarného kroužku. Text naznačuje, že pedagogická dráha pro něj nepředstavuje naplnění původních ambicí, ale spíš náhradní plán po selhání v oblasti „vyššího" umění. Chybějící profesní uznání se tím stává jedním z latentních zdrojů jeho potřeby být pro někoho výjimečný, obdivovaný a nenahraditelný.

Podobně neuspokojivá je i oblast jeho soukromého života. Ivan je vdovec a má jednu dceru, která trvale žije v Madridu a s ním komunikuje zřídkakdy. Okolnosti jejich vztahu nejsou explicitně rozvinuty, nicméně z Ivanových vzpomínek vyplývá, že dcera byla vzdorné dítě, které jeho otcovskou náklonnost odmítalo. Tento rys lze z Ivanova chování předpokládat jako přetrvávající i v její dospělosti, což Ivan bere jako své osobní a rodičovské selhání.

V průběhu toho, co Ivan udržuje vztah s nezletilou Terezou, si zároveň nachází seriózní vztah s ženou svého věku, Magdou. Jejich vztah sám popisuje jako harmonický a dokonalý na úrovni každodenního fungování, ale přiznává, že postrádá erotické napětí a vzrušení. Magda mu poskytuje partnerskou stabilitu a racionálně přiměřené uspořádání života, ale nenabízí mu možnost zažít sebe sama jako někoho fyzicky přitažlivého.

„Magda mu nosí do práce obědy a hladí ho po vlasech, když usínají, s Magdou je všechno dokonalé, jen erekce ne a ne přijít, […]“ (str. 114)

Postava Ivana je v novele konstruována jako protipól Terezy, jejíž perspektiva je charakterizována dynamikou, introspekcí a neustálým hledáním se, zatímco Ivanova linie působí až staticky, neprochází výrazným vývojem, ale naopak se vrací k omezenému okruhu témat, která se prohlubují. Mezi ně patří například osamělost a nenaplněnost v osobním i profesním životě. Repetitivnost témat je podstatným znakem postavy: Ivan je člověk uvízlý ve vlastní frustraci, z nichž neúspěšně hledá cestu ven. Ivanova postava je zároveň silně, ne-li primárně, určována vědomím vlastního stárnutí. Strach z fyzického úpadku a pocit, že mu „ujel vlak“, prostupuje celým jeho pracovním i osobním životem a právě ono nenaplnění se stává hlavním katalyzátorem jeho manipulativního chování vůči Tereze, která uspokojuje ze své podřízené pozice hned několik jeho narcistních deficitů.

Postava Tereziny nejlepší kamarádky Silvie je archetypální, spojená s aspekty teenagerského života jako je kouření, pití alkoholu, vztahy a status. V tomto smyslu představuje určitou socializační „normu“, kterou Tereza nesplňuje, anebo se tak minimálně cítí. Tento aspekt je doplněn i rovinou tělesného srovnávání, kdy Tereza reflektuje rozdíl mezi vlastním a Silviiným vzhledem, například v souvislosti s tím, že Silvie má hubenější nohy. Silvie tak zároveň funguje jako zrcadlo, v němž se Terezina nejistota a pocit neadekvátnosti v kolektivu zviditelňují.

Silvie není zobrazena jako zvlášť citlivá či empatická postava: její reakce na Tereziny výpovědi jsou spíše stručné, na druhou stranu právě tato absence hodnotícího přístupu vytváří v jejich přátelství bezpečný komunikační prostor, v němž může Tereza svou zkušenost artikulovat.

3.5. Jazyk díla

Jazyk díla je formován napětím mezi bezprostředností výpovědí a jejich výraznou stylizací. Na jedné straně stojí hovorový, místy až expresivní a vulgární jazyk, na straně druhé silně obrazná, metaforická úroveň, která narušuje běžnou logiku sdělení.

Napětí mezi dvěma zmíněnými póly se promítá do rozdílu mezi vypravěčskými liniemi. Jazyk Ivanových a Tereziných pasážích se mírně liší, primárně v distribuci informací a syntaktické rozvolněnosti. Ivanovy pasáže jsou stylisticky i jazykově střídmější, větná stavba v každé jeho části je pravidelná, sdělení působí koherentněji v rámci celé novely. Naproti tomu základním rysem Tereziných částí je jazyková neuhlazenost. Nedokončené, anebo kumulativně řazené věty evokují nepřerušený proud řeči, zatímco krátké, izolované výpovědi fungují jako samostatné významové jednotky. Tím jazyk získává rytmus střídáním koncentrace a rozptýlení odpovídající proměnlivosti vnitřního prožívání.

„Neplač, no tak, hrozně mě bolí, když pláčeš, vždyť jsem ti to už řekl, že mě to mrzí, tak už neplač, no tak, nebreč, jdi se radši projít, běž do lesa, na nejvyšší kopec, tam najdi tu nejhezčí jedličku a tu uřízni, to tě unaví a nebudeš brečet, a taky se najez, protože smutek je jen převlečený hlad, […]“ (str. 50)

„V krku mého otce jsi vlas.“ (str. 74)

Významnou roli v rámci celé novely hraje až surrealistická obraznost a s tím spojená práce s opakováním a variací motivů, zejména těch, které jsou spojeny s jídlem. Tyto motivy se v textu vracejí v obměnách, čímž dochází k jejich významovému posunu. Souvislost mezi jednotlivými částmi vzniká právě skrze síť motivických návratů, které propojují jednotlivé fragmenty na úrovni významu.

Specifickým formálním prvkem je také způsob zacházení s přímou řečí, která není značena uvozovkami, ale kurzívou. Tento postup stírá hranici mezi řečí postav a vypravěčským diskurzem a v konkrétních případech přispívá k nejednoznačnosti textu. Jazyková rovina je dále ukotvena v obecné češtině, přičemž se v ní objevují odkazy ke slovenským a maďarským reáliím, které situují vyprávění do konkrétnějšího kulturního kontextu.

3.6. Témata a klíčové motivy

Ústředním tématem novely je vztah mezi nezletilou dívkou a dospělým mužem. Text tento vztah nepojmenovává přímo jako násilný či zneužívající: právě tato absence pojmenování je sama o sobě výrazným gestem, které staví autenticitu osobní výpovědi nad didaktičnost. Tereza si není plně vědoma toho, že by její vztah s Ivanem byl zneužívající, naopak ho z části doopravdy prožívá jako láskyplný a pozorný. Kdyby autorka do Terezina vyprávění vložila explicitní vyjádření (například „Ivan mě zneužívá.“), porušila by tím věrohodnost vlastní perspektivy. Ivanovy pasáže tuto ambivalenci dále prohlubují, protože ani ty nereflektují situaci

jako zneužívání. Tento nedostatek sebereflexe spolu s racionalizací vlastního jednání je rovněž věrný zobecněné realitě vnímání sexuálních predátorů.

Tímto tématem se lze oslím můstkem vrátit ke kontroverzi, kterou zmíněná problematika vyvolala ve slovenském literárním prostředí. Kritici nominace na cenu René v podstatě tvrdí, že čtenář (konkrétně středoškolák) není schopen dospět k vlastní kritické interpretaci bez explicitního vodítka, což implikuje nedostatky ve vzdělávacím systému a sexuální výchově. Z právního[64] a vývojově-psychologického[65] hlediska je jakýkoliv souhlas dvanáctiletého dítěte k sexuální aktivitě s dospělým nemožný, protože dítě postrádá kapacitu k informovanému souhlasu, je v mocensky nerovném postavení a nemůže plně rozumět důsledkům svého rozhodnutí. Terezin souhlas je proto fakticky irelevantní. Pro dramatizaci novely je tato problematika klíčová, protože divadelní text bude postaven před otázku, jak vizualizovat a zprostředkovat vztah, který v textu není pojmenován jako asymetrický a zneužívající, tak, aby to neupozadilo aktivního čtenáře, popřípadě diváka, ale zároveň nevyvolalo zmatení.

Nejvýraznějším a nejkomplexnějším okruhem motivů je jídlo a jedení, které prostupuje celým textem včetně jeho názvu. Právě kvůli častému používání podobných metafor v různých souvislostech nabízející variabilní interpretace jsem pátrala po vysvětlení samotné autorky a až poté přistoupila k vlastnímu výkladu.

„Nejen v titulu, ale i napříč celou prózou připodobňujete své pocity a tělesnost k jídlu a náčiní s ním spojenému, což může evokovat freudovskou orální fázi.

Tak jsem to vůbec nezamýšlela. Málokým pohrdám tak intenzivně jako Sigmundem Freudem. Má skutečná motivace využít jako metaforu právě jídlo je opět až směšně jednoduchá. Všichni totiž jíme, všichni máme tělo. Každý už někdy měl vlas v puse, při jedení nevědomky klepal vidličkou do zubů nebo našel tvrdý kousek v jinak měkkém soustu. Všichni tyto pocity známe, pamatujeme si, jak nás kvůli nim přešla chuť k jídlu. Oproti tomu naštěstí ne všichni zažili grooming. Zdálo se mi to zkrátka jako chytrý tah, jak vysvětlit neznámý nepříjemný pocit skrze jiný, všeobecně platný.“[66]

---

64 Zákon č. 40/2009 Sb., trestní zákoník, ve znění pozdějších předpisů, § 185 odst. 2 písm. a).
65 Srov. Langmeier, J., Krejčířová, D. *Vývojová psychologie*. 2., aktualiz. vyd. Praha: Grada, 2006, s. 180–190; a Vágnerová, M. *Vývojová psychologie*: Dětství a dospívání. 2., dopl. a přeprac. vyd. Praha: Karolinum, 2012, s. 280–295.

66 Gehrerová, R. *Napísala knihu o zneužívaní: Bola to možnosť, ako mať situáciu znova pod kontrolou* [online]. Denník N, 8. října 2021 [cit. 2026-05-13]. Dostupné z: https://dennikn.sk/2566355/napisala-knihu-o-zneuzivani-bola-to-moznost-ako-mat-situaciu-znova-pod-kontrolou/.

Tereza se v textu opakovaně pokouší sníst věci, které k jídlu nejsou, samotný akt „snědení pokoje“ je nemožný a absurdní. Tato nemožnost vyjadřuje neschopnost plně absorbovat vlastní traumatickou zkušenost, zejména vztah s Ivanem, který je pro ni „nestravitelný“.

„Chtěla bych muže, kterého můžu líbat od hlavy až k patě. Sníst láskou. (…) Jenže ty se dáš jenom vložit do pusy, rozkousat nejdeš, cítím křeč v čelisti, dráždění v hltanu.“ (str. 147)

Další zásadní téma, které je zpracováno pomocí motivu jídla, je sebepřijetí a s ním související poruchy příjmu potravy, které jsou mým podstatným interpretačním klíčem. Toto téma není pouze metaforické, ale odráží i reálné psychologické mechanismy, kterými se trauma přepisuje do vztahu k vlastnímu tělu a jídlu. Výzkumy potvrzují, že děti a dospívající, kteří zažili sexuální zneužívání mají vyšší riziko rozvoje poruchy příjmu potravy.[67] V Terezině případě se objevují i jiné rizikové faktory, které podporují tuto interpretaci, například vzdálený vztah s rodiči nebo šikana. Mimo extenzivní množství přirovnání, ve kterých figuruje jídlo, a Terezin negativní pohled na vlastní tělo se v textu žádné patologické chování spojené s příjmem potravy nevyskytuje.

