

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Divadelní adaptace románu Aleny Mornštajnové *Hana*

Zuzana Králová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Prof. PhDr. **Tatjana LAZORČÁKOVÁ**, PhD.

Studijní program: Teorie a dějiny divadla, filmu a masmédií

Obor: Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Adaptace románu Aleny Mornštajnové Hana* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Prof. PhDr. Tatjaně Lazorčákové, PhD. za její cenné připomínky a věnovaný čas při vedení mé bakalářské práce. Dále bych chtěla poděkovat Aleně Mornštajnové za napsání knihy *Hana* a poskytnutý rozhovor. Rovněž mé poděkování patří Národnímu divadlu Brno za dodání materiálů k vypracování práce.

NÁZEV:

Divadelní adaptace románu Aleny Mornštajnové *Hana*

AUTOR:

Zuzana Králová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, PhD.

ABSTRAKT:

Předmětem bakalářské práce je divadelní adaptace románu Aleny Mornštajnové *Hana*. Autorka se nejdříve zaměřila na narativní analýzu prozaické předlohy, v níž sledovala postavy, vypravěče, fokalizaci a čas. V rámci narativní a významové analýzy soustředila pozornost na postavy a herecké gesto, vypravěče, čas a symboliku scénografie. Na základě těchto analýz představila komparaci románu a předlohy, při čemž sledovala, jakým způsobem transformoval režisér Martin Glaser obsáhlý román na jeviště, jaké využil dramatisační postupy a zda ponechal či redukoval jednotlivé zmíněné složky. Autorka poukazuje na tematicky podstatné a výchozí téma židovství, které po celou dobu v inscenaci i románu rezonuje, a upozorňuje na to, jakým způsobem jsou prvky židovství zobrazeny v románu a inscenaci, v čem spočívá jejich důležitost a v čem tkví odlišnost zobrazení v prozaické předloze a inscenaci.

KLÍČOVÁ SLOVA:

divadelní adaptace, prvky židovství, román, dramatisační postupy, současné divadlo, Alena Morštajnová, Martin Glaser

TITLE:

Theatrical adaptation of Alena Mornštajnová's novel *Hana*

AUTHOR:

Zuzana Králová

DEPARTMENT:

The Department of Theater and Film studies

SUPERVISOR:

Prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

ABSTRACT:

The subject of the bachelor's thesis is a theatrical adaptation of Alena Mornštajnová's novel *Hana*. The author first focused on a narrative analysis of a prose model, in which she followed the characters, was based, focalized, and time. As part of a narrative and significant analysis, he focuses on the characters and the acting gesture, the narrator, time, and the symbolism of the scenography. Based on these analyzes, she presented a comparison of the novel and the original, observing how he transformed director Martin Glaser's extensive novel on stage, how he used dramatization techniques, and whether he kept or reduced the individual components. The author points to the thematic basic and initial theme of Judaism, which resonates throughout the productions and novels, and draws attention to what elements of Judaism are depicted in the novel and productions, how they calculate their importance, and what is the difference between depictions in prose and productions.

KEYWORDS:

theatrical adaptation, elements of Judaism, novel, dramatization procedures, contemporary theatre, Alena Mornštajnová, Martin Glaser

OBSAH

ÚVOD.....	6
1. Narativní analýza a její pojmy.....	10
2. Adaptační modely.....	14
3. Alena Mornštajnová.....	16
4. Román <i>Hana</i>	18
4.1 Historický kontext románu.....	18
4.1.1 TÉMA ŽIDOVSTVÍ V DÍLECH VYBRANÝCH DRAMATIKŮ	20
4.2 Narativní analýza	24
4.2.1 POSTAVY	24
4.2.2 VYPRAVĚČ.....	29
4.2.3 FOKALIZACE.....	31
4.2.4 ČAS	33
5. Analýza inscenace <i>Hana</i>	37
5.1 Národní divadlo Brno	37
5.2 Inscenace <i>Hana</i> v rámci kontextu divadla.....	38
5.3 Adaptační a režijní přístup Martina Glasera.....	38
5.4 Analýza inscenace	40
5.4.1 POSTAVY A HERECKÉ GESTO	41
5.4.2 VYPRAVĚČ A ČAS.....	43
5.3.3 SYMBOLIKA SCÉNOGRAFIE.....	46
6. Komparace inscenace a prózy <i>Hana</i>.....	48
7. Komparace prvků židovství v románu a inscenaci	54
ZÁVĚR	57
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	59
Prameny	59
Literatura.....	60
Elektronické zdroje	61
PŘÍLOHY.....	64

Úvod

Beletrie přináší množství příběhů, které člověka přenesou na místo, jež má jistou symboliku, v níž autor chce, abychom se ocitli. Přece jen jde o uměleckou literaturu psanou prózou, a tak má čtenář prostor pro hledání podílu krásna v nejednou citovaném okamžiku. Každý z nás vidí smysl a myšlenku knihy v něčem jiném. Všichni máme jiné životní zkušenosti a jdeme vlastní cestou, ale v imaginárním světě jsme jako čtenáři či diváci vedeni a objevujeme společně spoustu známých i nepoznaných věcí, prožíváme kolektivně s hrdiny jejich dobrodružství. V některých částech se však člověk dostane do pocitu absurdní skutečnosti. Opravdu se to stalo? Kde je hranice pravdivého jádra skutečnosti a v jakých částech se nechal autor unést myšlenkami vlastní imaginace? Karel Čapek tvrdil, že „každé skutečné dobrodružství vzniká nárazem fantazie na skutečnost.“¹ Jeho názor dokázala úspěšně naplnit současná prozaička Alena Mornštajnová, která v románu *Hana* propojila historické reálie s fikčními postavami takovým způsobem, že získal označení bestseller a dostal se tak do povědomí většího množství lidí. Nakonec mě svou tematikou a zpracováním inspiroval natolik, že jsem se do něj chtěla ponořit hlouběji a více ho prozkoumat. Po zjištění, že Národní divadlo Brno titul, jako první, adaptovalo, mě lákalo srovnání inscenace a její předlohy, nejen s ohledem na postavy a způsob vyprávění, ale také na tematiku židovství a holocaustu, která mě osobně oslovuje.

Po přečtení románu a následném zhlédnutí divadelního představení *Hana* jsem pracovala se svými poznámkami z knihy a začala je komparovat s postřehy z inscenace. Následně jsem pracovala se záznamem představení a scénářem inscenace, v obou případech mi vedení divadla vyšlo vstříc a poskytlo zmíněné materiály, které mi umožnily dopodrobna analyzovat inscenaci a podložit vlastní teze jednotlivými příkladnými replikami. Souběžně se získáváním jednotlivých informací jsem studovala literaturu, která se pro mě stala nápomocnou nejen v případě zvolení vhodné analýzy, ale také k lepšímu pochopení problematiky adaptace románu.

¹ ČAPEK, Karel. [online]. 2019 [cit. 2021-4-27]. Dostupné z: <https://citaty.net/citaty/17275-karel-capek-kazde-skutecne-dobrodruzstvi-vznika-narazem-fantaz/>.

K narativní analýze románu *Hana* mi byla nejvíce nápomocná kniha *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*, jejímiž autory jsou Jiří Hrabal, Petr A. Bílek a Tomáš Kubíček.² Podobně jako v publikaci jsem strukturovala kapitolu analýzy inscenace a románu, následně jsem obsah narativní analýzy rozdělila na jednotlivé složky. Dále v práci definuji vybrané termíny narativní analýzy za pomoci publikace *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*, amerického filmologa a literárního teoretika Seymoura Chatmana.³

V kapitole Adaptační modely a její pojmy jsem se soustředila na odlišnost termínů dramtizace a adaptace. Vzhledem ke komplexnosti problematiky jsem vycházela ze studie Ivy Šulajové *Příspěvky k teoretické problematice dramtizací*, která se úzce soustředí na jednotlivé rozdíly mezi zmíněnými termíny.⁴ Stejně tak se stručně opírám o heslo Patrice Pavise ve slovníku *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]* a pojetí pojmu Petra Pavlovského v knize *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*, s pomocí kterého jsem definovala obdobně jako u Šulajové dramtizaci, což mi umožnilo jednotlivé nazírání na problematiku porovnat a současně přiblížit termín dramtizace.⁵

Ve své práci jsem primárně vycházela z dizertační práce Aleše Merenuse, *Nárys teorie dramtizací literárních děl*, zejména díky jeho detailnosti v tomto okruhu. Podpurnými kapitolami mi byly *Dramatizační postupy aneb Tvůrčí postupy dramtizování* a *Dramtizace jako strukturní transformace do divadelní situace*, přičemž poslední zmíněná kapitola mi napomohla v komparaci literární předlohy a inscenace.⁶

² KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, ISBN 978-80-7272-592-2.

³ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008, ISBN 978-80-7294-260-2.

⁴ ŠULAJOVÁ, Iva. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity: Příspěvky k teoretické problematice dramtizací* [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2008, [cit. 2020-11-25]. ISBN 80-210-3432-7. ISSN 1214-0406. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114573/Q_Theatrolgica_07-2004-1_17.pdf?sequence=1.

⁵ PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri, 2004, ISBN 80-7277-194-9.

⁶ MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramtizací literárních děl* [online]. Brno, 2012 [cit. 2020-11-26]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/iekdp/>. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Viktor Viktora.

K definování projevů, vymezení postav v inscenaci a jejich vztahu k judaistickému náboženství jsem využila publikaci *Židé: dějiny a kultura*. Objasnit jednotlivé pojmy, zapadající do tematiky židovství, mi konkrétně napomohla kapitola *Židovské tradice a zvyky*. Při studiu kontextu a Mahenova divadla pro mě byla velice přínosná *Zpráva o činnosti příspěvkové organizace Národní divadlo Brno*, která mi umožnila detailněji charakterizovat konkrétní sezonu divadla.⁷ Rozhovor s Alenou Mornštajnovou mi nejen pomohl objasnit, do jaké míry se spisovatelka podílela na inscenaci *Hana*, ale také jakým způsobem postupovala při psaní románu a do jaké míry využívala historické reálie. Při studiu materiálů k analýze inscenace s následnou komparací s prozaickou předlohou, jsem se opřela o scénář a záznam divadelního představení, který mi byl nápomocný při konkretizaci a detailizaci některých scén. Po celou dobu jsem se pracovala s románem Aleny Mornštajnové *Hana*, který se stal jedním z primárních pramenů práce.⁸

Předmětem práce bylo rozpoznat způsob transformace čtenářsky úspěšného titulu *Hana* na jeviště, a na základě narativní analýzy předlohy, analýzy inscenačního tvaru ve vybraných složkách a následné komparace, postihnout rozdílnost přístupu autorky románu a režiséra inscenace. Dílčím cílem je potom rozpoznání prvků židovství, rozdílnost jejich zastoupení i jejich významová funkce v obou dílech.