„Po škole chodím rovnou za tebou, obědy vynechávám, aspoň zhubnu. Děda říká, že kdyby náš stát stál na tak pevných nohách, jako mám já, tak by se nám dobře žilo, a já nevím, co na moje nohy říkáš ty.“ (str. 36)

V neposlední řadě je nutné zmínit téma Ivanova stárnutí a Terezina dospívání, což jsou paralelně gradující roviny, které spolu interagují a tvoří základní dynamiku celé novely (podle věku postav je celá novela nakonec členěna). Hned v Ivanově první části se objevuje motiv vypadávajících bílých vlasů a ovoce, s jehož variací se popisuje i Terezino dospívání, čímž se tento motiv stává univerzálním pro obě postavy a vyvíjí se až do konce knihy.

„Někdo Ivanovi vytrhává vlasy, někdo neviditelný. Ivan je po jednom sbírá, špatně se mu hledají, bílé vlasy na bílém prostěradle, po jednom je hází do koše ke shnilému ovoci.“ *(str. 50)*

„Čerstvé ovoce musí být čerstvé tak doopravdy, bez flekaté kůže na nohách a bez strií, (…). Během růstu je to prý normální. Prsa nesmí být švestky, musí být pevnější, proti tvému tělu vždy čerstvé.“ (str. 58)

Později se v textu nad Ivanovým shnilým ovocem objevují červi, octomilky, mouchy a

---

67 Molendijk, M., et al. *Childhood maltreatment and eating disorder pathology: a systematic review and dose-response meta-analysis*. Psychological Medicine [online]. 2017, roč. 47, č. 8, s. 1402-1416 [cit. 2026-05-13]. Dostupné z: https://doi.org/10.1017/S0033291716003561. ISSN 0033-2917.

motýli, kteří s roky přibývají. Tereza v jedné ze svých posledních částí nahmatá na Ivanově hlavě začínající pleš.

4. Dramatizace novely jako adaptační proces

Dosavadní výklad vymezil teoretický rámec adaptace a dramatizace, popsal některá specifika převodu prozaického textu do dramatické struktury a představil literární předlohu. Nyní se mohu soustředit na jádro badatelské otázky: jaké konkrétní dramaturgické postupy byly využity při převodu novely *Tenhle pokoj se nedá sníst* do dramatické struktury a jaké možnosti a limity tento převod otevřel. Tato kapitola není chronologickým záznamem úprav, ale reflexí uspořádanou podle okruhů konkrétních výzev, které vzešly při tvůrčím procesu.

Na počátku procesu dramatizace jsem si nestanovila explicitní cíle, tedy apriorní typ adaptace. Mým výchozím vodítkem byla samotná snaha nalézt cestu, jak natolik osobní, fragmentární a metaforicky hustou výpověď převést do dramatické struktury, aniž by došlo k radikálnímu narušení fabule, postav a klíčových replik.

Základní rozhodnutí, které celý proces dramatizace podmínilo, je práce s českým překladem Ireny Steinerové namísto slovenského originálu. Nejpodstatnějším argumentem pro zvolení překladu je jazyková dostupnost (dramatizace je primárně určena k inscenování v českém divadelním prostředí, popřípadě k četbě českým čtenářem) a vlastní kompetence k práci s jazykem. Práce se slovenským originálem by nutně vyžadovala buď ponechání slovenského znění (což i přes blízkost jazyků představuje jistou jazykovou bariéru pro potenciálního recipienta a zároveň omezení českého dramatizátora bez příslušného jazykového vzdělání), nebo vlastní překlad během dramatizace. Ani jedna z těchto variant mi nepřišla v případě této bakalářské práce schůdná a opřít se o existující překlad se jevilo být racionální volbou při přijetí faktu, že v rámci interlingválního překladu taktéž dochází k interpretaci přejatého materiálu. Pokud vezmeme v úvahu premisu, že významy vznikají v konkrétních kontextech, pak není důvod považovat práci s překladem méně hodnotnou, než práci s originálem. Překlad a interpretaci Steinerové jsem se tedy rozhodla akceptovat jako výchozí platformu i přes to, že překlad ztrácí některé zvukové kvality originálu, například slovenský intonační rytmus anebo výrazy bez přesného českého ekvivalentu. S tímto tématem se pojí otázka slovensko-maďarských kulturních reálií, které se v novele objevují. Originál je zasazen do slovensko-maďarského prostředí, původní text je tedy ve slovenštině a odkazuje se například na maďarské lidové pohádky, maďarská přísloví, objevuje se postava spisovatele Pétera Esterházyho, také Terezy maminka je Maďarka, stejně jako její nejlepší kamarád Rumoš. Lze si domyslet, že rozhodnutí zasadit děj do těchto okolností plyne pravděpodobně z vlastní zkušenosti autorky, která pochází z Rimavskej Soboty, kde žije početná maďarská menšina.

Tento kontext v českém překladu nutně podléhá určité transformaci: Irena Steinerová zvolila strategii implicitní slovenštiny, postavy mluví foneticky česky, ale kulturně a referenčně zůstávají ve slovensko-maďarském prostředí. Pro účely dramatizace jsem tuto cestu replikovala. Dále jsem identifikovala několik okruhů, v nichž se proces převodu ukázal jako nejproblematičtější. Tyto okruhy odpovídají základním formálním principům předlohy, které musely být transformovány do dramatické řeči.

4.1. Převod struktury a fragmentární kompozice

První výzvou při dramatizaci bylo převedení specifické kompozice novely do dramatické struktury. Předloha není vystavěna jako souvislý lineární celek, ale jako sled kratších úseků navazujících na sebe velmi volně. Jednotlivé části vytvářejí dojem otevřené struktury, kde význam vzniká postupným skládáním dílčích fragmentů do mozaiky. Tato kapitola popisuje, jak jsem fragmentaritu transformovala pro potřeby potenciálního jeviště a dramatu jako textu určeného ke čtení, přičemž reflektuje zisky a ztráty, které převod znamená.

Při převodu do dramatu bylo potřeba vyřešit dva související problémy týkající se kompozice: otázku zachování fragmentárního charakteru textu a orientaci recipienta v čase.

Základním organizačním principem dramatizace se stal opakující se rituál Ivanových narozenin, se kterými souvisí postava Času. Ivanovy narozeniny vytvářejí rytmickou kostru celé hry, objevují se v pravidelných intervalech a mezi nimi probíhají Tereziny scény. Zároveň umožňují kumulaci motivů, například shnilého ovoce, tikajících hodin a vypadávajících vlasů, jejichž množství se zvyšuje s každými dalšími narozeninami. Stejně jako u předlohy platí, že „Ivanovy pasáže“ (nyní transformované do narozenin) mají retardační účinek, protože kontrastují s dynamickými scénami Terezy.

V předloze je dějová zlomkovitost daná částečně také vizuálním rozbitím stránky: krátkými odstavci, odsazením, izolovanými větami a bílými místy. Drama tuto roztříštěnost zpracovává střídáním velmi krátkých scén, které na sebe navazují bez explanačních přechodů. Každá scéna je koherentní celek s vlastním číselným označením a názvem. Až na zmíněné Ivanovy narozeniny, a následující scény Terezy, které obsahují poznámku o jejím věku, nejsou obrazy uvedeny scénickými poznámkami. S vedlejším textem se vůbec nepracuje co do konkretizace místa a času, mimo jiné právě proto, že tuhle funkci scénických poznámek přebírají popisné repliky vypravěčů, Terezy a Času. Recipient tedy musí vysledovat proměny prostředí z dialogu (a potenciálního jednání na scéně), což jsem shledala funkční strategií pro čtený text (vzhledem k tomu, že hned první replika obvykle uvede čtenáře do situace) a relativně

výhodným pro potenciální inscenaci, pro kterou záměrná neukotvenost textu může být osvobozující při inscenační praxi. Tento postup však má svá rizika, například méně pozorný čtenář či divák se v ději může snadno ztratit bez explicitních orientačních bodů. I z tohoto důvodu jsem celý text zarámovala (ve formě prologu a epilogu) maďarskou lidovou pohádkou o tlačence, která v novele zaznívá relativně nevýrazně v jedné Terezině promluvě na začátku a potom těsně před koncem. Transformovala jsem tedy původní text do rámcové kompozice, která tvoří z útržkovitého materiálu, možná pocitově neukončeného či nevypointovaného, soudržný celek.

Při zpětné reflexi výsledného textu jsem zaregistrovala ztrátu, kterou dramatizace vůči originálu prodělala, a tou je oslabení Terezina dospívání oproti Ivanovu stárnutí. V literární předloze je každý ze sedmi větších celků označen výraznými čísly, která odpovídají věku postav, čímž vytváří jasný rámec a zdůrazňují věkový rozdíl, v případě Terezy také kontrast jejího nízkého věku a situací, kterým je Ivanem vystavena. Dramatizace obsahuje strohé scénické poznámky, které mají pokaždé (tzn. každý „rok“) stejnou formu: „Ivanovi je 55 let. Slaví narozeniny. Čas zapaluje svíčku na dortu.“, u následujícího obrazu je „Tereze je 17.“ Tím teoreticky plní poznámky stejnou funkci jako očíslování kapitol v předloze, avšak přidáním čísla obrazu a jeho názvu, se z této tematické linky dospívání a stárnutí ztratila naléhavost. Kompenzaci této ztráty vidím v performativním potenciálu textu: zatímco čtenář prózy je s věkovým údajem konfrontován přímo na stránce, divák v rámci představení, pro které je drama nadneseně řečeno „návodem“, prožívá dospívání Terezy prostřednictvím fyzické přítomnosti herečky a jevištních vyjadřovacích prostředků. Tato kompenzace je tedy závislá na inscenační realizaci a dramatický text jakožto autonomní literární artefakt z ní plně nečerpá.

4.2. Převod dvou různých perspektiv

4.2.1. Tereza

Druhou výzvou při dramatizaci novely byl převod výrazně subjektivní narativní perspektivy. Tereza vokalizuje svůj sled myšlenek s obrazotvornými asociacemi a každodenními výjevy v ich-formě, přičemž oslovuje ve svém monologu Ivana v du-formě (např. „řekneš mi…“, „podíváš se na mě…“). V předloze je Terezina ich-forma kontinuální, čtenář má neustále přístup k jejím myšlenkám, samozřejmě mimo Ivanova intermezza. V dramatizaci jsem nechtěla tuto kontinuitu pouze mechanicky převést, tak jsem zvolila střídání monologických pasáží s dialogy. Výchozí materiál neobsahoval dialogy v běžném slova smyslu, většina

promluv byla buď součástí vyprávění, anebo šlo o krátké útržky bez jasného označení mluvčího. Převod do dramatické podoby vyžadoval systematickou dialogizaci a vytváření nových situací tam, kde próza pracovala s popisem, vzpomínkou nebo vnitřním monologem.

Pro částečné zachování původní subjektivity v nových podmínkách, kde se objevují i dialogy, bylo nutné „zdvojit“ postavu Terezy podobným principem, jaký bývá asociován s epickým divadlem. Tereza se totiž stává někým, kdo komentuje situaci, ve které se nachází, ale zároveň je její součástí tady a teď. Příkladem může být situace z obrazu 12. Tereza popisuje co se děje a jak další postavy jednají, tím vystupuje ze situace a je jako by „nad ní“, ale vzápětí se do ní vrací vlastní přímou řečí, která je zvýrazněna kurzívou. Ostatní postavy ze situace nikdy nevystupují a ani nereflektují, že z ní vystupuje Tereza jako vypravěč .

„**Tereza:** Nasedneme do auta, otec řekne takový vtip, jaký říkají všichni otcové, já se zasměju tak, jak se smějí všechny dcery, máma se nesměje, podotkne něco hodně kousavého.

Terezy otec: *(oboří se na matku)* Tak na tos měla myslet dřív!