První kapitoly práce jsou věnovány představení jednotlivých teoretických konceptům adaptace, z nichž jsem vycházela při aplikaci teoretických pojmů na dramatisaci románu *Hana*. V následujícím textu představuji autorku románu společně s kontextem její tvorby a stručně demonstruji, jakým způsobem zpracovávají téma židovství a holocaustu vybraní dramatikové, jež se této látce primárně ve své tvorbě věnovali či věnují. Charakterizují některá jejich díla a vystihují odlišné vnímání zmíněných prvků. Obsáhlejší kapitolou práce je narativní analýza románu, která je pro komparaci podstatná. Tento typ jsem zvolila především proto, že umožňuje rozdělit dílo do několika časových a vyprávěcích rovin. Vzhledem k rozsáhlosti prozaického textu se konkrétně soustředím na dominantní složky: postavy, vyprávěče, fokalizace a času, které mají výrazný vliv na vývoj syžetu. Pro bližší souvislost a představení inscenace jsem se zaměřila na

⁷ GLASER, MgA. Martin. *Zpráva o činnosti příspěvkové organizace Národní divadlo Brno za rok 2019* [online]. 2020 [cit. 2021-03-31].

⁸ MORNŠTAJNOVÁ, Alena. *Hana*. Druhé, brožované vydání. Brno: Host, 2018, ISBN 978-80-7577-424-8.

faktografii, což považuji za důležité z hlediska včlenění díla do kulturního kontextu Národního divadla Brno. Obdobě jako rozbor románu jsem strukturovala analýzu inscenace, v níž jsem také využila narativní a významovou analýzu, ve které jsem se zaměřila především na postavy a jejich herecké ztvárnění, dále na pozici vypravěče, kategorii časových pásem i symboliku scénografie. Cílem zmíněných analýz bylo zjištění, zda inscenátoři ponechali veškeré narativní linie a jestli použili inovační dramatizační postupy. Poslední dvě kapitoly jsou věnovány komparaci. První komparace je pro větší přehlednost strukturována na časové dimenze, jako je tomu v románu a podobně v inscenaci. Poukáží na to, v jakých částech a jakým způsobem dochází k redukci textu a taktéž jak samotný titul režisér uchopil. Vzhledem k prolínajícímu se tématu židovství v próze a v inscenaci, poukazuji na některé prvky židovství a jejich odlišné zpracování v inscenaci a románu. Inscenace je samotná podkapitola věnována vybraným prvkům židovství a komparaci jejich zobrazení. V příloženém rozhovoru s Alenou Mornštaj-novou jsem zjišťovala, jak moc se na inscenaci podílela a zda do tvůrčích postupů režiséra zasahovala.

1. Narativní analýza a její pojmy

Zaměřila jsem se na výchozí odborné texty k narativní analýze a na jejich aplikaci v rámci románu *Hana*. Pracovala jsem s odbornou literaturou, která přibližuje termíny narativní analýzy, které budou následně představeny. Nejdříve si však vymežíme, co je narativ a jak se vztahuje k pozici vypravěče.

„Narativ představuje sdělení, které přepokládá dva základní účastníky: původce a příjemce.“⁹ V případě románu jsou původci děje postavy Mira a Hana. Důležitou součástí se v próze stává vypravěč, jehož prostřednictvím jsou nám sdělovány narativní informace. Literární kritik Gerard Prince definuje vypravěče jako toho „kdo vypráví a je vepsaný do textu“.¹⁰ Epický román je komponentně založen na narativu, který označujeme za příběh. Francouzský strukturalistický literární teoretik Gérard Genette zdůrazňuje rozdíl mezi diegezí a mizezí. Zatímco diegetickým modelem definujeme vyprávění fabule, u mimetického jde o nápodobu skutečnosti ve vztahu mezi světem a dílem. Proto označuje román za mimetický. Jeho teze vychází z ustanovení Platóna, který v *Ústavě* tvrdí, že „pokud básník směřuje řeč, jako by byl někdo jiný, jde o imitaci/mizezi“.¹¹

V románu *Hana* můžeme vymežit vypravěče odkrytého a skrytého. V prvním případě promlouvá osoba v prvním čase a konstruujeme jej jako fikční osobu.

U vypravěče skrytého není čtenář veden k zamyšlení nad průvodcem děje. Podle francouzského strukturalisty a literárního teoretika Gérarda Genetta můžeme rozlišit celkem čtyři typy vypravěčů:

- Extradiegeticko-heterodiegetický;
- Extradiegeticko-homodiegetický;
- Intradiegeticko-heterodiegetický;
- Intradiegeticko-homodiegetický.

V románu se objevují podle jeho klasifikace celkem tři typy vypravěčů:

- Extradiegeticko-homodiegetický;

⁹ CHATMAN, pozn. 3, s. 27.

¹⁰ KUBÍČEK, HRABAL, BÍLEK, pozn. 2, s. 124.

¹¹ CHATMAN, pozn. 3, s. 109.

Intradiegeticko-heterodiegetický;
Intradiegeticko-homodiegetický.

Extradiegeticko-homodiegetický vypravěč je průvodcem děje první roviny a sám tvoří ve vyprávěném příběhu jednu z postav. Podobně vyznívá *intradiegeticko-homodiegetický* vypravěč, který je taktéž jednou postavou v příběhu, ale průvodcem druhé roviny. *Intradiegeticko-heterodiegetický* vypravěč se sám příběhu neúčastní, ale vypravuje druhou část.¹²

Dále podle Gérarda Genetta rozlišujeme pojmy *heterodiegetický* a *homodiegetický* vypravěč. Heterodiegetický vypravěč se příběhu neúčastní. V opačné rovině je homodiegetický průvodce, který je jednou z postav narativu.¹³ V románu se setkáváme s oběma těmito typy, a to s heterodiegetickým vypravěčem v druhé části, kdy je průvodcem děje nezúčastněná postava Míra Karásková, naopak homodiegetický vypravěč figuruje v první a třetí třetině knihy.

V rovině vyprávění rozlišujeme *extradiegetického vypravěče*, provázející výchozí rovinu vyprávění, a *intradiegetického průvodce* druhé roviny, jež je současně postavou v části první.¹⁴ Intradiegetický vypravěč je obsažen ve třetím úseku knihy, kdy postava Hany sděluje své niterné pocity, myšlenky a úvahy, čímž ilustruje svá jednání. I když Seymour Chatman tvrdí, že každé narativní vyprávění prezentuje vypravěč, nemusí jít v každém případě o někoho (postavu), ale o něco.¹⁵ Průvodcem příběhu se tak může stát věc či interní pocit. V rozsáhlém románu o více jak třiceti pěti postavách je v obsahu přítomno několik narativních rovin. Takovýto případ je označen termínem *rámcové vyprávění*, do něhož je postupně vsazeno vyprávění druhé a třetí úrovně.¹⁶

Pojem *fokalizace*, se kterým budu v kapitole Narativní analýza románu pracovat, můžeme chápat jako prostředek užšího výběru sdělení s možností vypravěče.

S pomocí fokalizace určujeme skrze koho (co) se díváme na obsah vyprávění. Gérard Genette definuje fokalizaci jako výběr či omezení narativní informace,

¹² KUBÍČEK, HRABAL, BÍLEK, pozn. 2, s. 136.

¹³ Tamtéž, s. 127.

¹⁴ Tamtéž, s. 134.

¹⁵ CHATMAN, pozn. 3, s. 16.

¹⁶ KUBÍČEK, HRABAL, BÍLEK, pozn. 2, s. 134.

jelikož vnímající subjekt omezuje narativní informace.¹⁷ V románu *Hana* bychom mohli podle Genetteho kategorizace vymezit tři typy fokalizace. První z nich je *multiplicitní interní fokalizace*, kdy jsou z pozice dvou či vícero postav podány odlišné informace. Jde o ich-formové vyprávění a rovněž vyprávění dodržující třetí osobu, jež má centrum v postavě, typickým příkladem je vnitřní monolog postavy.¹⁸ Pozice *externí fokalizace* se nachází uvnitř světa příběhu, ale není identická s žádnou z postav. S tímto případem se můžeme z části setkat v druhé třetině knihy, kdy je příběh prezentován nezúčastněnou postavou. Současně však vypravěč působí jako vševědoucí, a tudíž můžeme tento typ označit jako *nulovou fokalizaci*, jelikož přináší čtenáři neomezené informace o příběhu.¹⁹

Narativní přítomnost je okamžik v čase fikčního světa, který při čtení pociťujeme jako aktuálně nastávající.²⁰ Gérard Genette uvažuje o vztazích mezi časem příběhu a časem vyprávění za pomoci tří hledisek. V každém z nich je důležité vymezit výchozí narativ, kterým je soubor chronologicky uspořádaných událostí největšího rozsahu.²¹ V prvním pojetí jde o termín *posloupnost*, kdy mohou mít události příběhu v narativním textu chronologickou podobu. Taktéž mají možnost stavět se do protikladu zmiňované podoby. Díky tomuto uspořádání dochází k vyvolávání tajemství a zvyšování napětí. Pro přehled chronologických událostí využívá Genette pojmy *analepse*, což je primární podání událostí E-H, po kterých teprve následují události A-D a *prolepse*, u níž funguje schéma zrcadlově.²² Abecední číslování funguje jako přehledné pojmenování jednotlivých událostí v narativu. Vztáhneme-li pojem na události v knize, tak jde v první části knihy *Já, Mira* o prolepsi, jelikož je zde popisováno postupné plynutí života Míry Karáskové, od jejich devíti do osmnácti let. Abecedně můžeme pojmenovat primární události dějové linie, které se v narativu staly. Například tedy v ve zmiňovaném prvním celku *Já, Mira*.

- A. Oslava Rosiných třicátých narozenin.
- B. Rodina Míry umírá na tyfus.
- C. Mira se stěhuje od Karásků k tetě Haně.

¹⁷ Tamtéž, s. 149.

¹⁸ Tamtéž, s. 152.

¹⁹ Tamtéž, s. 150.

²⁰ Tamtéž, s. 106.

²¹ Tamtéž, s. 110.

²² Tamtéž, s. 109.