Tereza: Zastaví auto uprostřed ulice, vystoupí a odchází pryč, já jdu za ním a říkám, aby se vrátil, *vždyť máma neumí řídit!*

Terezy otec: Na to jste taky měly myslet dřív!“ (obraz 12. Tapety)

Postava Terezy tedy přepíná mezi objektivnějším komentováním a subjektivní výpovědí. Rozdíl lze ukázat na dvou replikách:

„**Tereza:** Ležíme v posteli na intru, kam jsem tě propašovala. Říkám ti, že mám právě ovulaci, říkám ti všechno možný, s tebou můžu mlít hubou v jednom kuse, říkám ti, že rodný dům mého dědy byl ten nejhezčí, nejvzácnější dům, protože dědovi rodiče byli zemani… *Posloucháš mě vůbec*? […]“ (obraz 27. Cos říkala, miláčku?)

„**Tereza:** Já nevím, Silvi, už mi není třináct, už mě to takhle nebaví, nechápu, co se vlastně stalo, všechno bylo v pohodě, všechno nádherný, prostě jsme vedle sebe leželi a on se najednou oblíkl a zapálil si cigaretu a tvářil se úplně pohřebně.“ (obraz 32. Jak jinak by to mělo být)

Mimo tyto dva póly má Tereza ještě jednu rovinu, která se nachází na škále někde mezi nimi, a to monology adresované nepřítomnému Ivanovi.

„**Tereza:** O lásce už se nemluví, nedejbože říct miluju tě, nedejbože říct pojďme spolu na pivo, jenom sem, mezi alkoholiky a nekonečný fotbalový přenos, smí se vzdychat, hladce klouzat a vklouzávat, ale o té věci s láskou nic, ani o věcech budoucích, politice, věcech minulých, feminismu, knihách, které jsem četla a ty ne, o setkáních se spisovateli, na které žárlíš, o

klucích, o kterých nic nevíš, nic z toho se nesmí, a přece se to tlačí na jazyk, když se ten přitlačí na tvoje přirození jako hladká, dětská myšlenka.“ (obraz 29. Pleš)

4.2.2. Ivan

Ivan má v předloze mnohem menší agenci, než Tereza. Zatímco Terezina perspektiva je podána subjektivní ich-formou, Ivanova linie je psána er-formou. Vševědoucí vypravěč o něm mluví z vnějšku, popisuje jeho myšlenky, jednání a vzpomínky, ale vše je zprostředkováno neosobní instancí. Ivan zůstává do jisté míry objektem pozorování, lze pochopit motivace jeho chování, ale je obtížné se s ním ztotožnit (což je rozhodně záměrem textu).

Při převodu do dramatu bylo třeba vyřešit dva zásadní problémy: jak přenést er-formu na potenciální jeviště a jak zachovat distanc vůči Ivanovi ve chvíli, kdy mu je dramatem „dán hlas“, aby divák nezískal dojem, že je to „normální“ postava, se kterou má sympatizovat.

Funkci er-formy v dramatizaci přebírá postava personifikovaného Času. Čas mluví o Ivanovi ve třetí osobě, popisuje Ivanovy vnitřní stavy, aniž by je Ivan sám musel verbalizovat. Čas je vševědoucí, postavený úplně vně světa Ivana a Terezy, čímž je zachován částečně nezaujatý pohled na situaci a zároveň svým ironickým tónem a chladným, popisným jazykem brání tomu, aby byly Ivanovy sebeospravedlňující myšlenky přijímány nekriticky. Čas se v dramatu objevuje pravidelně na začátku Ivanových narozeninových scén, kde chystá Ivanovu oslavu, což je explicitně popsáno scénickou poznámkou. Tento opakující se rituál vizuálně značí posun času, který je klíčový pro jednu z hlavních tematických linek, stárnutí a dospívání. Tím se také vytváří dvě časové roviny hry, Ivanovi se ve své podstatě opakuje jeden jediný den každý rok příběhu, Tereza prožívá čas lineárně.

„1. TIK TAK

Ivanovi je 50 let. Slaví narozeniny. Čas zapaluje svíčku na dortu.

Čas: Někdo Ivanovi vytrhává vlasy, někdo neviditelný (*na slovo „neviditelný“ dá zvláštní důraz*). Ivan je po jednom sbírá, špatně se mu hledají, bílé vlasy na bílém prostěradle, po jednom je hází do koše ke shnilému ovoci. Myslí přitom na dceru, jak rozbíjí dárky, které od něj dostala, úlomky po jednom posbíral a schoval do šuplíku, zatímco ona brečela v pokoji. Myslel na to, jak tam brečela, i když umřel Freddy Mercury, Ivan ji potom objímal, dokud neusnula, měl radost, že někdo umřel, že se mu naskytla příležitost být dobrým otcem.

Ivan: Měl jsem radost, že někdo umřel, že se mi naskytla příležitost být dobrým otcem. Měl jsem radost i na pohřbu její mámy.

Čas: Měl radost i na pohřbu její mámy, objímal svou jedinou dceru a měl radost, že přijela aspoň na pár dní domů […].“ (obraz 1. Tik tak)

Jedním z rizik dramatizace je (kvůli povaze předlohy), že Ivan jako postava získá sympatie recipienta, protože je starý, bezmocný a osamělý. Čas může tento narativ korigovat, protože není zcela neutrálním vypravěčem, ale jakousi interpretující entitou. Jeho perspektiva může být blízká perspektivě čtenáře, který ví, že Ivanův vztah k Tereze je zneužíváním, i když to postavy explicitně nepojmenovávají.

Dalším způsobem, jak zvýraznit asymetrii mezi Terezou a Ivanem, je stylizace jeho replik. Ivan je jako mluvčí ve většině případů omezen na věcný a neobrazný jazyk, často střídá krátké a úsečné věty s delšími a asociativnějšími, které jsou však ve výrazné menšině. Ivan nemá žádný monolog, kde by odhaloval své nitro, jeho řeč není ani zdaleka tak expresivní, jako Terezina. Zároveň se objevují pasáže, kde je možné bezprostředně po sobě vnímat kontrast dvou Ivanových narativů, rezolutně odmítavého a přehnaně pečujícího.

„**Tereza:** Říkáš:

Ivan: Jsi výjimečná, miláčku, nejhezčí na světě.

Tereza: Ale taky říkáš:

Ivan: Ty fakt nejsi normální, dej mi už pokoj, neuháněj mě, v jednom kuse mi voláš, nediv se, že si potom vypínám mobil, když furt vyvoláváš, když to jednou nezvednu, tak to asi nejde.“ (obraz 30. Hovory)

Tento kontrast se neobjevuje pouze v rámci po sobě jdoucích replik, ale také v rámci jednotlivých obrazů.

4.3. Metaforičnost a obraznost

V literární předloze je metaforická výstavba velmi hustá, mnohovrstevnatá a prostupuje celý text. Autorka sama v rozhovoru přiznává, že metaforu jídla zvolila proto, že jde o univerzální tělesnou zkušenost, každý přeci někdy narazil na „tvrdý kousek v jinak měkkém soustu“. Při hlubší analýze původního materiálu z hlediska konkrétních jídelních metafor však narážím na určitou vágnost a nesoustavnost. Mnohé z těchto obrazů působí dojmem, že jsou v textu přítomny spíše „jen, aby tam byly“, vytvářejí zdání propojené sítě, avšak jejich vzájemné vazby jsou často velmi volné a ne vždy logicky vydedukovatelné, přičemž nenabízejí tak podmanivý obraz, aby jim tato mezera byla odpuštěna. Čtenář sice tuší, že všechny tyto obrazy souvisejí

v blíže nespecifikovanými nepříjemnými pocity, ale chybí jim pevnější řád, který by umožňoval systematickou interpretaci. Některé motivy se objeví jednou a pak zmizí, jiné se vracejí nahodile, aniž by jejich opakování neslo čitelný význam. Tato rozkolísanost může být záměrnou součástí autorského stylu, autorka sama však nabízí k vlastní metaforice poměrně chabý interpretační klíč, čímž staví adaptátora do situace, kdy je radikální zásah téměř nevyhnutelný.

Při převodu do dramatu bylo třeba rozhodnout, které z těchto obrazotvorných rovin jsou pro fungování výsledného textu nezbytné a které lze naopak vypustit, aniž by došlo k porušení sémantické soudržnosti díla. V tomto konkrétním případě jsem zvolila radikální redukci, při níž jsem zachovala pouze několik okruhů metafor a zpřesnila systém jejich užívání.

Nejrozsáhlejší metaforický okruh je samozřejmě ten, který využívá motivy jídla a jeho konzumace. Na rozdíl od původní prózy jsou v dramatizaci tyto motivy koncentrovány do několika málo intenzivně se opakujících obrazů. Hned prvním motivem rámující celé drama je tlačenka, která drama otevírá a uzavírá ve formě pohádky z Terezina dětství, opakuje se při vyprávění vzpomínek na dědečka a Rumoše a poté se vrací při přirovnání tlačenky k Ivanovu pohlavnímu údu. Rámcově tedy symbolizuje propojení a kontrast dětské pohádky s dospělou sexuální zkušeností, což je ve své podstatě tématem celé hry, ze kterého nakonec vzešel i název, protože původně se nacházely nestravitelné tuhé kousky právě v tlačence. Na to navazuje opakující se vyjádření nemožnosti něco sníst (např. „Můj pokoj se nedá sníst.“), nebo naopak jedení něčeho nejedlého. Tento konkrétní motiv byl ukotven jasnou vlastní interpretací: je to metafora nemožnosti absorbovat vlastní zkušenost, anebo způsobu, jakým se s vlastní zkušeností vypořádat. Podobné typy formulací se objevují napříč celým původním textem, v dramatizaci jsem většinu původních formulací ponechala a osekala jsem ty z nich, které znesnadňovaly interpretaci metafory. Posledním typem jídelních motivů, které dramatizace zviditelnila, je motiv ovoce reprezentující fyzický stav postav, například Terezy ňadra jsou přirovnávána k čerstvým švestkám, zatímco hnijící ovoce, okolo kterého poletují vinné mušky, se objevuje v Ivanově bytě, kde Ivan spolu s ním vyhazuje hrsti vypadaných vlasů.

Vypadané vlasy jsou součástí druhého metaforického okruhu, jehož tématem je primárně Ivanovo stáří. Tím se první obraz dramatu přímo uvádí, jedná je pravděpodobně o nejsurrealističtější obraz textu (jak původního, tak výsledného), kdy Ivanovi vypadává velké množství bílých vlasů a nachází klubíčko tikajících hodinek pod polštářem. Obraz představuje Ivana jako postavu, nastiňuje jeho deviaci a panickou hrůzu ze stárnutí.

„Čas: A když se vzbudí a obrátí polštář promočený potem, zjistí, že pod ním tikají hodinky, celé hejno hodinek, hemží se jako hadi. Nenávidí tikot hodin a teď tohle, tikají mu přímo pod polštářem, jedny zasyčí a stočí se do klubíčka, nadzvednou článek na řemínku, aby zpod něj mohlo vypadnout vejce. Z toho vejce se vylíhnou dětské hodinky, vesele sebou vrtí a tikají.“ (obraz 1. Tik tak)

Ivanovy padající vlasy se objevují průběžně v různých obrazech, přičemž linie tohoto motivu se vyvíjí: na počátku utajovaného vztahu obou postav si Tereza obírá bílé vlasy z černého oblečení, aby na ně rodiče nepřišli. Později, při reflexi toxicity Ivanova chování se jeho vlasy Tereza dáví a zvrací je, a v jednom z finálních momentů Tereza při líbání nahmatává Ivanovu pleš, kde už žádné vlasy nezbyly. Zároveň po Ivanovi vlasy všude zůstávají, je to jeho neustálá připomínka, jedná se o metaforu traumatu, které nejde vymýtit. Tady se druhý metaforický okruh překrývá s prvním, konkrétně v obrazech, kdy Tereze nebo jejímu otci uvízne Ivanův vlas v krku, nejde jednoduše spolknout a strávit, stejně jako Terezy pokoj.

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo analyzovat dramatizaci prozaického textu jako specifický typ adaptace a na příkladu konkrétního převodu novely Nicol Hochholczerové *Tenhle pokoj se nedá sníst* ukázat strategie, možnosti a limity transformace lyrizované prózy do dramatické struktury. Práce propojila teoretický rámec s detailní případovou studií vlastní dramatizace. Tento přístup umožnil popsat výsledný tvar a reflektovat důsledky tvůrčích rozhodnutí.

Teoretická část vymezila adaptaci jako dialogický, interpretační akt, který nelze hodnotit prizmatem mechanické věrnosti předloze, ale spíš jako svébytnou uměleckou výpověď vstupující s původním textem do intertextuálního vztahu. Dramatizace byla definována jako specifická forma adaptace mezi literárními druhy, při níž dochází k intersémiotické transformaci epického či lyrického textu do dramatické struktury založené na situaci, dialogu a potenciální jevištní realizaci. Kapitola *Charakteristika literární předlohy* odhalila klíčové rysy, které dramatizaci předurčovaly: fragmentární kompozici, dvojí narativní perspektivu, hustou metaforickou síť a silně subjektivní a asociativní jazyk.

Následně práce analyzovala konkrétní dramaturgické postupy, které byly při dramatizaci využity. Na základě zpětné reflexe bylo identifikováno několik základních strategií. Struktura novely byla transformována pomocí opakujícího se rituálu Ivanových narozenin a postavy personifikovaného Času. Tyto rámcové principy nahradily členění předlohy do jednotlivých kapitol a jejich typografické odlišení. Subjektivní perspektiva Terezy byla převedena kombinací monologů (adresovaných publiku nebo nepřítomnému Ivanovi) a dialogizovaných pasáží, v nichž je Tereza komentátorem, ale zároveň účastníkem. Ivanova perspektiva, v předloze podána er-formou, byla externalizována prostřednictvím postavy Času, která přebírá funkci vševědoucího vypravěče. Začtvrté, metaforická výstavba prošla radikální redukcí a zpřesněním pravidel užívání konkrétních motivů, aby se staly pro recipienta srozumitelnějšími.

Z analýzy vyplynulo několik zásadních poznatků o možnostech a limitech dramatizace lyrizované prózy. Mezi zásadní možnosti patří potenciál tělesné materializace abstraktních témat skrze předpokládanou přítomnost performerů v prostoru. Také je v dramatické struktuře snazší vyjádřit simultánnost jednání postav ve více časových rovinách, která je v případě této konkrétní dramatizace velmi důležitá. Na druhé straně jsou limity převodu podobně výrazné, jedná se především o ztrátu pocitu bezprostřední blízkosti recipienta a hlavní postavy, což svým způsobem umožňuje původní prozaický text a jeho vypravěčská forma. Zároveň drama přichází

o vizuální členění originálu a typografické odlišení perspektiv s čímž se pojí oslabení explicitní časové osy příběhu. Podstatným zjištěním, které tato práce přinesla, je potvrzení nezbytnosti vlastní interpretace původního textu. Adaptátor nestojí pouze před úkolem převést text do jiného média, ale zároveň (minimálně v případě této konkrétní novely) zaujmout stanovisko k jeho nejednoznačnosti. Tím částečně přebírá odpovědnost za významy, které nové dílo ponechává otevřené. Tato odpovědnost má v rámci této bakalářské práce i etický rozměr. Novela tematizuje osobní zkušenost autorky s groomingem, což je definitivně tématem intimním a traumatickým, ke kterému je nutné přistupovat ohleduplně a uvažovat nad tím, z jaké pozice nechávám jako adaptátor své postavy mluvit. Řešením možného etického napětí v dramatizaci je mírné karikování všech postav mimo Terezu a postava Času bránící Ivanovu nekritickému přijetí recipientem.

V neposlední řadě práce naráží na metodologický problém dvojakosti charakteru samotného dramatického textu. Drama jako literární druh je ze své podstaty rozpolcené. Na jedné straně je autonomním literárním dílem, které může být čteno, analyzováno a hodnoceno jako kterýkoli jiný umělecký text. Na straně druhé je určeno k inscenování, tedy k transformaci do podoby, která přesahuje dané slovo a pracuje s jeho performativním potenciálem. Žádný z autorů, o něž se tato bakalářská práce opírá, explicitně neřeší odlišnosti hodnotících kritérií pro drama jako literární text a pro drama, které je inherentní součástí inscenačního procesu. Tento problém se v případě dramatizace *Tenhle pokoj se nedá sníst* projevil relativně intenzivně, protože jsem do procesu dramatizace nevstupovala s jasně stanovenými cíli. Pokud by bylo od začátku stanoveno, že cílem je primárně jevištní podoba původního materiálu, rozšířila bych dramatizaci například o konkrétní dramaturgicko-režijní koncept, který by ovlivnil finální podobu textu. Bez tohoto rozhodnutí však výsledné drama zůstává v jakémsi mezistavu nedourčenosti.

Přes zmíněné komplikace lze konstatovat, že dramatizace *Tenhle pokoj se nedá sníst* představuje příklad interpretativního přístupu pohybující se mezi věrností fabuli původního textu a nezbytnou transformací formy. Práce potvrdila, že dramatizace lyrizované prózy není primárně problémem převodu dějových událostí, ale spíše otázkou externalizace vnitřních procesů postav a převod jazykové obraznosti do situačního a dialogického rámce.

Seznam pramenů a literatury

ANDREW, Dudley. The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory. In: *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*. Western Illinois University, 1980. s. 9–18. ISBN 0-934312-03-6.

ARAGAY, Mireia. *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam: Rodopi, 2005. ISBN 90-4201957-3.

BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. 2. New York: Harcourt, Brace & World, 1968. ISBN 978-0-8052-0241-0.

BLUESTONE, George. *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1957. ISBN 978-0801873867.

DENEMARKOVÁ, Radka. *Sémiotická problematika dramatizací*. Praha, 1997. Dizertační práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, obor Česká literatura.

DRÁBEK, Pavel. Kapitola 1: Před začátkem. In: *České pokusy o Shakespeara*. Brno: Větrné mlýny, 2012. s. 11-73. ISBN 978-80-7443-056-5.

GEHREROVÁ, Ria. Napísala knihu o zneužívaní: Bola to možnosť, ako mať situáciu znova pod kontrolou [online]. *Denník N*, 8. října 2021 [cit. 2026-05-13]. Dostupné z: https://dennikn.sk/2566355/napisala-knihu-o-zneuzivani-bola-to-moznost-ako-mat-situaciu-znova-pod-kontrolou/.

GOGOLA, Weronika. K Hochholczerovej debutu a Cene René [online]. *Denník N*, 2022 [cit. 2026-05-13]. Dostupné z: https://dennikn.sk/2938058/k-hochholczerovej-debutu-a-cene-rene/.

HOCHHOLCZEROVÁ, Nicol. *Tenhle pokoj se nedá sníst*. Brno: Host, 2023. ISBN 978-80-275-1669-8.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. 1. New York: Routledge, 2006. ISBN 978-0-415-96794-5.

JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: *On Translation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1959. s. 232-239. ISBN 9780674731615.

JANOUŠEK, Pavel. Drama jako literární fakt, Interní subjekt v dramatu. In: *Studie o dramatu.* Praha: ÚČL AV ČR – H & H, 1993. s. 5-38. ISBN 80-85778-04-1.

JANOUŠEK, Pavel. Drama jako metodologický problém. In: Kubínová, Marie (ed.). *O poetice literárních druhů.* Praha: ÚČL AV ČR, 1995. s. 153-180. ISBN 80-85778-10-6.

KÖNIGSMARK, Václav. Dramatizace. In: VLAŠÍN, Štěpán et al. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984. s. 84.

LANGMEIER, Josef a KREJČÍŘOVÁ, Dana. *Vývojová psychologie.* 2., aktualiz. vyd. Praha: Grada Publishing, 2006. ISBN 978-80-247-1284-8.

LEITCH, Thomas. Adaptační studia dnes a zítra. *Česká literatura* [online]. roč. 61, č. 2, 2013. s. 255–264. Dostupné z: http://www.jstor.org/stable/42687969.

MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Dizertační práce. Brno: Masarykova univerzita, 2012.

MOLENDIJK, M L et al. Childhood maltreatment and eating disorder pathology: a systematic review and dose-response meta-analysis. *Psychological Medicine* [online]. roč. 47, č. 8, 2017. s. 1402-1416 [cit. 2026-05-13]. DOI: 10.1017/S0033291716003561. ISSN 0033-2917.

OPENAI. *ChatGPT (model GPT-4o)* [online]. San Francisco: OpenAI, 2026 [cit. 2026-05-13]. Dostupné z: https://chatgpt.com.

Účel použití: Nástroj ChatGPT byl v rámci práce využit pro technické formátování dokumentu a stylistickou korekci textu, v ojedinělých případech k vyhledávání zdrojů.

Reflexe limitů a kontrola výstupů: Výstupy generované nástrojem ChatGPT byly kontrolovány, zejména z hlediska věcné správnosti, relevance odborných informací a adekvátnosti stylistických úprav. Žádný obsah nebyl přijat bez ověření a kritického přehodnocení.

SLOVENSKÉ LITERÁRNE CENTRUM. *Nicol Hochholczerová – životopis autora* [online]. [cit.2026-05-13].Dostupné z: https://www.litcentrum.sk/autor/nicol-hochholczerova/zivotopis-autora.

ŠULAJOVÁ, Iva. Příspěvky k teoretické problematice dramatizací. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2004. s. 161-174. ISBN 80-210-3432-7. ISSN 1214-0406.

VÁGNEROVÁ, Marie. *Vývojová psychologie:* Dětství a dospívání. 2., dopl. a přeprac. vyd. Praha: Karolinum, 2012. ISBN 978-80-246-2153-1.

VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-7491-942-2.

VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. 2. Praha: Československý spisovatel, 1984. bez ISBN.

Zákon č. 40/2009 Sb., trestní zákoník, ve znění pozdějších předpisů. In: *Zákony pro lidi* [online]. [cit. 2026-05-13]. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2009-40.

Příloha 1: Dramatizace novely *Tenhle pokoj se nedá sníst*

Tenhle pokoj se nedá sníst

slovenský originál napsala Nicol Hochholczerová

český překlad Irena Steinerová

dramatizace Veronika Vítková

postavy

Tereza, 12–18 let

Ivan, 50–56 let

Čas, kontinuum

Silvie

Rumoš

ostatní, neméně podstatní

Tereza: Jako děcko jsem se bála tlačenky, byla taková pohádka, kde tlačenka žila sama na půdě a nakonec z osamělosti snědla celou vesnici a s celou vesnicí v žaludku se kutálela po cestě, dokud nespolkla pasáčka a ten ji bičkou… ty jo, jak se řekne bička slovensky, nožíkem ji propíchl, a já jsem se bála, že i mě něco sežere, proto nemám ráda tlačenku.

1. TIK TAK

Ivanovi je 50 let. Slaví narozeniny. Čas zapaluje svíčku na dortu.