D. Mira se žení s Gustou Horáčkem.

Druhým aspektem označuje trvání narativu, kdy určitou dobu ve fikčním čase narativu poměrujeme s rozsahem textu.²³ Americký literární teoretik a filmolog Seymour Chatman rozlišuje pět poměrů trvání mezi časem příběhu a diskurzu. V souvislosti s románem jde o termín *shrnutí*, kdy je čas příběhu delší než čas diskurzu.²⁴ Za třetí aspekt pokládá Gennette pojem *frekvence*, kdy o jedné události můžeme vyprávět jednou i vícekrát a samotné vyprávění je schopno prezentovat více událostí najednou. Vymezuje typy, se kterými se i v románu setkáváme, a to *singulativní*, kde je jedenkrát vyprávěno to, co se stalo jednou, a *repetitivní*, kde se vypráví více než jednou to, co se stalo jedenkrát.²⁵

Jak už jsem zmínila, příběh obsahuje více jak třicet pět postav. V románu je postava jedním ze základních prvků a je těsně spojená s událostí. Kniha *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění* definuje dva návrhy na teoretickou analýzu postavy v příběhu. U mimetického chápání postavy, koncipuje „text jako napodobení skutečného světa, v důsledku čehož se mluví o postavách, které jsou posuzovány podle chování skutečných osob reálného světa“.²⁶ V případě sémiotického či strukturalistického je „postava pojímána jako realizována svým učením být znakem, sémiotickým konstruktem“.²⁷

Důležitou součástí pro pochopení výstavby postavy je právě její charakterizace. K profilu postav v narativní analýze prózy použiji členění anglického esejisty Edwarda Morgana Forstera, který přehledně a jasně určuje dva typy postav. Jako první vymezuje postavy ploché, nesoucí jednu vlastnost nebo ideu. Postavy kulaté jsou naopak složeny z více příznaků a idejí a v průběhu diskurzu se mohou měnit.²⁸ V prvním případě tedy čtenář lehce identifikuje umístění postavy v příběhu, na rozdíl od postav kulatých. Jelikož v románu *Hana* vynikají zejména tři ženské kulaté postavy, čtenář je až v průběhu čtení obeznámen s myšlením a nesoucími idejemi jednotlivých figur.

²³ Tamtéž, s. 115.

²⁴ Tamtéž, s. 118.

²⁵ Tamtéž, s. 120.

²⁶ Tamtéž, s. 58.

²⁷ Strukturalismu a sémiotika je věda o znacích a jejich používání a zabývá se objasněním komunikačních procesů. (Pozn. autorky).

²⁸ Tamtéž, s. 66.

2. Adaptační modely

Vzhledem k faktu, že prozaická předloha byla adaptována, je nutné se zaměřit na problematiku adaptace ve vztahu k prozaické předloze.

Dramaturgyně Iva Šulajová ve své práci *Příspěvky k teoretické problematice dramatisací* vymezuje pojmy adaptace a dramatisace. Opírá se o publikace Václava Königsmarka, Štěpána Vlašína, Ladislava Pytlouna a dalších. Dramatisace je text a případné východisko inscenace, které můžeme díky literární a divadelní struktuře přirovnat k dramatu. Jde o úvahu teatrologa Václava Königsmarka, který tvrdí, že „vztah k předloze bývá při dramatisaci spíše těsnější, název díla i signování zpravidla kopírují původní text“.²⁹ Definuje takto pojem dramatisace, jež má za cíl přetvořit literární předlohu do dramatického tvaru. S touto tezí budu v následujících částech pracovat, jelikož inscenace *Hana* je ve úzkém vztahu s prozaickou předlohou. Termínem, převzatým z filmové teorie, označujeme adaptaci, která se od dramatisace liší v „přizpůsobení struktury původního díla novému uměleckému záměru buď cestou moderního přepracování, aktualizace, parodie nebo kompozičně stylistické úpravy zastaralého textu“.³⁰ U adaptace jde o razantnější redukci do důvodného díla, stejně tak je „bližší převodu mezi jednotlivými druhy uměleckými - zahrnuje více či méně praktickou (technickou) potřebu scénickou (jevištní, ale zejména i filmovou, televizní a rozhlasovou)“.³¹ Pokud bych se měla držet pouze tohoto tvrzení, mohla bych vydedukovat, že inscenace Národního divadla Brno není adaptací románu, jelikož je zasazena do stejného historického a tematického kontextu, není rovněž moderně stylizovaná, avšak synchronně se opírá o prozaickou předlohu.

Petr Pavlovský v publikaci *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník* definuje dramatisaci takto: „Dramatisace vniká přepracováním (*adaptace) díla jiného literárního druhu (prózy, poezie) na drama. Text je transformován tak, aby odpovídal druhotným kritériím dramatu (definice mezi hlavním a vedlejším textem)“.³² Tato publikace tedy nevnímá primární konfrontaci mezi termíny, ale

²⁹ ŠULAJOVÁ, pozn. 4, s. 162.

³⁰ Tamtéž, s. 163.

³¹ Tamtéž, s. 164.

³² PAVLOVSKÝ, pozn. 5, s. 348.

neexplicitně označuje pojem dramatisace za synonymum adaptace. Podobně jako Iva Šulajová i Patrice Pavise tvrdí, že dochází ke střetnutí pojmů dramatisace a drama, kdy „nelze vymezit přesnou hranici mezi dramatisací a dramatem v užším slova smyslu - text přestává být dramatisací, jestliže přestane být svázán konkrétní inscenací a stane se běžnou součástí tzv. dramaturgického podkladu“.³³

Aleš Merenus charakterizuje dramatisaci za pomoci publikace *Drama jako básnické dílo*, Jiřího Veltruského, následujícím způsobem: „Proces dramatisace pak můžeme v jistém smyslu chápat také jako proces, v němž dochází k výměně strukturní dominanty díla. Nedá se tedy chápat jako pouhý přepis textu, například prozaického, do rolí (replik dramatických osob). Jestliže má být text dramatisace součástí literárního druhu dramatu, pak je nutné, aby u něj došlo k hlubší strukturní proměně, protože drama, jak to zdůraznil Veltruský, je především uměním dialogu“.³⁴ Stejně jako Iva Šulajová i Aleš Merenus dělí dramatisaci na dva typy, které ovšem více explikuje. V prvním případě jde o dramatisace literární (zahrnuje jak funkci literární, tak divadelní), v druhém označuje dramatisaci jako divadelní (mají podobu divadelního scénáře a jejich vznik je spojen s jednou inscenací nebo představením). Dramatisace inscenace *Hana* tedy čerpá materiál z existujícího literárního díla a transformuje předlohu do dramatické či literární poetiky. Autor doporučuje nahlížet na dramatisaci z hlediska předlohy a uvádí dvě varianty a) dramatisace respektují žánr předlohy, b) dramatisace mění původní žánr předlohy a nahrazují jej jiným. U románu *Hana* by šlo o variantu první, jelikož se žánr ve vztahu k inscenaci nemění. Dále je zde zhotoven přehled termínů dramatisačních postupů - amplifikace, redukce, ekvivalence, kumulace, zmnožení, zkonkrétnění, které budu více specifikovat při analýze inscenace.³⁵

Objasnění termínů dramatisace a adaptace mi napomůže zejména kapitola Adaptační a režijní přístup. Zmíněné pojmy Aleše Merenuse budu aplikovat primárně v komparaci inscenace s románovou předlohou *Hana*.

³³ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003, ISBN 80-700-8157-0.

³⁴ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Druhé, brožované vydání. Brno: Host, 2019. Strukturalistická knihovna, 1. ISBN 978-80-7577-952-6.

³⁵ MERENUS, pozn. 6, s. 118.

3. Alena Mornštajnová

Spisovatelka Alena Mornštajnová studovala gymnázium a následně ekonomickou školu se zaměřením na výpočetní techniku v rodném Valašském Meziříčí. Při zaměstnání se vzdělávala v anglickém a českém jazyce na Filozofické fakultě Ostravské univerzity. Vyučovala anglický jazyk a překládala texty ženské literatury.³⁶ „Když jsem překládala, tak to byla taková moje škola psaní a zároveň jsem viděla, co bych udělala jinak.“³⁷ Sama autorka tvrdí, že by takový žánr psát nechtěla, ale baví ji tvořit něco, čímž se i čtenář obohatí. Jejím prvním počinem byl v roce 2013 román *Slepá mapa*, popisující tři generace žen s rozdílnými pohledy na svět. Kniha obsahuje několik postav, příběhů a životních událostí, které se prolínají historickým obdobím od první světové války do pádu komunismu. Příběh rodiny Josefa Mánese se stal inspirací pro román *Hotýlek*, vydaný v roce 2015. Narativ je situovaný do stejného historického období jako *Slepá mapa*. V roce 2017 vyšel knižní bestseller *Hana* a o dva roky později kniha oceněna titulem Kniha roku s názvem *Tiché roky*. Dominantní linií se v příběhu stává odlišný popis událostí z pohledu otce a dcery. Dějinný kontext je velmi implicitní a do popředí se více dostává vlastní odkrývání identity hlavní hrdinky. Nový historický román *Listopád* mapuje dramatický příběh obyčejné české rodiny, kde nás události přenesou opětovně do doby komunismu. Ženská hrdinka bude kvůli účasti na demonstracích zatčena a následně odsouzena ke dvaceti letům vězení.³⁸ Kmenovým vydavatelem všech pěti knih je brněnské nakladatelství Host.

Z výčtu dosavadní tvorby je patrné, že spisovatelce Aleny Mornštajnové slouží dějiny dvacátého století jako pozadí pro narativní linie příběhů a osudů obyčejných rodin. Ve všech knihách, s výjimkou *Hotýlku*, jsou hlavními hrdinkami ženy (*Slepá mapa*: Anna, Alžběta, Anežka, *Hana*: Mira, Hana, *Tiché roky*: Bohdana, *Listopád*:

³⁶ HLOUŠKOVÁ, Lenka. *Alena Mornštajnová: Najít příběh pro mě není složité* [online]. Právo, 2018 [cit. 2021-03-24]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/zena/styl/clanek/alena-mornstajnova-najit-pribeh-pro-me-neni-slozite-9843>.

³⁷ BLAŽEJOVSKÁ, Alena. *Inspirací pro první knížku Aleny Mornštajnové byla žena, která jí vyprávěla ve vlaku svůj životní příběh* [online]. Praha: Český rozhlas, 2018 [cit. 2021-03-24]. Dostupné z: <https://dvojka.rozhlas.cz/inspiraci-pro-prvni-knizku-aleny-mornstajnovy-byla-zena-ktera-ji-vypravela-ve-7448963#volume>.

³⁸ MORNŠTAJNOVÁ, Alena. *Listopád-Alena Mornštajnová* [online]. Kosmas, 2021 [cit. 2021-03-24]. Dostupné z: <https://www.kosmas.cz/knihy/285889/listopad/>.

Marie). Knihy mají dle autorčiných slov společný námět mezilidských a rodinných vztahů, které jsou narušeny vnějšími okolnostmi.

4. Román *Hana*

Historický román *Hana* je v pořadí třetí knihou spisovatelky Aleny Mornštajnové, kterou vydalo v roce 2017 brněnské nakladatelství Host, jako svou 1380. publikaci. Kniha byla přeložena do mnoha jazyků a získala hlavní ocenění Česká kniha 2018 s několika dalšími oceněními. Ve stejném roce ji nakladatelství OneHotBook vydalo jako audioknihu, kterou namluvily Lenka Vlasáková a Tereza Dočkalová.³⁹ Próza se stala předlohou pro divadelní inscenace Národního divadla Brno (Mahenovo divadlo) a Klicperova divadla v Hradci Králové (Studio Beseda). Celkem se k roku 2021 setkáváme s dvěma divadelními adaptacemi románu a jednou audioknihou pod identickým názvem – *Hana*.

4.1 Historický kontext románu

Kniha se skládá z dvaceti sedmi kapitol, rozdělených do tří částí. Každá z nich obsahuje hlavní dějovou linii, situovanou na pozadí historických událostí od roku 1933-1963.

- První část Já, Mira 1954–1963 (první - devátá kapitola).
- Druhá část Ti přede mnou 1933–1945 (desátá - dvacátá kapitola).
- Třetí část Já, Hana 1942–1963 (dvacátá první - dvacátá sedmá kapitola).

Událost je nejmenší stavební jednotka příběhu, kterou definuje změna stavu.⁴⁰ V knize je popisováno několik historických událostí ovlivňující osudy postav. Mezi první stěžejní a neočekávanou událost, jež porušuje rámec očekávání v kontextu příběhu, je tyfová epidemie ve Valašském Meziříčí (1954), opírající se o reálná fakta. Stejně jako se břišní tyfus šířil během druhé světové války v koncentračních táborech, objevil se i na jaře roku 1954 v cukrárně U Koňáříků ve Valašském Meziříčí. Prvními nakaženými byli zaměstnanci cukrárny. „Rodiny, které byly postižené, nesměly chodit do práce, děti nesměly chodit do školy. Nesmělo se odjíždět z města. Nesměl odjíždět nikdo, ani ti, kdo nakažení nebyli,“ poukázala

³⁹ Databáze knih: *Hana* [online]. 2017 [cit. 2021-04-07]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/zajimavosti-knihy/hana-324332>.

⁴⁰ KUBÍČEK, HRABAL, BÍLEK, pozn. 2, s. 41.

Mornštajnová.⁴¹ Synchronizaci s událostí v knize a reálném základu čerpala autorka z vyprávění své babičky, kterou po sněžení zákusku z místní kavárny museli jako jedinou z rodiny převést do nemocnice. Dle zprávy poskytnuté ředitelem Státního okresního archivu ve Vsetíně bylo ve Valašském Meziříčí hospitalizováno celkem 311 osob s podezřením na břišní tyfus, 256 bylo skutečně nakaženo a 11 onemocnění tyfu podlehl.

Příběh můžeme definovat jako osu kauzální a časové organizace dynamických a statických událostí a jejich nositelů (postav), kterou rekonstruujeme z narativního textu prostřednictvím odpovědi na otázku: A co se stalo potom?⁴² Mezi další časový úsek ovlivňující narativní diskurz je období mezi lety 1942–1945. Nositelem události se stává hlavní postava Hany, jež v tomto období prochází dvěma koncentračními tábory – Terezín a Osvětim, kdy se část rodiny Helerových připravuje k transportu (14. září 1942).

Autorka dále poukazuje na několik událostí předcházející druhé světové válce. Popsán je konec existence Československé armády, který následoval po vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava 16. března 1939 a zmíněny jsou také norimberské zákony⁴³, jež byly vyhlášeny říšským protektorem 21. června 1939. Důležitým mezníkem je deportace Židů z ghetta v Terezíně do Osvětimi na přelomu roku 1944–1945. Hana přežívá v táborové nemocnici Osvětim. 27. ledna 1945 osvobozuje největší koncentrační a vyhlazovací tábor Sovětská armáda. V knize jsou zmíněny tyto historické události, ovlivňující osudy hlavních i vedlejších postav:

- Hilsneriáda (1899)
- Norimberské zákony (1935)
- Hitlerův projev v rozhlase (1. března 1936)
- Všeobecná mobilizace vyhlášena Edvardem Benešem (29. září 1938)
- Mnichovská dohoda (30. září 1938)

⁴¹ ČT 24: *Pandemie byly a budou, Česku se nevyhýbaly. Lidstvo se s nimi naučilo žít* [online]. 19. 5. 2020 [cit. 2021-04-07]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/veda/3100718-pandemie-byly-a-budou-cesku-se-nevyhybaly-lidstvo-se-s-nimi-naucilo-zit>.

⁴² KUBÍČEK, HRABAL, BÍLEK, pozn. 2, s. 33.

⁴³ Norimberské zákony byly vyhlášeny nacistickou stranou. Na základě těchto zákonů byla prováděna diskriminace Židů za období druhé světové války. (Pozn. autorky).

- Křišťálová noc (1938)
- Vyhlášení protektorátu Čechy a Morava (16. března 1939)
- Německá invaze do Polska (1. září 1939)
- Druhá světová válka – koncentrační tábor Terezín (1939–1945)
- Tyfus ve Valašském Meziříčí (1954)
- Výročí VŘSR (1961)
- Smrt Zdeňka Nejedlého (9. března 1962)

Období holocaustu neboli šoa se tak stává v příběhu relevantní a podstatné i pro možnou interpretaci a další významové části vyprávění. Historické události jsou zásadní pro utváření charakteru postav v narativu, čímž je současně každá událost důležitá. I když byla autorčiným impulzem k napsání románu morová epidemie na Valašsku, postupem času příběh vyjadřuje spíše symbol holocaustu, fyzickou a psychickou proměnu jedné z milionu židovských obyvatel, kteří prošli druhou světovou válkou.

Román má tři části, jak jsem zmiňovala na začátku kapitoly, ale Alena Mornštajnová původně zamýšlela kompozici pouze dvou částí a osud Hany měl být předmětem jedné kapitoly. V průběhu psaní však pochopila, že tato postava potřebuje mít v knize dominantní hlas.⁴⁴

4.1.1 Téma židovství v dílech vybraných dramatiků

Téma holocaustu a židovství se stalo předmětem nejen inscenace *Hana*, ale také mnoha dalších uvedených jak na světových scénách, tak v České republice. Zmíním některé dramatiky zpracovávající tuto látku, které jsem si vybrala z důvodu jejich odlišné národnosti a rozdílného nahlížení na židovství a holocaust. Obdobně jsem chtěla poukázat na kontrast reflektování tématu v časově odlišných dekadách.

Jako prvního uvedu **George Taboriho** (1914-2007), scénáristu, filmového režiséra, dramatika a překladatele, který je jeden z průlomových autorů, u něhož je

⁴⁴ KOPÁČ, Radim. *Spisovatelka Mornštajnová: Generace před námi prožívaly mnohem těžší události, než je současná pandemie* [online]. Lidovky, Praha: MAFRA, 2020 [cit. 2021-04-07]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/kultura/ac-optimistka-obavy-mam-tvrdi-spisovatelka-alena-mornstajnova.A200409_130618_In_kultura_jto.

v divadelních hrách stěžejním tématem židovství a holocaust.⁴⁵ Spisovatel židovského původu, nahlíží na tato témata netradičním pohledem a vychází v hrách ze svých zážitků. V roce 1944 zemřel Taboriho otec v koncentračním táboře v Osvětimi a bratr Paul s matkou Elsou uprchli ve třicátých letech před nacismem do Anglie.⁴⁶ V dílech propojuje humor s tragikou a pracuje s černou groteskou. Do podvědomí se dostal zejména díky hře *Mein Kampf*, jež měla premiéru 6. května 1987 v Akademietheater vídeňského Burgtheatru. Autor staví figuru mladého vesničana Adolfa Hitlera do kontrastu prodavače biblí Žida Šlomo Herzla, který mu svou lidskostí a péčí napomáhá rozpoutat holocaust. Juraj Deák uvedl Taboriho hru v červnu 2004 pod stejným názvem na scéně Divadla Jiřího Myrona v Ostravě.⁴⁷

O dva roky dříve uvedl André Hübner Ochodlo v překladu Petra Štědrone hru *Jubileum*, která popisuje oběti a zločince holocaustu, do jejichž protikladu vkládá přítomnost. Premiéru měla inscenace v Komorní scéně Aréně Ostrava.⁴⁸ Hrou *Kanibalové* prolamuje hranici černého humoru, v níž staví vězně koncentračního tábora v Osvětimi před otázku, zda sníst mrtvého spoluvězně a zachránit si tímto život.⁴⁹ Z charakteru tvorby George Tabori lze konstatovat, že nespécifikuje pohled na Židy jako oběti, ale konstruuje je do pozice spoluvězňů druhé světové války. Světovou premiéru měla v roce 1969 v berlínském Schillerově divadle. Pražské Divadlo Komédie ji uvedlo v roce 2003 v režii Jana Nebeského.

V českém kontextu se zmiňovaným tématem zabývá **Arnošt Goldflam** (1946), který se narodil do rodiny inženýra Otto Goldflama. Autor je ve své tvorbě ovlivněný zejména svým židovským původem, což lze vyvodit ze zobrazování námětu rodiny, jež propojuje s motivem holocaustu.⁵⁰ Například ve hře *Písek*, která je formována scénickými obrazy osudu vlastní rodiny, zobrazuje na konci první části hry pohled Židů odcházejících do koncentračního tábora. Figuruje zde postava

⁴⁵ George Tabori. In: Wikipedia [cit. 2021-04-07]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/George_Tabori.

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Divadlo Aréna. *Jubileum* [online]. 2010 [cit. 2021-04-07]. Dostupné z: https://divadloarena.cz/subdom/arena2/repertoar/inscenace?search=jedna_inscenace&task=search&seo_nazev=jubileum.

⁴⁹ Kanibalové. In: Wikipedia [cit. 2021-04-07]. Dostupné z: [https://www.wikiwand.com/cs/Kanibalov%C3%A9_\(divadeln%C3%AD_hra\)](https://www.wikiwand.com/cs/Kanibalov%C3%A9_(divadeln%C3%AD_hra)).