Čas: Někdo Ivanovi vytrhává vlasy, někdo neviditelný (na *slovo „neviditelný“ dá zvláštní důraz*). Ivan je po jednom sbírá, špatně se mu hledají, bílé vlasy na bílém prostěradle, po jednom je hází do koše ke shnilému ovoci. Myslí přitom na dceru, jak rozbíjí dárky, které od něj dostala, úlomky po jednom posbíral a schoval do šuplíku, zatímco ona brečela v pokoji. Myslel na to, jak tam brečela, i když umřel Freddy Mercury, Ivan ji potom objímal, dokud neusnula, měl radost, že někdo umřel, že se mu naskytla příležitost být dobrým otcem.

Ivan: Měl jsem radost, že někdo umřel, že se mi naskytla příležitost být dobrým otcem. Měl jsem radost i na pohřbu její mámy.

Čas: Měl radost i na pohřbu její mámy, objímal svou jedinou dceru a měl radost, že přijela aspoň na pár dní domů. Z odtoku v koupelně potom vytahoval její vlasy a pořád měl radost, když se mu omotaly kolem prstu, měl radost, když málem ani nešly odlepit a spláchnout.

Ivan: Škoda že děti nejsou mokré vlasy, že se tak snadno odlepí.

Čas: Ivan bydlí v levném podnájmu, přes den učí děti kreslit a v noci se mu zdá hudba, u které jeho dcera křičela:

Ivanova dcera: Tati, ztiš to!

Čas: A když se vzbudí a obrátí polštář promočený potem, zjistí, že pod ním tikají hodinky, celé hejno hodinek, hemží se jako hadi. Nenávidí tikot hodin a teď tohle, tikají mu přímo pod polštářem, jedny zasyčí a stočí se do klubíčka, nadzvednou článek na řemínku, aby zpod něj mohlo vypadnout vejce. Z toho vejce se vylíhnou dětské hodinky, vesele sebou vrtí a tikají.

Ivan: Kurva, ještě tohle.

Čas: Hází hodinky do koše ke shnilému ovoci, ale pořád jich neubývá. Nakonec Ivan vleze do skříně a tam sedí na hromadě džínů, v mládí by za džíny vraždil, teď by vraždil za ticho, jenže hodinky tikají, slyší je až do skříně, jako by se za Ivanem plazily, zatímco mu vlasy vypadávají do klína.

Ivan: *(šeptá)* Tik tak, tik tak, tik tak…

2. MŮJ POKOJ SE NEDÁ SNÍST

Tereze je 12 let.

Tereza: Můj pokoj se nedá sníst. Ani moje nehty se nedají sníst, jenom okousat, přijdu ze školy, koušu si je a brečím, protože na mě křičeli *hnusná lesbo*, i když neměli proč, vždyť všechny holky se učí líbat s jinýma holkama, ale horší je být hnusná, protože ostatní holky hnusný nejsou. Taky na mě křičí, že jsem šprtka, jenže já se nikdy nemusím učit, všechno si pamatuju. Děda říkal, že mám na holku až moc mozkových buněk, však se taky tváří, že jsem kluk, vyrábí mi zbraně a naučil mě jíst vařenou krev. Tu je snazší sníst než vlastní pokoj nebo než sníst sebe, od kůžičky u nehtů až po uši, o kterých ve škole říkají, že je mám veliké jako talíře. O tom všem bych mohla napsat, ale nenapíšu, protože na literární soutěži nám řekli, že psát o šikaně není moc originální, že o tom píše každý, takže o tom nepíšu.

3. HUČET DO UCHA

Tereza: Co Rumoš umřel, nemám komu hučet do ucha, dokonce i Silvia občas říká:

Silvia: Sklapni a pádluj!

Tereza: A Rumoš umřel už dávno, nejdřív přišla pohlednice ze sanatoria, potom děda podřízl kozu, protože se o ni neměl kdo starat, to byl Rumošův úkol. Ale hlavně měl za úkol poslouchat všechno, co nažvaním, všichni to mně totiž říkají:

Všichni: Týhle Tereze se huba nezastaví, furt něco mele.

Tereza: A potom mě obejmou. A já si to všechno pamatuju, protože na holku mám až moc mozkových buněk, jednou budu mlčet, nikomu o ničem neřeknu!

4. KRESLENÍ

Tereza: Rodiče mě přihlásili do kroužku kreslení. Sedím tam, okusuju konec tužky, jako by to byl pokoj, ve sluchátkách mi hraje metal. Prosila jsem Silvii, aby sem chodila se mnou, ale ona ne. Sedím tam a nikoho neznám, a když si vytáhnu sluchátka z uší, je slyšet jen škrábání tužky a tikání hodin a cinkání klíčů a kroky, to jste vy, pane učiteli. Procházíte mezi námi, zvoníte svazkem klíčů a říkáte:

Ivan: Co to mělo být, kůň, to vypadá jako potkan. A to měl být jakože dům, tahle šišatá škatule.

Tereza: Já ještě nic nenakreslila, přede mnou prázdný papír, tužka, která se nedá sníst, procházíte kolem mě.

Ivan: A to je co?

Tereza: *Zeď.* Potom vám zničehonic začnu vyprávět o tomhle: *Jako děcko jsem se bála tlačenky, byla taková pohádka, kde tlačenka žila sama na půdě a nakonec z osamělosti snědla celou vesnici a s celou vesnicí v žaludku se kutálela po cestě, dokud nespolkla pasáčka a ten ji bičkou, jak se řekne bička slovensky, nožíkem ji propíchl a já jsem se bála, že i mě něco sežere, proto nemám ráda tlačenku, děda se vždycky směje, že nevím, co je dobrý, že nic takovýho jsem nejedla, odkdy mám díru v zadku. A ještě říká, že až budu dospělá, měla bych si hledat muže, jako je Péter Esterházy, jeden takový spisovatel, a děda o něm tvrdí, že je to opravdový šlechtic. Jeho bratr je sice taky šlechtic, ale zároveň fotbalista, a děda říká, že fotbal má rád, ale podle dědy by bratr Pétera Esterházyho musel hrát vodní pólo, aby pro mě byl dobrý. Anebo že by můj muž mohl být jako Zelený Petr z maďarských lidových pohádek, ten jediný se dokázal schovat před princeznou tak, že ho nedokázala najít. Takový bude můj muž.* Na to vy řeknete:

Ivan: A já jsem se jako dítě bál bažantů, otec jednou donesl jednoho domů, prý na večeři, ale bažant ještě žil, lítal po celý kuchyni a máma ho honila, Terezko, to si musíš nakreslit tak, že si vymaluješ to, co se potom otiskne, aby ses nespletla, no a máma honila toho bažanta, dokud nevyletěl oknem ven. Nakonec jsme měli zadělávané fazole, máš ráda zadělávané fazole, Terezko?

Tereza: Tak vám chodím do kroužku kreslení hučet do ucha, protože na kroužku kreslení není Silvia a neřekne mi *sklapni a pádluj*, ani rodiče a jejich *furt něco meleš, buď chvíli zticha, aspoň se mezi dvěma větami nadechni!* Vyprávím vám o všem, i o Rumošovi, protože *Rumoš byl kdysi můj nejlepší kamarád, nutila jsem ho psát diktáty, Rumoš byl sice Maďar, ale poslušně psal, vážně, nesmějte se, a potom mě učil balit cigarety do takový tý kovový krabičky a vozil mě na*

koze, držel jí hlavu, než jsem se na ni vyškrábala, ale obkročmo jsem na ní vydržela jen chvilku, potom mě Rumoš musel rychle sundat, protože mě její hřbet tlačil mezi nohama.

5. CÉDÉČKA

Tereza: Přijde pro mě Silvia se svým novým klukem, postávají před budovou a kouří. Když vycházíme ven, Silvia po vás loupne očima, vy loupnete očima po Silvii, já nesu knihu, kterou jste mi půjčil, a cédéčka, i když si je doma nemám jak přehrát, takže si jejich obsah stáhnu z internetu a druhý den vám řeknu *děkuju za cédéčka, byly skvělý*, a vy řeknete:

Ivan: Já tu kapelu poslouchám už dlouho, ale nikdo je nemá rád.

Tereza: A potom půjdu za Silvií, opírá se o roh a chuť cigaret zajídá melounovým pendrekem. Igelitový pytlík od pendreků poskládá, strčí si ho do tašky a nejspíš znovu použije, protože Silvia je prostě taková, umění ji moc nezajímá, ale igelitky ano, a já taky, proto pro mě vždycky přijde a škaredě se na vás kouká.

6. MILUJU TĚ

Ivan: Co se děje?

Tereza: Ptáte se mě, když jsem za vámi jednou mimo vyučování ubrečená přiběhla do kabinetu, a rozhoupete moji náušnici s obráceným křížem, kterou jím svůj pokoj. Doma jsem se ji taky snažila rozžvýkat, zatímco na sebe rodiče křičeli:

Terezy matka: Kurva!

Terezy otec: Promiň!

Terezy matka: Neprominu!

(dlouhá pauza)

Ivan: Miluju tě!

Tereza: A pak mi řeknete:

Ivan: Tykej mi!

Tereza: A já přikývnu. Potom mě pozveš k sobě domů. Máš na sobě bundu, jako by ses někam chystal, a přitom jen sedíme v kuchyni, uvaříš mi čaj, i když jsem chtěla kafe, ale já prý ještě nemám kávu zapotřebí, tak srkám šípkový a prohlížím si výzdobu na zdech. Chtěla bych něco říct, ale nevím co, něco dalšího o Rumošovi, nebo o dědovi nebo o Silvii, i když Silvii nemáš rád. Nakonec ukážu do kouta kuchyně a řeknu: *stejný kachličky má babička na hajzlu.* Štípneš mě do tváře a směješ se, tobě teda můžu říct fakt cokoliv, můžu mlít hubou v jednom kuse.

7. ZLATÁ MINCE

Ivanovi je 51 let. Slaví narozeniny. Čas zapaluje svíčku na dortu.

Čas: Tereza není Ivanova dcera, mohla by být, ale není. Jeho dcera má kudrnaté vlasy a Tereza rovné, zplihle jí visí kolem obličeje. Jeho dcera má malý nos a Tereza orlí, k němu husté obočí a rty, na které by se hodila rtěnka, zatímco jeho dcera má místo pusy úzkou čárku jako na prasátku, tak úzkou, že se do ní nevešly žádné mince Ivanova otcovství, pouštěla je na zem a zamykala se v pokoji. Tereza má rty, kterými ho teď líbá, jazyk mu mezi ně padá jako zlatá mince, slyším tu minci cinknout, slyším, jak si ji Tereza doma tře o stehna a rodiče se jí ptají:

Terezy rodiče: Kdes byla?

Tereza: Se Silvií ve městě.

8. PO ŠKOLE

Tereze je 13 let.

Tereza: Říkáš:

Ivan**:** *(velmi potichu)* Můžeme být spolu, ale jen na chvilku, nikdo se o tom nesmí dozvědět, ale na chvilku můžeme.

Tereza: Taky:

Ivan: *(velmi nahlas)* Budeme spolu už navždy, navždy tě budu milovat.

Tereza: A ještě:

Ivan: Nečekal jsem, že budeš umět tak pěkně líbat.

Tereza: Nečekal jsi, že budu umět tak pěkně líbat, na to jsem teď celé dny hrdá, hrdě se procházím po školní chodbě a myslím jen na to, jak umím líbat, jak mě to Silvia ve dvanácti naučila. Po škole chodím rovnou za tebou, vyprávím ti, jak mi otec lezl pod postel a zpod té postele křičel, že tam je prach:

Terezy otec: Jak tam můžeš mít takovej bordel!