⁵⁰ Arnošt Goldflam. In: Wikipedia [cit. 2021-04-07]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Arno%C5%A1t_Goldflam.

dospívajícího muže, jenž je centrální pro jeho hry napsané v osmdesátých letech.⁵¹ Ve třinácti povídkách v díle *Tata a jeho syn* popisuje život židovské rodiny v padesátých a šedesátých letech dvacátého století.⁵² V šesti příbězích se spojující postavou Adolfa Hitlera se setkáváme v knize *Doma u Hitlerů*, kterou zrežiroval v roce 2007 kolektiv HaDivadla jako inscenaci *Doma u Hitlerů aneb Historky z Hitlerovic kuchyně*. Fraška je situována na pozadí ironické rodiny nacistického vůdce. V sarkastické komedii je využíváno groteskního a osvobozujícího humoru, v níž se současně propojuje nadsázka a nápadité situace s ironickou imaginací.⁵³

Ve hře *Sladký Theresienstadt* spojil autor osudy dvou terezínských vězňů – novináře Willyho Mahlera z Havlíčkova Brodu a herce, režiséra Kurta Gerrona, jenž dostal od nacistů přiděleno režirovat propagační film o životě v ghettu. Kontrastní charakter dvou postav utváří linii hry, která měla premiéru počátkem listopadu 1996. Stejně jako Mornštajnová i Goldflam čerpá inspiraci ze skutečných událostí. Hlavním podnětem pro tuto hru byl deník bývalého novináře Willyho Otty Mahlera.⁵⁴

Autor vybízí diváky, aby představení vnímali jako pokus vyjádřit, jak „těžké je žít svůj život v takové době a za takových podmínek, a přesto zůstat člověkem.“ A dodává: „Chtěl jsem mimo jiné zobrazit život v iluzi: nakolik iluze člověku sílu dávají a nakolik mu ji berou.“⁵⁵

Arnošt Goldflam často ve svých hrách (*Horror, Návrat ztraceného syna, Písek; Tak dávno...*) zobrazuje dramatický konflikt, který situuje do konfrontace světa individua s vnějším světem, jenž se snaží zmocnit a ovládnout svobodu jedince.⁵⁶

Polský autor, **Tadeusz Słobodzianek** (1955), zastupuje mladou generaci a charakterizuje první dekádu 21. století, pro niž je typická reinterpretace

⁵¹ MERENUS, Aleš. *Arnošt Goldflam* [online]. Duha, 2011 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.zob.cz/vzdelavani/osobnosti/goldflam-arnost/>.

⁵² Databáze knih. *Tata a jeho syn* [online]. 2012 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/knihy/tata-a-jeho-syn-145348>.

⁵³ HaDivadlo. *Doma u Hitlerů aneb Historky z Hitlerovic kuchyně* [online]. Brno, 2007 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.hadivadlo.cz/hra/doma-u-hitleru/>.

⁵⁴ JAŠ, RED. *Sladký Theresienstadt* [online]. 2011 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.holocaust.cz/zdroje/clanky-z-ros-chodese/ros-chodes-1997/leden-13/sladky-theresienstadt/>.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ MERENUS, pozn. 46.

minulosti.⁵⁷ Spisovatelé tohoto období si volí událost z předchozích let a snaží se ji za pomoci uměleckých složek, v některých případech i aktualizčně, interpretovat. Polský dramatik, divadelní kritik a režisér narozený na Sibiři, Tadeusz Słobodzianek, napsal roku 2008 hru *Naše třída*, v níž se nechal inspirovat pogromem v Jedwabnem, ke kterému došlo 10. července 1941, kdy místní obyvatelé zavraždili ve stodole 340 Židů.⁵⁸ Příběh se odehrává několik let před a po samotné události a představuje osudy deseti spolužáků z jedné třídy. V prosinci 2012 měla hra v režii Jana Novotného premiéru v Divadle Komédie, v režii Břetislava Rychlíka dokumentárně zinscenovalo tento titul Divadlo Polárka a pod stejným názvem ji uvedlo Národní divadlo Moravskoslezské v režii kmenového režiséra činohry Janusza Klimsza.⁵⁹

Mohli bychom uvést další příklady zpracování tématu, například kombinací historických materiálů a současných nacistických webů formuje nezávislé experimentální divadlo Líšeň Brno inscenaci *Hygiena krve*. Režisérka Pavla Dombrovská s kolektivem tak reaguje na nesnášenlivost a vzrůstající agresivitu ve společnosti.⁶⁰

Stavovské divadlo uvedlo v režii Michala Dočekala inscenaci *Mikve*, pro kterou se stala předlohou hra izraelské dramatičky Hadar Galron.⁶¹

Zájem dramatiků zobrazovat období a následky druhé světové války je trvalý. George Tabori a Arnošt Goldflam čerpali ve své tvorbě inspiraci ze svého židovského původu a optikou tragiky a grotesky narušují zavedenou konvenci tragičnosti druhé světové války. Na rozdíl Tadeusze Słobodzianeka, který ve svých intertextuálních dramatech využívá formu pověsti nebo legendy, v nichž jako pokřiveném zrcadle představuje tradiční národní martyrologii a mytologii.⁶²

⁵⁷ Tadeusz Słobodzianek. In: Wikipedia [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Tadeusz_S%C5%82obodzianek.

⁵⁸ ŠTĚPKOVÁ, Tereza. *Pogromy v poválečném Polsku* [online]. 2019 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.holocaust.cz/dejiny/holocaust/historicky-kontext/antisemitismus-po-roce-1945/pogromy-v-povalecnem-polsku/>.

⁵⁹ Divadlo Polárka. *Naše třída* [online]. 2017, 2012 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://divadlopolarka.cz/inscenace/nase-trida/>.

⁶⁰ Divadlo Líšeň. *Hygiena krve* [online]. 2014 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.divadlolisen.cz/repertoar/hygiena-krve/>.

⁶¹ Národní divadlo. *Mikve (Činohra)* [online]. 2018 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/5322>.

⁶² JIŘÍK, Jan. *Słobodzianek, Tadeusz*. ILiteratura [online]. 2007 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/21375/sobodzianek-tadeusz>.

Setkáváme se s linií dokudramatu, kdy se autoři za pomoci uměleckých prostředků pokoušejí předat pohled vyrovnání se s minulostí a odkrývají nepříliš povědomé události. V nynější době uvádí například Národní divadlo inscenaci *Očitý svědek*, která dokumentární formou představuje masakr na Švédských šancích v rámci divokého odsunu Němců po roce 1945 na Přerovsku.

Současná česká autorka Jakuba Katalpa, zabývající se ve své tvorbě tématem holocaustu, vydala v roce 2020 knihu *Zuzanin dech*. Stejně jako u *Hany* je i tato próza vyprávěna z pozice ženské představitelky židovského původu, která prochází koncentračním táborem. Dominantou se stává rovněž vykreslení vývoje společnosti od třicátých do padesátých let, podobně jako v románu Mornštajnové. Kniha *Hana* je důkazem toho, že je toto téma stále aktuální, a proto může být jedním z důvodů, proč si Martin Glaser vybral právě tento titul k adaptaci. Vykreslení charakteru osob, které jsou ve společnosti stálé a v nynější době se nemění.

4.2 Narativní analýza

V narativní analýze budu primárně vycházet z publikace *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění* a knihy *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Vzhledem k obsáhlosti románu budu analyzovat jen složky ovlivňující narativ celého příběhu. Konkrétně hlavní ženské postavy, vypravěče, fokalizaci a čas narativu.

4.2.1 Postavy

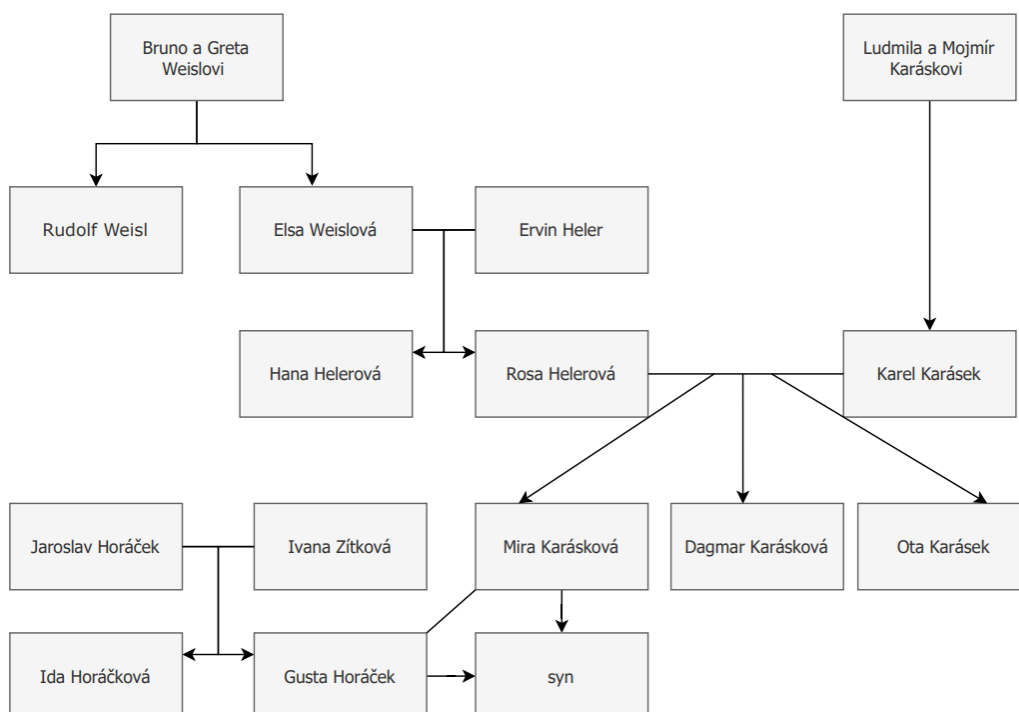
Jako ekvivalent k označení hlavních postav použiji termíny jako centrální a primární postavy. Jejich pozice je v analýze bezrozdílná. Postava je nositelem určitých vlastností, stavů a činností, především však individuálního vědomí, jež se konstituuje ve vztahu k druhým, ke světu a k objektu literárního díla.⁶³ Alena Mornštajnová pojmenovala dvě hlavní postavy Hanu a Miru podle dcer pana Hellera, který žil v Meziříčí a byl předsedou tamní židovské obce. Obě postihl

⁶³ HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Vyd. 1. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.

stejný osud jako figuru Hany, která prošla dvěma koncentračními tábory. Narozdíl od fiktivní postavy však dívky v Osvětimi zahynuly.⁶⁴

K primárním postavám budu nahlížet ze sémiotického a strukturalistického pohledu, u nichž budu uvažovat v rámci následujících otázek. Jakou funkci plní jako specifické figury v narativním světě? Jak se podílejí na rozvíjení příběhu? Jakou roli mají ve významové výstavbě?

Příběh obsahuje ploché postavy, nesoucí jednu vlastnost či ideu, například trafikant Skácel negativně se stavící k lidem židovské národnosti. Dále také kulaté postavy, nesoucí více idejí a vlastností, mající možnost se v průběhu vyprávění měnit, jsou Mira, Elsa a Hana. Každé z nich patří jedna třetina knihy. Často je uváděna přímá charakterizace hlavních postav zejména vnějšího vzhledu. Vlastnosti jsou také vystihovány z východisek ostatních postav. Pro větší přehlednost k pochopení vztahů mezi jednotlivými postavami je přiložen rodokmen rodiny Weislových a Karáskových.



⁶⁴ Rozhovor se spisovatelkou Alenou MORNŠTAJNOVOU, autorkou knihy *Hana*. Online 8.3. 2021.

V první části *Já, Mira* se centrální postavou stává devítiletá Mira Karásková, která díky své neposlušnosti přežívá celou svoji rodinu. Život odhodlané empatické dívky je zde popsán do jejich osmnácti let, kdy si po maturitě bere Gustu Horáčka. Mira výrazně ovlivňuje postoj k tetě Haně, u které po smrti sourozenců (Ota, Dagmar) a rodičů (Karel a Rosa Karáskovi) bydlí. Postava je nekomplikovaná a čtenář se s ní může snadno ztotožnit. Zjišťujeme, že její charakter bývá definován přes jednotlivé události, jež prožívá. Jedním z důležitých mezníků v příběhu je přeskokování ledových ker v zimě roku 1954, kdy se celá promáčená vrací domů a za trest nedostává jako dezert na oslavě maminčiných narozenin žlutkový věneček, jež donesla teta Hana. Mira se stává sirotkem poté, co rodina po sněžení zákusku umírá v nemocnici na břišní tyfus. Právě vlivem úmrtí rodiny nerada navštěvuje hřbitov a v nelibosti má i lampionové průvody, které ji toto místo připomínají. Po ztrátě rodiny popisuje pocit prázdnoty a bezmoci. V této části je značné možné ztotožnění s její oblíbenou knihou o osiřelé dívce Pollyaně. V dospívajícím věku začíná, stejně jako kdysi její maminka, odkrývat tajemství a přemýšlet o budoucnosti. Vzhledem k její zálibě ve čtení má vizi v poli literatury a psaní divadelních her pro svoji nejlepší kamarádku Jarmilku. Svým vizuálem je dle popisu podobná své matce Rose Karáskové, po níž má husté černé vlasy a obličej se špičatou bradou kulatý jako jablko. Stejně jako modré oči, zdědila po svém otci podsaditost. Vlastnosti figury jsou popisovány taktéž z pozice ostatních postav. V jistém kontextu zjišťujeme, že se Mira stává motivací k životu tety Hany, jež na konci dvacáté sedmé kapitoly tvrdí:

„Mira je chytrá holka, přečetla už tisíce knih a určitě se jí podaří vystudovat, protože vždycky dosáhne toho, co si umíní, ale na ruční práce je nešikovná“.⁶⁵

V druhé části *Ti přede mnou* dominuje Elsa Weisová Helerová, která se stěhuje z dosud neprotektorátního Nového Jičína do Valašského Meziříčí. Na pozadí historických mezníků prochází psychickou proměnou, ovlivněnou několika rodinnými událostmi. Se svými rodiči a dcerou je v září r. 1942 deportována do koncentračního tábora Terezín, kde nad vykopaným hrobem umírá. Její jednání ji staví do role obětavé ženy, která i přes to, že jí hrozí smrt, ukrývá ve svém domě židovské rodiny. Výraznou psychickou přeměnou prochází právě po smrti svého

⁶⁵ MORNŠTAJNOVÁ, pozn. 8, s. 305.

manžela Ervina Helera, kdy se z ní stává samostatná, rázná a předvídatá osobnost, zcela ovládající své chování. Odhodlanost postavit se všem potížím ji staví do kontrastu života, jaký žila před tím. Pozice majitelky papírnictví, která pronajímá dvě přízemí ve svém domě, ji vztyčuje na vyšší úroveň v sociálním zařazení a ztotožňuje se s konvencemi bohatství židovského obyvatelstva. Díky vnějšímu zjevu, provázaném s charakterem figury, nemá u některých vedlejších postav oblibu (přísný pohled, pevně sevřené rty). V souvislosti s Elsou a jejími rodiči jsou v knize zobrazovány židovské tradice, například Tóra, Daf Yomi, Šabat, Šiva.

Ve třetí části *Já, Hana* je centrální postavou Hana Helerová, která je rozhodující pro narativ celého příběhu. Nutno říci, že jako jediná ze tří žen prochází výraznou psychickou a fyzickou proměnou. Vnější zjev zde hraje podstatnou roli, protože se z dlouhovlasé černošlé slečny, jež měla proporce filmové herečky, stává ve dvaceti šesti letech bezzubá, hubená žena s šátkem překrývající šedivějící vlasy. Na celkovém vzhledu je demonstrováno poznamenání druhou světovou válkou a průchod dvěma koncentračními tábory. Jednak v Terezíně a Osvětimi, přičemž v Terezíně přichází o dítě. Neustálý nepříznivý až odmítavý proud vědomí, objevující se převážně v popisu let od osvobození ghetta, vytváří jistou charakterizaci postavy a zobrazuje její pozici vůči okolí.

„Zpočátku za mnou Rosa chodila každý den. Nejdříve s sebou brala Miru, ale pak si domyslela, že mi dětský pláč vadí a nechávala malou doma“.⁶⁶

Hana je oděna do dlouhých černých šatů s dlouhým rukávem, přes něž nosí černý svetr a v jeho kapsách chléb. Lineární propojení se vzpomínkami na koncentrační tábor skrze vizuál je zde nedílnou součástí. Jméno Hana je odvozenina od hebrejského Hannah, což vyniká ve zdůraznění kontextu postavy v příběhu jako symbol poznamenaný utrpením holocaustu. V knize jsou dvě důležitá jednání, která z pozice Hany ovlivní celý narativ příběhu.

1. Na příkaz matky Elsy Helerové měla jít Hana na poštu poslat dopis strýci Rudolfovi do Anglie, aby se k němu mohli přestěhovat a uchránit se tak před blížícím se transportem. Jaroslav, přítel Hany jí však na poslední schůzce asi před třemi týdny řekl, že to s ní myslí vážně. Vzhledem k těmto okolnostem tak dopis neposlala. Na odvaze jí přidala maminka, která jí před odchodem

⁶⁶ Tamtéž, s. 279.

řekla: „Ještě to ztratíš a nepojedeme nikam“.⁶⁷ Její matka s prarodiči tak umírá v Terezíně roku 1942.

2. Hana v den sestřiných třicátých narozenin přináší jako dárek infikované žloutkové věnečky z místní cukrárny. Celá rodina Karásků umírá na otravu v nemocnici. Poněvadž Hana prodělala tyfus v koncentračním táboře, jako jediná s Mirou přežívá.

Kromě těchto tří hlavních postav je důležité zmínit ještě jednu z vedlejších, která ovlivňuje příběh nejdominantněji. Figura nejvíce vystupuje v druhé části příběhu a má vliv na osud rodiny Helerových. Jaroslav Horáček je přítel Hany Helerové, který sebestředně a sobecky touží po lásce. Ve dvanácté kapitole nastává zlom vztahu k Haně, kdy se Jaroslav dozvídá od nadřízeného Horníka, že je Hana Židovka. Jeho poměr mu rozmlouvá a dává mu na výběr z budoucnosti v armádě, anebo vztahu s ní. V tomto momentu se vypodobňuje charakter postavy, která čeká, až se situace nějak sama vyřeší. „Stále však doufal, že se NĚCO stane, NĚCO se změní a Hanině matce nebude vadit, že dcera je na známost ještě moc mladá a kapitánu Horníkovi a nadřízeným v armádě přestane vadit, že jeho nastávající je Židovka“.⁶⁸ Nedokáže Haně říct, z jakého důvodu se s ní chce rozejít a začíná s ní trávit méně času. Je zde patrné využití vnitřního monologu, kdy Jaroslav popisuje, jakým způsobem se k situaci staví a současně ho obhajuje v jeho rozhodnutí. „Za normálních okolností by se Hanou rád oženil, a dokonce by byl ochoten za jejich vztah bojovat, ale okolnosti normální nebyly“.⁶⁹ Z ukázky je evidentní, že se postava podřizuje společenským konvencím na úkor vlastnímu štěstí a volí si schůdnější cestu. Dívka se snaží oddálit odjezd do Anglie a naivně věří, že se s ní Jaroslav ožení. Na pozadí této figury jsou demonstrovány některé historické události, předcházející druhé světové válce a napomáhají k posunu děje. Například, když se podíváme na konec patnácté kapitoly, v níž se Jaroslav nedostaví na slibovanou schůzku k řece s Hanou, jelikož je povolán na Slovensko a Zakarpatskou Rus. Na začátku následující kapitoly je popisováno, jak je Valašské Meziříčí obsazeno vojáky. Jaroslav Horáček si později bere Haninu bývalou kamarádku a zaměstnankyni v lahůdkách Ivanu Zítkovou. Rodina Helerových

⁶⁷ Tamtéž, s. 162.

⁶⁸ Tamtéž, s. 142.

⁶⁹ Tamtéž, s. 143.

neodjíždí do Anglie, ale je povolána k transportu do Terezína, kvůli zbabělosti Jaroslava neříct pravdu a Haniny naivity.

4.2.2 Vypravěč

Výchozím bodem příběhu jsou celkem tři základní narativní linie. První z nich je život Miry Karáskové, druhé linii příběhu dominuje původ rodiny Helerových – Mira je její součástí skrze svou matku Rosu Karáskovu/Helerovou. Třetí konečnou linií je život Hany Helerové ovlivněný koncentračním táborem v době dospívání až po dospělost.

Podle členění vypravěčů literárního kritika Gérarda Genetteha se Mira Karásková stává extradiegetickým vypravěčem, jelikož je výchozím původcem roviny vyprávění v prvním celku *Já, Mira*. Hana Helerová se jako postava v první úrovni vyprávění a průvodce druhé roviny stává intradiegetickým vypravěčem. Z celkového členění knihy lze vyvodit, že je vyprávění příběhu rámcové, a to z důvodu provázanosti několika narativních linií.