Tereza: Řval a ty mě hladíš po hlavě a říkáš:

Ivan: *(velmi nahlas)* To bych svojí dceři nikdy neřekl, to by mi umřela duše!

Tereza: A taky:

Ivan: *(velmi potichu)* Ty jsi tak podobná mojí dceři, víš, jak mě to děsí, nikdo nás spolu nesmí vidět.

Tereza: Po škole chodím rovnou za tebou, obědy vynechávám, aspoň zhubnu. Poprvé ti zasunu ruku do kalhot. Připomínáš mi kus tlačenky, ani tvrdé, ani měkké, s hladkým povrchem, ze kterého ještě sálá teplo, zatímco se kolem ní opatrně stahujou desky, na zem kape šťáva a děda říká:

Terezy děda: Ještě zatáhni.

Rumoš: Radši už ne, nebo to praskne.

Tereza: Tak tohle mi připomínáš, ale nebojím se, nejsem děcko, culím se ti do strniště a strkám ruku do kalhot, u postele si kleknu na všechny čtyři, kontroluju, jestli pod ní není otec.

9. JAKÝ TO BYLO

Silvia: A jaký to bylo?

Tereza: *Hezký.* Z černé bundy mi obrala už tři bílé vlasy, prý bych teď radši neměla nosit černou, pro jistotu.

Tereza: *(sama pro sebe)* Bylo to jako když sedíš koze na hřbetě.

10. IVANOVA DCERA BYDLÍ V MADRIDU

Ivanovi je 52 let. Slaví narozeniny. Čas zapaluje svíčku na dortu.

Čas: Ivan každé ráno napíše dceři, potom napíše Tereze, ale vždycky odepíše jen jedna, nikdy obě najednou. Měl by větší radost, kdy by odepsala dcera, ale většinou je to Tereza, za text přidá tři srdíčka… Terezka, v černých punčochách a klíčem na krku, protože jí řekl, že je to klíč od jeho srdce. Terezka se před ním rozpláče, protože se jí v noci zdálo, že ji opustil, a Ivan se rozpláče taky:

Ivan: To bych radši umřel!

Čas: A myslí při tom na dceru, která mu už dřív psala, že přeci jen přijede na svátky domů, bude nosit bačkory vyšmajdané od Terezčiných nohou, mýt si vlasy ve vaně, kde myl vlasy Terezce, co zaklonila hlavu a pištěla, když se jí dostal šampon do očí.

Ivan: Myslím na to, že jsem naposledy takhle myl vlasy svojí dceři a ta se mnou celou dobu nepromluvila, jen se zkříženýma rukama stála ve vaně a nechala si vodu se šamponem stékat na obličej, omývat sopel a sliny z brady.

Čas: Ivan má každý měsíc radost, když z Terezky teče krev. Balí si svoji holčičku do deky a líbá ji na rty. Ivan má každý měsíc radost, když mu napíše dcera:

Ivanova dcera: V Madridu je pěkné počasí. V Madridu mám skvělou práci. V Madridu se s nikým nestýkám, ale bydlím se dvěma gayi a jejich kocourem.

11. KRÁSNÁ HOLČIČKA S KRÁSNÝMA NOŽIČKAMA

Tereze je 14 let.

Terezy máma: Jen se koukni na svý nohy, taky by ses mohla trochu krotit s tím jídlem.

Tereza: V pokoji potom myslím na to, jak jsem kdysi chodila na gymnastiku a taky na to, jaké jsem tehdy měla nohy, jaké mám nohy teď, když už se na mě nedívají rodiče, ale ty. Říkáš, že jsem krásná žena s krásnýma nohama.

Ivan: Jsi krásná žena s krásnýma nohama!

Tereza: Dotýkám se sama sebe, představuju si při tom tvoje tělo, představuju si tvůj obličej.

Čas: Leží na saténovém polštáři a vylézají z něj červi, vyskakujou mu z očí a klepou na vnitřek rakve.

12. TAPETY

Terezy máma: Tvůj pokoj je pro tebe už moc dětský, s těma tapetama a se vším.

Tereza: Nasedneme do auta, otec řekne takový vtip, jaká říkají všichni otcové, já se zasměju tak, jak se smějí všechny dcery, máma se nesměje, podotkne něco hodně kousavého.

Terezy otec: Tak na tos měla myslet dřív!

Tereza: Zastaví auto uprostřed ulice, vystoupí a odchází pryč, já jdu za ním a říkám, aby se vrátil, *vždyť máma neumí řídit!*

Terezy otec: Na to jste taky měly myslet dřív!

Tereza: Pěkně nás zabalí do množného čísla a pochoduje dál, já se vracím pro mámu, jenže ta už tam nestojí, najdu jen prázdné auto s espézetkou nakřivo na levé straně. Bojím se jít domů, tak jdu zase k tobě, zabalíš mě do deky a namažeš mi chleba.

Ivan: Dej si, miláčku, smutek je jen převlečený hlad.

Tereza: *(vzlyká) Ale máma už tam nebyla, chápeš?*

Ivan: Já ti rozumím, já vím, jak ti je.

Tereza: Nikdo na nic nepřišel, nikdo mě nehledal, byla jsem u tebe do večera a potom jsem se jako by nic vrátila domů a moji rodiče seděli na gauči, otec uprostřed a máma asymetricky vlevo, jako křivá espézetka, nic neříkají, i když možná vědí o všem. Potom se ti snažím dovolat, ale ty nic, celé dny mi to nebereš.

Ivan: Neplač, no tak, hrozně mě bolí, když pláčeš, vždyť jsem už řekl, že mě to mrzí, tak už neplač, no tak, nebreč, jdi se radši projít, běž do lesa, na nejvyšší kopec, tam najdi nejhezčí jedličku a tu uřízni, to tě unaví a nebudeš brečet, a taky se najez, protože smutek je jen převlečený hlad, a mohla bys i sáňkovat, když už budeš na kopci, a na těch saních bys mohla svézt jedličku dolů a vystavit si ji doma, ale ty sis přece saně nevzala, no vidíš, už se směješ, to je dobře, miláčku, jen se směj, vždyť to je směšný, udělat za jeden den tolik hloupostí, zapomenout doma saně a ještě k tomu zbytečně uříznout jedličku, no ne, jen se směj, miláčku, hlavně neplač, hrozně mě bolí, když pláčeš!

13. JAHODY MALINY VIŠNĚ ŠVESTKY

Tereza: Z tržnice nám nosím čerstvé jahody, čerstvé maliny, čerstvé višně. Ožužláš dužinu a pecku mi dáš pod jazyk. Čerstvé ovoce musí být čerstvé tak jako doopravdicky, bez flekaté kůže na nohou a bez strií, i když ty jsem měla skutečně čerstvé, jen jsem si stáhla kalhoty a najednou… Říkal jsi mi, že během růstu je to normální. Jsem tu u tebe doma, pozoruju vinnou mušku, jak poletuje kolem plné mísy. Potom ti přistane na chodidle, vleze do něj, zavrtá se černou hlavičkou, bzučí, dokud se jí nepodaří vmáčknout svoje hmyzí tělo do všeho toho masa. Chvíli není vidět, až ji nakonec ucítím bzučet ve vlastní noze. Vyleze mi z podkolenní jamky a odletí do kuchyně. Tam krouží kolem odpadků. Vyplazuješ do mě jazyk, krájíš s ním čerstvé ovoce.

Ivan: Po orgasmu ti natečou rty, po orgasmu ti natečou tváře, po orgasmu ti splasknou stehna, jaké teď máš krásné, hubeňoučké nožičky. Miláčku, ty mě ale tak vzrušuješ, já se hned udělám, a snad nechceš být těhotná, že ne, miláčku?

Tereza: Pak jíme z jednoho talíře, jednou lžící, jednou rukou, jedněmi ústy. Když ti nabízím svůj zbytek ovoce, řekneš:

Ivan: Jen papej, ty ještě rosteš.

14. RODIČOVSKÁ SCHŮZKA

Tereza: Před otcem mě obejmeš kolem ramena řekneš:

Ivan: Máte tak výjimečnou dceru.

15. PROZRADIT SE

Tereza: *Ještě něco mi spapej*, *miláčku*, řeknu a ty mi to přijdeš spapat na zkoušku mého prvního plesu. Chtěl jsi mě vidět v sukni a podpatcích, takže tady jsem. I ty jsi tady, o přestávce se schováváme pod schody vedle hajzlů a ty řekneš:

Ivan: Přines si je ke mně zítra, miláčku.

Tereza: Po schodišti běží moje spolužačka, vidí nás skrz zábradlí, jak se líbáme. Teď brečím, jenže na to jsem mohla myslet dřív. Máma sedí vedle mě a říká:

Terezy matka: Co s takovým, vždyť ten už není k ničemu, jen na něj hezky co nejdřív zapomeň.

Tereza: Jenže já si to všechno pamatuju, i svoje vlastní křtiny, i to, jak mě Rumoš vozil na koze, i tvrdé kousky tlačenky, které se nedaly sníst, děda je odkládal na okraj talíře.

16. ABY TO NIKDO NEVIDĚL

Ivanovi je 53 let. Slaví narozeniny. Čas zapaluje svíčku na dortu.

Čas: A když se Ivan vzbudí, obrátí si mokrý polštář, v loužičce potu se prochází Terezka. Prochází se před miniaturní verzí jeho bytovky a čeká na správnou chvíli, kdy zazvonit, aby to nikdo neviděl, a zazvonit se jí sice podaří, jenže nikdo neotvírá, a když zvoní znovu, zase nic, Terezka chvíli sedí na obrubníku a brečí, zatímco Ivan na ni volá z balkónu:

Ivan: Posloucháš mě Terezo, já jsem ti říkal, že takhle to dál nepůjde, já už nemůžu.

17. ZA NIKÝM JINÝM NEŽ ZA TEBOU

Tereze je 15 let.

Tereza: Můj pokoj se nedá sníst. Nedá se s mlaskáním rozkousat a potom vyšťourat jazykem ze zubů, nedá se obrátit naruby a zaštupovat, já tu sedím a v tom pokoji, který je můj, se nedá dělat nic. Sice se z něj dá vyjít ven, jenže za kým, když ne za tebou? Z mého dětského pokoje se nedá jít za nikým jiným než za tebou, a za tebou se už jít nesmí.

Čas: V krku Terezina otce je dlouhý bílý vlas.

Tereza: Ve tvém bytě jsem doma i po dlouhé době, zkoumám, co je nového, v kuchyni jsi vyměnil kachličky.

Ivan: To je ale dobře, že jsi zpátky. To je ale dobře, málem jsem se zbláznil. To je ale dobře, už si tě nikdy nenechám vzít.

Čas: Terezy otec netuší, že má zase v krku dlouhý bílý vlas, spokojeně přežvykuje večeři, mlaská a olizuje si prsty, nevšiml si, že dcera není u stolu.

18. SOTVA RODIČE VYTÁHLI PATY ZA HRANICE

Tereza: Minulý týden jsem u tebe poprvé spala. Sotva rodiče vytáhli paty z města, z tohoto státu, za hranice, které se nedají sníst ani rozžvýkat. Sotva je rodiče překročili, už jsem byla u tebe, nejdřív jsi mi celé hodiny říkal, co se mnou uděláš:

Ivan: Vstoupím do tebe zezadu a budu ti při tom říkat, jak jsi chytrá a dospělá. Vstoupím do tebe celý a budu se ti při tom dívat do tváře, Terezko.

Tereza: Potom jsi to udělal a potom jsi usnul.

Ivan: U tebe se cítím tak bezpečně.

19. CELEJ ŽIVOT JSEM ČEKAL JENOM NA TEBE

Ivanovi je 54 let. Slaví narozeniny. Čas zapaluje svíčku na dortu.

Čas: A když se Ivan probudí, vedle něj vsedě podřimuje Tereza, na břichu se jí poskládaly faldíky. Chce říct, ať si radši najde nějakého mladého kluka, takového potřebuje a ne Ivana, který se ji snažil naučit, jak se stahuje kůže z kuřete tak, aby zůstala vcelku. Otevře oči, jako by nikdy nespala, žádné pomalé probouzení, žádné zívání, jen slina v koutku úst když se ho ptá, jestli ji opustí, pokud půjde studovat do jiného města, protože toho se moc bojí, nechce ho tím zatěžovat, ale musela se zeptat, celou noc, co spal, se ho na to ptala a on neodpovídal a Ivan teď vrtí hlavou:

Ivan: Jasně že ne, vždyť jsem celej život čekal jenom na tebe!

20. OPALOVÁNÍ

Tereze je 16 let.

Silvia: Nebojíš se přestěhovat pryč? Jako na intr a tak?

Tereza: Říkám Silvii, že se nebojím ničeho, i když to není pravda. Opalujeme se na srpnovém slunci, Silviiny tenoučké nohy vedle těch mých, co v porovnání vypadají vždycky nějak větší, trčí z balkónu. Vtom mi zavoláš a řekneš:

Ivan: Terezo, prostě mi dej pokoj, už nevolej a už vůbec sem nechoď, protože je tady moje dcera a ta už to beztak tuší, takže mě nech na pokoji, už stačilo, bylo toho dost.

Silvia: Jsi v pohodě? *(strká jí do ruky cigaretu)* Hele, vždyť on se stejně vrátí, prudí jako vždycky, ty vole, asi jsem se radši měla namazat tou třicítkou, strašně mě pálí nohy.

21. NOVÉ MĚSTO

Tereza: Silvia kouří červené marlborky, protože je kouří i její bratr. Já si je cestou do školy taky kupuju, prodavačka v nádražní trafice nemá čas kontrolovat občanku. Fronta za mými zády se prodlužuje, všichni ti lidi za někým jedou, já jedu za tebou nebo domů, občas za nějakým klukem. Silvia mi každý večer volá a ptá se:

Silvia: Tak co? Tady v Košicích pořádná nuda, furt nás někdo kontroluje, jestli nekouříme v okně, musíme chodit na hajzly.

Tereza: Tady dobrý. Martin se mě vyptává na všechno možné, ale loket ne a ne položit u jídla na stůl, pořád opakuje *nechápu jak tě mohl nechtít, nechápu, jak tě mohl opustit*. Jerguš se stydí být nahý, hrudní kost má trochu promáčklou, bylo nám deset, když jsme se poprvé potkali, pamatuješ si ho? Tak plaše mě tehdy chytnul za ruku a ty jsi s jeho bratrem křičela *dejte si pusu!* A potom Dori Frolov, co je z Ukrajiny. Na rameni má vytetované nějaké důležité datum, máminy narozeniny, tátovy narozeniny, moje narozeniny, něco takového. A potom Zvončo, netuším, jak se jmenuje doopravdy, ale říká si Zvončo, protože prý rozezvučí každý ženský srdce.

Ivan: *(z dálky, jako by se to Tereze zdálo)* Terezko, ty ale přece miluješ mě. *(v Tereze hrkne a zavěsí hovor)*

Tereza: Ráno pak volám zase tobě, určitě už o všem víš, co když tě to bolí, co když tě to bolí tak, že už mi nikdy nezvedneš telefon, nezvedneš mi telefon, protože mi na chvíli zvonilo srdce. Silvia by mi na to řekla:

Silvia: To máš jedno!

Tereza: Na literární soutěži by možná řekli:

Komise na literární soutěži: To je strašný klišé!

Terezy otec: Ty snad ani nejsi moje dcera!

Tereza: Řekl by otec, ty ale řekneš:

Ivan: To je ale dobře, miláčku, že mi voláš, zbožňuju tvůj hlásek, a vždycky, když mě přijedeš navštívit, celá zaříš štěstím, jsem tak rád, že jsi šťastná, jsem na tebe tak pyšnej! Už dlouho jsi mi neposlala povídečku.

Tereza: Druhý den běžím na poštu, v podpaží obálečka, v obálečce povídečka. Na soutěži o ní řekli:

Komise na literární soutěži: O čem to je, je prostě jen na starší, nebo je v tom něco víc?

Tereza: Všichni se smáli, já jsem se ušklíbla. Tak tuhle starou povídku ti pošlu, protože novou nemám, už skoro nepíšu, jenom roztahuju nohy.

22. MOJI NOVÍ UČITELÉ JSOU PŘEKRÁSNÍ

Tereza: Moji noví učitelé jsou překrásní. Dokonce i moje slovenštinářka je překrásná, když se mě zeptá, jestli nepotřebuji číslo na psychologa.

Terezy překrásná slovenštinářka: Terezo, nepotřebujete číslo na psychologa, moje sestra chodila k jednomu výbornému.

Tereza: Vrtím hlavou. Kdysi jsi na tyhle lidi žárlil. Teď ti volám a říkám, jak jsou překrásní a chytří a ty mě přerušíš a řekneš:

Ivan: Jsem u přítelkyně a pokládám parkety, zavolej mi později.

Tereza: Zavolám později a ty řekneš:

Ivan: Nemůžu se tě dočkat. Nemůžu na tebe zapomenout. Nemůžu se nabažit tvého těla.

23. TEN STAREJ VŮL SE ZASE TÝDEN NEOZVAL

Tereza: Do prdele ten Oliver, to byl tak hezkej kluk, ale chápeš, co mi řekl, prej psaní je tak lehký, že na to nic nepotřebuješ, ale on že si s sebou nemůže všude nosit klavír, a jestli vím, jak dlouho se učil stupnice, no to fakt nevím, do prdele, ale jinak byl fakt hezkej.

(Tereza i Silvie si naráz povzdechnou, mohutně si loknou piva)

Tereza: A ten starej vůl se mi zase týden neozval, ale potom jsi ho měla vidět, jak se plazil.

(Tereza se nezeptá přímo, jak se má Silvia, jenom o něco dýl pije pivo, aby bylo jasné, že domluvila)

Silvia: Víš co, mám se nic moc, v sobotu jsme byli na Majčině oslavě, bylo jí třináct, máma jí koupila takovou tu kabelku, co si ji musíš sama vymalovat, takovou prkotinu.

24. MAGDUŠKA

Tereza: A když se příště setkáme, přitiskneš mobil k uchu:

Ivan: *(vítání)* Ahoj Magduško moje!

Tereza: Hlas se ti změní na sirup pod piškotem, ty starej vole, a já tam stojím a čekám, abys mě nezapomněl před odchodem políbit, přemýšlím o slově piškot, přemýšlím o hladu. Pivo mi žbluňká v břiše, zatímco říkáš:

Ivan: *(loučení)* Ahoj, Magduško moje!

Tereza: Přemýšlím o večeru, kdy jsem tě viděla odcházet ruku v ruce s Magduškou, a Magduška celý večer nepila, srkala brčkem džus a nevěděla, kdo jsem.

Ivan: Miláčku, doufám, že chápeš, jak je to pro mě těžký.

Tereza: Řekneš a políbíš mě, zvyk je kdejaká košile, občas na tobě drží jako posvařovaná, občas se z tebe sama sveze na zem.

Ivan: Doufám, že to chápeš, miláčku, vždyť jsi tak chytrá.

25. IVANOVY PĚTAPADESÁTÉ NAROZENINY

Ivanovi je 55 let. Slaví narozeniny. Čas zapaluje svíčku na dortu.

Čas: Loni trávil narozeniny s Terezkou. Přišla s papírem od doktora v jedné ruce, s dárkem v druhé, pod kabátem měla šaty a pod šaty nic, ve výtahu si stáhla kalhotky tou rukou, ve které držela dárek. Přišla hladká a prokřehlá jako džbány, které Ivan vyndal horké z pece a položil je na asfalt, glazura na nich popraskala.

Ivan: Vidíš Terezko, když to neuděláš správně, vypadá to jako chyba, ale takhle, když je schválně vytáhneš do zimy, jsou ještě hezčí.

Čas: Přišla a nehty měla oprýskané. Ivan nenáviděl, když si na nehtech nechala zbytky laku.

Ivan: Terezko, jak tohle vypadá, dám ti ředidlo a smyješ si to, jo?

Čas: A Terezka si matlá nehty ředidlem, ale celou dobu se na něj šklebí, krátké vlasy jí padají do tváře. Ivanovi chybí ty dlouhé, ale Terezka si je radši ustřihla, kvůli odstávajícím uším nerada nosila cop.

(Ivan jí z legrace ohne odstávající uši dopředu, Tereza ho rádoby naštvaně plácne přes ruku)

Tereza: Nech toho!

Čas: Začervená se. Tahle velká Terezka, která bude zanedlouho maturovat, která kouří marlborky a která s ním chce věčně diskutovat o politice, rozhazuje rukama a křičí:

Tereza: Zkurvený fašisti!

Čas: A pak se jí Ivan zeptá:

Ivan: Jak ses měla ve škole?

Tereza: Víš, někdy jen tak ležím a civím do stropu, jsem úplně vypnutá, ani nejsem smutná, není mi nijak, jenom tak ležím.

Čas: Loni mu k narozeninám darovala drahou desku, kterou už dávno moc chtěl. Samozřejmě, že o tom Terezka věděla, Terezka o něm takové věci věděla. Dala mu desku a odešla se do koupelny namalovat, pusu na červeno, oči na černo. Letos Ivan tráví narozeniny s Magduškou, Magduška a její krajková noční košile na něm obkročmo sedí, košilka je nová, Magduška je vypraná v Perwollu a v platinové blond a v šamponu proti žloutnutí šedin. Magda navíc dobře vychází s jeho dcerou, telefonují si a navzájem se oslovují miláčku. Magda mu nosí do práce obědy a hladí ho po vlasech, když usínají. S Magdou je všechno dokonalé, jen erekce ne a ne přijít.

26. VČEREJŠÍ HOSPODA A DNEŠNÍ KOCOVINA

Tereze je 17.

Tereza s včerejším pivem: Sedíme se Silvií v hospodě a huby se nám nezastaví. *Víš, když já už si prostě neumím představit, že bych byla s někým jiným, na zdraví, já vím, ale fakt, já už si neumím představit být s někým jiným, když jsi s někým tak dlouho, prostě si zvykneš a je ti třeba jedno, na jaký porno kouká, a to jsem mu ještě minule musela vysvětlovat, že na to má používat to inkognito okno, to je děs s těma starcema, ale o to by až tak nešlo, hlavně teď mám pocit, že už vážně seká dobrotu, jak říkává můj otec, ale kdyby se teď něco stalo, tak už ho asi fakt nechám, jakože já sama od sebe, to už by byla poslední kapka, no a mám dojem, že on to ví, že si to uvědomuje. Proto tak poslouchá, takže ho nebudu muset nechat nikdy, i když nevím, jak to bude dál, v životě a tak, a on v jeho věku a já v mým věku, dejme si ještě něco, fakt becherovku? Ty jo, když já už si prostě neumím představit, že bych teď dokázala vypít becherovku…*

Tereza s dnešní kocovinou: V noci přemýšlím o tom, co všechno jsem Silvii navykládala, přemýšlím, co asi děláš, bolí mě hlava a v puse mám sucho. Vytahuju si z ní jeden dlouhý bílý vlas za druhým.