Román obsahuje vypravěče, který je přítomný v každé z jednotlivých částí knihy a stává se mluvčím výpovědi. Jeho prostřednictvím jsou sdělovány narativní informace. Zdroj výpovědi se stává součástí významové stavby a čtenář si příběh interpretuje skrze hypotézu, kterou si o vypravěči utváří v průběhu čtení.⁷⁰

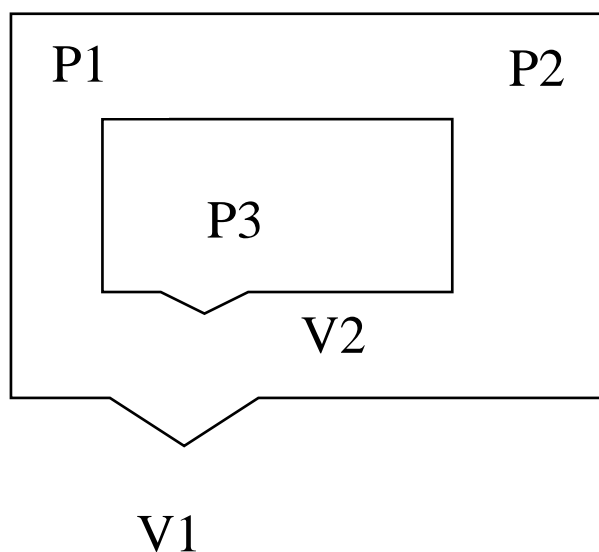
Když se podíváme, historický román, který je koncipovaný do tří částí, se v jednotlivých částech liší formou vyprávění. V průběhu narativu se setkáváme s homodiegetickým vypravěčem z pozice jedné z hlavních ženských postav Miry Karáskové, promlouvající v minulém čase. V první části se účastní samotného děje a její promluvy trvají v ich formě. Autodiegetickým vypravěčem je taktéž Hana Helerová v závěrečné pasáži, vypovídající o událostech fikčního světa.

S vyprávěním z pozice heterodiegetického vypravěče se setkáváme ve druhé části, kdy se vypravěč příběhu neúčastní. Vypravěčem - svědkem je v druhé části *Ti přede mnou* rovněž Mira Karásková, popisující ve třetí osobě události, vážící se převážně k rodině Weislových a Helerových. Předmětem vyprávění jsou události související

⁷⁰ KUBÍČEK, HRABAL, BÍLEK, pozn. 2, s. 124.

s jinými postavami, nikoli vlastní prožité události.⁷¹ V historickém románu jsou přítomny tři roviny, kdy se ve vyprávěném příběhu objeví postava, jež začne vyprávět jiný příběh, zapadající svým kontextem do předchozích událostí. Současně přesahuje příběh, ve kterém se vyprávěcí postava vyskytuje.

Grafické znázornění rovin příběhu



V1 = extradiegetický vypravěč (Mira Karásková)

V2 = intradiegetický vypravěč (Hana Helerová)

P1 = život Miry ovlivněný úmrtím rodičů a odkrývání tajemství tety Hany (1954-1963)

P2 = popis života babičky Elsy Helerové a její rodiny (1933-1945)

P3 = život Hany Helerové (1942-1963)

V (vypravěč)

P (postava) napsat v řádku, středník a další písmeno

Za pomoci klasifikace zmíněného Gérarda Genettha lze také rozlišit vypravěče dle jeho účasti/neúčasti v příběhu a podle roviny vyprávění. Extradiegeticko-homodiegetický je přítomen v prvním celku *Já, Mira. Ženská vypravěčka* první

⁷¹ Tamtéž, s. 133.

roviny vypráví příběh, v němž je sama jednou z postav. Druhé části dominuje intradiegeticko-heterodiegetický vypravěč, líčící obsah, jehož se sám neúčastní.

V závěrečném celku se setkáváme s pozicí intradiegeticko-homodiegetického jako průvodce druhé dějové roviny, v němž je sám jednou z hlavních postav.⁷²

Narativní text obsahuje přímou i nepřímou řeč. Promluvy v minulém čase jsou prokládány přímou řečí, sloužící ke komunikaci mezi postavami ve fikčním světě. Ve většině případech je označena uvozovkami.

„Nevěř jim, jim vůbec nevěř“. Chytla mě za rukáv a zoufale za něj tahala.⁷³

V převážné majoritě obsahu knihy je přímá řeč střídána řečí nepřímou, a to následujícím způsobem.

„Dobře“, řekla jsem znova, ale teta už se zase zvedla a odšourala se po nateklých nohách do své ložnice.⁷⁴

V některých částech, zejména při zdůraznění explicitního vyjádření situací (rozchod Hany s Jaroslavem, Skácelův postoj před válkou vůči Židům, balení věcí do koncentračního tábora) dochází k dialogu mezi postavami. Zaměřené a uspořádané výpovědi představující myšlenkové pochody subjektu jsou prezentovány pomocí vnitřního monologu hlavních a vedlejších postav, líčící situace v přítomném čase.⁷⁵

„Myslí, že když si pro mě tehdy teta Hana přišla, byla Ivana Horáčková stejně překvapená a vyděšená jako já“.⁷⁶

4.2.3 Fokalizace

Jak už jsem detailněji zmínila v předchozí kapitole, průvodcem první části románu je extradiegetický vypravěč. Třetí pasáž je vyprávěna z pozice intradiegetického průvodce. Fokalizace v románu slouží k vyjádření myšlenek a pocitů postav. Druhá část je vyprávěna z pozice postavy Miry Karáskové, která přináší čtenáři neomezené informace a působí jako vypravěč vševědoucí. Nulová fokalizace se

⁷² Tamtéž, s. 136.

⁷³ MORNŠTAJNOVÁ, pozn. 8, s. 101.

⁷⁴ Tamtéž, s. 101.

⁷⁵ KUBÍČEK, HRABAL, BÍLEK, pozn. 2, s. 142.

⁷⁶ MORNŠTAJNOVÁ, pozn. 8, s. 66.

v druhé části projevuje tím, že postava ví, co se děje v jiném časoprostoru, než ve kterém se nacházela před tím. Zná, co myslí jiná postava, což jsou tvrzení, která nepovažujeme za běžná a narušují náš dosavadní pohled na narativ.

„Musím se snad učesat, ne?“ řekla Hana, ale pro jistotu naaranžovala zrcadla do původní polohy, zavřela za sebou dveře ložnice, posadila se vedle Rosy a nakoukla jí přes rameno. „Máš to špatně. Musíš si ta čísla napsat správně pod sebe.“ Zatímco Rosa s povzdechem potřetí přepisovala příklad, Hana pohledem přejela kuchyň, jestli je uklizená podle matčiných představ. Snad ji pustí večer do kina, když bude všechno, jak má být.⁷⁷

Fokalizátor zde výpověďmi v er-formě popisuje myšlenky a touhy postavy. Souběžně se vyjadřuje k přítomné situaci za pomoci přímé řeči.

S multiplicitní variabilní fokalizací se seznamujeme v první a druhé třetině knihy. Často se setkáváme s událostmi a situacemi, které jsou prezentovány v první části ze strany Miry Karáskové a v závěrečném úseku popisovány z pohledu Hany Helerové. Jako příklad uvedu odlišný úhel pohledu na oslavu třináctých narozeniny Miry.

Mira Karásková popisuje vlastní pocity a lhostejnost tety v den třináctých narozenin.

„V den mých třináctých narozenin mě tetina lhostejnost rozlítostnila natolik, že jsem se uchýlila na půdu našeho starého domu, rozhodnutá se k tetě nikdy dobrovolně nevrátit. „Zůstanu na půdě napořád a umřu tady,“ vzlykla jsem.⁷⁸

Do kontrastu je stavěno prožívání stejného momentu Hany Helerové ve třetí části knihy.

„...stala se novým středobodem mého bytí. Jak důležitým, jsem si uvědomila, když se na mě Mira v den svých třináctých narozenin rozzlobila, vyčetla mi, že mi na ni nezáleží, a nevrátila se na noc domů. Čekala jsem na ni celou noc, a když se za rozbřesku objevila ve dveřích, zažila jsem něco velice podobného štěstí.“⁷⁹

⁷⁷ Tamtéž, s. 124.

⁷⁸ Tamtéž, s. 94.

⁷⁹ Tamtéž, s. 303.

Z pozice externí fokalizace se setkáváme v druhém celku knihy, v níž nezúčastněná Mira Karásková, vyprávějící příběh, prezentuje některé informace takovým způsobem, jako by se je dozvěděla od ostatních postav obývajících fikční svět.⁸⁰ Například, když profiluje norimberské zákony.

„I když byly norimberské zákony ponižující, až do září 1939 je Helerovi příliš nepociťovali. Ale po napadení Polska a oficiálním začátku války dostaly události rychlý spád. Přicházela jedna vyhláška namířena proti Židům za druhou“.⁸¹

Často tento typ fokalizace spatřujeme právě při nastínění časoprostoru a událostí, kterými jsou postavy v současném prostředí ovlivněny.

4.2.4 Čas

Mezi jednotlivými událostmi, z nichž je příběh sestaven, bývá časová souvztažnost. Časem příběhu jsou v historickém románu tři období, které na sebe chronologicky nenavazují, ale uvnitř částí jsou jednotlivé narativní linie chronologické.

Zde je pro přehlednost vymezena datace let, ve kterých se jednotlivé části knihy odehrávají.

- I. 1954–1963
- II. 1933–1945
- III. 1942–1963

V první dějové linii, počínající únorem 1954, zjišťujeme údaje o nejmladší Míře Karáskové a její současné rodině. Dominující událostí je ve zmiňované části tyfová epidemie ve Valašském Meziříčí. Příběh vyobrazuje časové rozmezí devíti až desíti let ženské figury a současně fokalizátora. S tímto postřehem můžeme konstatovat, že narativ je v této pasáži chronologicky pravidelný a retrospektivně neodbočuje od dějové linky.

Mira Karásková je dcerou Rosy a Karla Karáskových. V den mamčiných třicátých narozenin přichází na oslavu i teta Hana, nesoucí jako dárek její oblíbené žlutkové věnečky. Jelikož Mira byla dny před tím neposlušná, a i přes zákaz šla k řece

⁸⁰ KUBÍČEK, HRABAL, BÍLEK, pozn. 2, s. 156.

⁸¹ MORNŠTAJNOVÁ, pozn. 8, s. 195-196.

přeskakovat s kamarády kry, věneček nedostává. Celá její rodina umírá na nákazu tyfem ze žlutkových věnečků, které byly vyrobeny v cukrárně nakažené kontaminovanou vodou. O tom, že Hana zapříčinila smrt vlastní rodiny, odhalujeme zrcadlovitě ve třetí rovině knihy. Mira se o úmrtí svých rodičů dozvídá z obecního rozhlasu společně s Ivanou Horáckovou, u které dočasně bydlí. Teta Hana, která tyfus přežila, se vrací z nemocnice. Zde můžeme vnímat jistou paralelu mezi reálnou vzpomínkou autorčiny babičky, jež byla do knihy vložena. Hana si přichází pro Miru ke Karáskům a začínají žít ve společné domácnosti. Jejich vztah není ze strany Miry idylický a čtenář postupně s průvodcem děje hledá odpovědi na záhadu spjatou v minulosti tety Hany. Nutno říci, že se zde pracuje s chronologickým uspořádáním událostí, které dosahuje účinku napětí a hledání odpovědi na otázku tajemství původu rodiny. Mira Karásková se vdává za Gustava Horáčka, s nímž čeká dítě. Narativní linie končí po návratu Miry do jejího rodného domu.