Tereza s včerejší becherovkou: *A hlavně ten způsob komunikace, ten mě sere, že nikdy nic pořádně neprobereme, mně už se nechce tvářit, že se nic nestalo, i když mi celý dny nebere telefon a potom se ozve jako by nic, tady jsem, miláčku, jak se máš, miláčku, přijdeš mi ho vykouřit, miláčku, dobře, nesměj se, já vím, že takhle by to nikdy neřekl, ale rozumíš, já jen chci, aby to bylo oukej, i když teda nevím, jak to bude dál, v životě a tak, i to celý s našima, celou dobu dělaj, že o ničem nevědí, ale já vím, že vědí, otec by mu určitě rád rozbil hubu, ale místo toho mi prostě řekl, že už na to sere, že si to stejně udělám podle svýho, ty vole, ty už máš dopito? Tak co, dáš ještě zelenou?*

Tereza s dnešní kocovinou: (*kašle*, *jeden dlouhý bílý vlas jí nejde vytáhnout ven*)

Tereza se včerejší zelenou*: A například ani to mi nevadí, že se na veřejnosti musíme tvářit, že se vůbec neznáme, je mi na grc, když vidím ty dvojice, jak se na ulici olizujou. Ale jinak teď vážně seká dobrotu, i když byla doma jeho dcera, tak jsem byli normálně v kontaktu, no dobře, řekl mi, abych mu nepsala ráno, protože to je podezřelý, ale přes den, tehdy jsme byly u tebe doma, vždyť si vzpomínáš.*

Tereza s dnešní kocovinou: *(zvrací)*

27. FAJN CHLAPI

Ivanovi je 56 let. Slaví narozeniny. Čas zapaluje svíčku na dortu.

Čas: Přirození má ještě teplé od Terezčiných rukou, nohy studené. Motá se po bytě, mezi vlastními sochami a myslí na své bratry, kteří doopravdy nikdy nebyli jeho bratři, ale odvezli ho do nemocnice, když si dlátem rozsekl ruku, a kupovali mu pivo a utěšovali ho, že i když není dobrý sochař, aspoň je pedant. Fajn chlapi, jen jako by neviděli, že už jsou staří, že už léta nic nevytvořili, že už léta nevytvořili nic dobrého, že mladí při jejich radách klopí oči a že ty červené koberce, po kterých všude vcházejí, si musí předem sami natáhnout. Ivan to vidí, proto už nemá ambice, jen Terezku.

28. COS ŘÍKALA, MILÁČKU?

Tereze je 18 let.

Tereza: Ležíme v posteli na intru, kam jsem tě propašovala. Říkám ti, že mám právě ovulaci, říkám ti všechno možný, s tebou můžu mlít hubou v jednom kuse, říkám ti, že rodný dům mého dědy byl ten nejhezčí, nejvzácnější dům, protože dědovi rodiče byli zemani… *Posloucháš mě vůbec*? Taky myslím na to, že tě odvezu jako ten nejhezčí, nejvzácnější dům do skanzenu, na to, kam položím tvou poslední cihlu, na to, jak tě natočím na východ, aby mi svítilo do očí, až se na tebe budu chodit dívat, přikládat ti tváře ke zdem, poslouchat, jak tvoje dveře zakvílí, kdykoliv někdo vejde dovnitř…

Ivan: Co, cos říkala, miláčku?

Tereza: Pak se na mě dlouho zamyšleně díváš a řekneš:

Ivan: Kdybych chtěl, už dávno jsi těhotná.

29. VOLBY

Ivan: Terezko, miláčku, já už jsem starej, co já už s tím mám.

Čas: Řekl Ivan tenkrát a nešel volit.

30. PLEŠ

Tereza: O lásce už se nemluví, nedejbože říct miluju tě, nedejbože říct pojďme spolu na pivo, jenom sem, mezi alkoholiky a nekonečný fotbalový přenos, smí se vzdychat, hladce klouzat a vklouzávat, ale o té věci s láskou nic, ani o věcech budoucích, politice, věcech minulých, feminismu, knihách, které jsem četla a ty ne, o setkáních se spisovateli, na které žárlíš, o klucích, o kterých nic nevíš, nic z toho se nesmí, a přece se to tlačí na jazyk, když se ten přitlačí na tvoje přirození jako hladká, dětská myšlenka. Přitlačí se, protože mám právě ovulaci a na hlavě jsem ti při líbání nahmatala začínající pleš. O půlnoci jedeš taxíkem domů. Druhý den ti volám:

Operátor: Litujeme, volaný účastník je dočasně nedostupný, the number you are calling…

31. HOVORY

Tereza: Říkáš:

Ivan: Jsi výjimečná, miláčku, nejhezčí na světě.

Tereza: Ale taky říkáš:

Ivan: Ty fakt nejsi normální, dej mi už pokoj, neuháněj mě, v jednom kuse mi voláš, nediv se, že si potom vypínám mobil, když furt vyvoláváš, když to jednou nezvednu, tak to asi nejde.

Tereza: A taky:

Ivan: Vždyť se nic neděje, vždyť jsem to jen nezvedl, nenosím mobil do sprchy.

Tereza: A ještě říkáš:

Ivan: Proč jsi mi volala, byl jsem s Magdou ve sprše.

Tereza: Ale o tom, kde je Magda teď, ses ani nezmínil.

Ivan: Jsi výjimečná miláčku, nejhezčí na světě, ale nepiš už prosím tě o nás, co když si to někdo přečte.

32. CHCI MÍT MUŽE, KTERÝ BUDE JAKO PÉTER ESTERHÁZY

Tereza: Už se ti nesnažím dovolat, jen odevzdaně čekám a tehdy si vzpomenu, jak jsem ti před lety říkala, že až vyrostu, chci mít muže, který bude jako můj děda nebo jako Péter Esterházy. Ještě pořád bych takového chtěla, jeho bílé vlasy bych si obírala z černého pulovru, černých kalhot i černých kalhotek. Ale chtěla bych i sochaře a malíře a ekologického aktivistu a chtěla bych muže, kterého budu muset políbit první, protože bude příliš stydlivý, a chtěla bych i takového, který mi dá jeden orgasmus za druhým, a chtěla bych muže, který bude tichý a bude nosit brýle a o jeho vlasech budou všichni posměšně říkat, že jsou mastné a řídké a chtěla bych i takového, který by pořád něco mlel a huba by se mu nezastavila. Chtěla bych zpěváka hardrockové kapely, i zpěváka progrockové kapely, i jazzového zpěváka, i zpěváka kapely Pink Floyd, vlastně všechny, nejlíp všechny najednou, a chtěla bych i bubeníka a chtěla bych i majitele čajovny s hustými vlasy a učitele s hlavou holou jako koleno, jako měl Rumoš na léčení, a chtěla bych muže symterického i muže s křivým nosem, jen ať, proboha, nemá křivý péro, chtěla bych muže, který čte i vaří. Chtěla bych muže, kterého můžu líbat od hlavy až k patě, sníst láskou, jen ať mi sám naskáče do pusy. Kdybych tě mohla sníst, polila bych tě olejem, natřela sádlem a nechala vyškvařit z vlastního špeku. Jenže ty se dáš jenom vložit do pusy, rozkousat nejdeš, cítím křeč v čelisti, dráždění v hltanu, když v tom mi zazvoní mobil:

Ivan: Přijedeš miláčku, přijeď, udělám ti to zezadu.

Tereza: Ležím pod tebou a slyším, jak ti kručí v břiše, to v něm poletuje hmyz, vinné mušky, mouchy masařky, motýli, všichni pohromadě, všichni se křidélky dotýkají, sotva se dokážou pohnout. V tu chvíli beze slova vstaneš, oblečeš si spodky, oblečeš si jednu ponožku, oblečeš si druhou ponožku, oblečeš si kalhoty a oblečeš si košili, zapneš si ji až ke krku a odejdeš do kuchyně, slyším, jak škrtne zapalovač. Chci ti říct, *co, co se stalo miláčku*, ale mlčky se dívám na své tělo a vidím, jak kolem něj poletuje hmyz, hlavně mouchy.

33. JAK JINAK BY TO MĚLO BÝT

Tereza: Já nevím, Silvi, už mi není třináct, už mě to takhle nebaví, nechápu, co se vlastně stalo, všechno bylo v pohodě, všechno nádherný, prostě jsme vedle sebe leželi a on se najednou oblíkl a zapálil si cigaretu a tvářil se úplně pohřebně. Ale jak jinak by to mělo být, kdo jiný by mě chtěl, kdo jiný by mi porozuměl, já si to bez něj neumím vůbec představit, jenže on jen tak vstal a oblíkl se a teď se zase ohání tím, že mě přece nemůže milovat, jak já tuhle jeho frázi nenávidím, já už asi nemůžu, ale jak jinak by to mělo být?

Tereza: Snědla jsem kluky, které jsem mohla líbat od hlavy až k patě, snědla jsem každého, kdo se nechal, a teď se kutálím po městě jako tlačenka, čekám, až mě nakrájejí.

NÁZEV:

Dramatizace lyrizované prózy jako interpretační proces: Případová studie novely *Tento pokoj se nedá sníst*

AUTOR:

Veronika Marie Vítková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Eliška Kubartová, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce se zabývá dramatizací prozaického textu jako interpretačním procesem. Cílem je analyzovat strategie převodu výrazně lyrizovaného textu do dramatické struktury na příkladu českého překladu novely *Tento pokoj se nedá sníst* od Nicol Hochholczerové. Práce propojuje teoretickou reflexi s případovou studií vlastní dramatizace. Teoretická část vymezuje pojmy adaptace a dramatizace s využitím konceptů Lindy Hutcheon, sémiotického rámce Iva Osolsoběho a Jiřího Veltruského a terminologického rozlišení Ivy Šulajové. Práce dále specifikuje odlišnosti dramatu od epiky a lyriky s důrazem na dialog jako dominantní strukturní jednotku a na transformaci vypravěče do situačního rámce. Analytická část nejprve charakterizuje literární předlohu z hlediska kompozice, narativní perspektivy postav, jazyka a tematických okruhů s jejich motivy. Stěžejní část analyzuje proces dramatizace a vysvětluje konkrétní dramaturgická rozhodnutí.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Adaptace, dramatizace, drama, intersémiotická transformace, Linda Hutcheon

TITLE:

Dramatization of Lyrical Prose as an Interpretative Process: A Case Study of the Novel *This Room Is Impossible To Eat*

AUTHOR:

Veronika Marie Vítková

DEPARTMENT:

Department of Theater and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Eliška Kubartová, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelors thesis examines the dramatization of prose text as an interpretative process. Its aim is to analyze strategies used to adapt a highly lyrical text into a dramatic structure, using the Czech translation of Nicol Hochholczer's novel *This Room Is Impossible to Eat* as a case study. The thesis combines theoretical reflection with a case study of the author's own dramatization. The theoretical section defines the terms „adaptation" and „dramatization" using concepts by Linda Hutcheon, the semiotic framework of Ivo Osolsobě and Jiří Veltruský, and the terminological distinctions of Iva Šulajová. The thesis further specifies the differences between drama, epic and lyric forms, emphasizing dilogue as the dominant structural unit and the transfromation of the narrator into a situational framework. The analytical section first characterizes the literary source text in terms of composition, the narrative perspectives of the characters, language, the thematic areas with their motifs. The subsequent part analyzes the process of dramatization and explains specific dramaturgical desicions.

KEYWORDS:

Adaptation, dramatization, drama, intersemiotic transformation, Linda Hutcheon