„Zhluboka jsem se nadechla. Po zatuchlině už nebylo ani památky. Natáhla jsem ruku, prsty přejela po nově natřeném stole, dlaní pohladila chladivou bílou stěnu staronového domova a cítila jsem, že si spolu budeme rozumět“.⁸²

V druhé části románu se dominantní a rovněž druhou narativní linií stává židovský původ hrdinky Elsy Helerové a její rodiny. Zjišťujeme, že kapitola začíná obdobně jako první třetina knihy, ale s větším úsudkem a pochopením. Tímto způsobem je implicitně znázorněn časový posun jednotlivých dějových pásem v narativu, vzhledem ke značné výpovědi dospělého člověka, nikoliv dítěte.

Po svatbě se Elsa s manželem Ervinem stěhuje z Nového Jičína do Valašského Meziříčí. Své víry v judaismus se striktně nedrží, což jí někteří obyvatelé města mají za zlé. Elsa se přátelí pouze s vdovou Ludmilou Karáskovou, která ji učí, jak se v Meziříčí chovat a kam chodit nakupovat. Ervin v roce 1933 předčasně umírá, a tak Elsa zůstává na výchovu dcer (Rosy a Hany) a chod papírnictví sama. Hana se začíná scházet s vojákem Jaroslavem a myslí na společnou budoucnost, které však nepřeje počínající druhá světová válka. Rodiče Elsy se proto stěhují z Nového Jičína za dcerou do Meziříčí a společně uvažují, nejvíce ze strany Elsy, o odchodu za synem Rudolfem do Anglie. Jaroslav doufá v Hanin odjezd, aby jí nemusel sdělit důvod jejich rozchodu, kterým je její židovský původ. Jeho falešné naděje

⁸² Tamtéž, s. 106.

a neustálé oddalující setkání s Hanou posílá rodinu Helerových do Terezína. Kvůli jeho slibům a falešným nadějím neodnáší Hana potřebný dokument, který by zajistil i Rose odjezd do Anglie, na poštu. V roce 1942 dostává rodina předvolání k transportu a ve stejný rok umírá Elsa s rodiči v Terezíně, zatímco Rosa Helerová přechází válku na půdě v úkrytu u Karáskových. Se synem Ludmily čeká dítě a v červnu roku 1945 se za Karla provdává.

Třetí část počíná vnitřní výpovědí Hany Helerové, popisující pocity po návratu do rodného města z koncentračního tábora. V závěrečné třetině knihy jsou střídavě popisovány dvě časové roviny vystihující průběh přežívání v koncentračních táborech (Terezín, Osvětim) a následný návrat do Meziříčí. První dějová linie nás retrospektivou vrací do roku 1942 a plyne do konce druhé světové války. Druhá paralelně začíná koncem první linie, a to Haniným návratem do Valašského Meziříčí v červnu roku 1945. Závěrečná dvacátá sedmá kapitola protíná obě zmíněné roviny. Hana Helerová jako vypravěč třetí třetiny, zrcadlovitě odpovídá na otázky předložené v první části její neteří. Pro větší přehlednost je vždy na začátku uveden tučným písmem časoprostor, ve kterém se postava nachází.

Hana je v roce 1942 deportována společně se svou rodinou, vyjma sestry do Terezína. Její matka s rodiči odjíždí na východ a ona tak zůstává v táboře sama. Později si najde kamarádku Jarku, která jí dává rady, jak v ghettu přežít. Hana se seznamuje s kuchařem Leem, se kterým čeká po čase dítě. Když jí vedení koncentračního tábora vyvolá umělý porod, tak v zoufalství prozrazuje jméno otce. Leo následně dostává rozsudek smrti (weisung), stejně jako polské děti a Jarka, která s nimi odjela poté, co měla jejich cesta pokračovat do Švýcarska. Hana v Osvětimi nuceně vyrábí z židovského oblečení těsnění pro ponorky a válečná vozidla. Při životě v táboře ji drží pohled na ostatné dráty nabitě elektrickým proudem a pomýšlení na ukončení života. Ke konci války onemocní tyfem a je následně odvedena na oddělení odsouzených k smrti, odkud ji 27. ledna 1945 osvobozuje Sovětská armáda. V poslední kapitole je děj situován pouze do Meziříčí, kde Hana za pomoci vnitřního monologu dozrává koupení žlutkových věnečků a popisuje přijetí Míry od Karásků z jejího pohledu. Ze souhrnného celku knihy, lze vydedukovat, že Hana i Mira jsou v příběhu ovlivněny rozdílnou historickou událostí, díky níž přichází o svou rodinu. Paralelně se jejich životy prolínají právě díky osudu, na který měla vliv shoda nevládných náhod.

Z narativní analýzy jsem usoudila, že osobnost Hany je v diskurzu nejdominantnější i přesto, že každé z hlavních ženských postav autorka věnuje jednu část knihy. Jako jediná z hrdinek vystupuje ve všech třetinách románu. V první jako teta Hana, v druhé je přítelkyní Jaroslava Horáčka a ve třetí jedná za sebe samotnou Hanu Helerovou. Jako jediná prochází jak výraznou fyzickou proměnou, tak psychickou. Sama nás v roli fokalizátora provází vlastními vzpomínkami a aktuálním prožíváním jednotlivých situací.

Význam nepředvídatelnosti osudu je v románu klíčový a demonstrován na všech ženských hrdinkách, nejvíce tedy na Míře Karáskové a Haně Helerové. Do jejich pozadí autorka zasadila dvě historicky odlišné katastrofické události odehrávající se v Československu. Mira i Hana vypráví svůj vlastní příběh v ich-formě, čtenář se tak s těmito postavami sžívá více než s Elsou Helerovou. Každá pasáž nese důležité informace, bez nichž by se diskurz nemohl dál vyvíjet. V prvním partu je koncipována tyfová epidemie na jejíž následky umírají rodiče Miry, v druhém je rodina Helerova deportována do ghetta Terezín a závěrečná část zrcadlovitě odpovídá na otázky nastolené v prvním partu. Dominantou se v ní stává kontrast života Hany v koncentračním táboře a po jejím návratu. Všechny části narativu jsou však plnohodnotné a dohromady tvoří syntézu několika narativních linií, čehož je důkazem vnitřní výpověď Hany v konečné kapitole. Synchronním tématem v románu je propojení a konečné sjednocení rodinných a mezilidských vztahů na pozadí historických událostí.

Znak domova, do kterého se v závěrečných rovinách Hana i Mira vrací, je pro román stěžejní. Autorka tímto způsobem naznačuje, že se postavy vyrovnaly s vlastní minulostí a dokázaly odpustit jak společnosti, tak jednotlivcům. Kniha nezobrazuje jen příběh konkrétní obyčejné rodiny, ale je jednou z mnoha, které postihl podobný osud. Je nesmírně důležité, abychom na jednotlivce či rodiny nezapomínali a připomínali si jejich historii.

5. Analýza inscenace *Hana*

5.1 Národní divadlo Brno

Než se budu věnovat konkrétní inscenaci a její analýze, je třeba nastínit její kontext a specifikovat prostředí Národního divadla Brno. Na počátku osmdesátých let 19. století bylo založeno Družstvo českého Národního divadla v Brně, které tak zapříčinilo vznik Národního divadla Brno.⁸³ Dnes jsou součástí brněnského Národního divadla tři stálé scény divadla Reduta, Janáčkova divadla a Mahenova divadla. Nejstarší budovou ve střední Evropě je Reduta, která se nachází na Zelném trhu, kde působí soubory činohry, opery a baletu NdB. Kromě divadelních představení se prostory využívají ke koncertům, módním přehlídkám, slavnostním setkáním nebo konferencím.⁸⁴ Reduta má navíc i vlastní umělecký sektor, utvářející produkci a souhrnnou koncepci divadla a na repertoáru najdeme mimo děl světových dramatiků také pohádky pro dětské publikum, či představení založené na improvizaci. Naopak urbanistická budova Janáčkova divadla naplňuje představu tehdejší operní scény, sídlící v Rooseveltově ulic. Repertoár nabízí divákům bohatost z operního a baletního souboru, koncerty zde pořádá Filharmonie Brno a taktéž se v prostorách každoročně koná festival klasické hudby Moravský podzim. Od roku 2004 se pořádá mezinárodní festival Janáček Brno, který nabízí širokou škálu komorních a symfonických koncertů, výstav a divadelní či filmová představení spojená se skladatelem Leošem Janáčkem.⁸⁵ Když v roce 1870 Reduta vyhořela, bylo nutné postavit novou divadelní scénu, a tak o dvanáct let později bylo vybudováno Městské divadlo na hradbách na Malinovském náměstí.⁸⁶ Dnes se užívá název Mahenovo divadlo. Pro činohru NdB je Mahenovo divadlo stálou scénou a nabízí díla českých (*Jak jsem se ztratil aneb malá vánoční povídka*, Ludvík Aškenazy, Jan Borna, sezona 2016/2017) i zahraničních (*Racek*, Anton Pavlovič Čechov, sezona 2020/2021) dramatiků. Inscenátoři pracují jak s inovativními pojetími dramatických textů, tak s klasickými dramaturgiemi

⁸³ Národní divadlo Brno: *Činohra* [online]. Brno [cit. 2021-04-08]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv/cinohra>.

⁸⁴ Národní divadlo Brno: *Historie budovy divadla Reduta* [online]. Brno [cit. 2021-04-08]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv/cinohra>.

⁸⁵ LOJDA, Pavel. *Festival Janáček Brno: Program* [online]. Brno, 2021 [cit. 2021-04-08]. Dostupné z: <https://janacek-brno.cz/>.

⁸⁶ Mahenovo divadlo [online]. In: Wikipedia [cit. 2021-03-31]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Mahenovo_divadlo.

současných autorů (*Hana*, Alena Mornštajnová, sezona 2018/2019) či s adaptacemi světové prózy (*Hledání ztraceného času*, Marcel Proust, sezona 2018/2019). Z repertoáru si může vybrat jak náročnější publikum, tak divák s oblibou situační komedie.

5.2 Inscenace *Hana* v rámci kontextu divadla

Od začátku roku 2019 nastoupil na post uměleckého šéfa činohry Národního divadla Brno dramaturg Milan Šotek, který nahradil Martina Františáka. Na svém předchozím působišti v Národním divadle v Praze často připravoval adaptační tituly (*Pýcha a předsudek*, *Sen čarovné noci*, *Noční sezóna*), obdobně jako v NdB.

Ve sledované sezoně 2018/2019 čerpá činohra tituly převážně z literárních předloh českých i zahraničních autorů. Převažují však tituly zahraničních autorů například Prévertovovi *Milenci nebes* (režie Marián Amsler), hra dramatika Louise Nowra *Noc bláznů* (režie Šimon Dominik) a *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta, který v České republice poprvé dramatisoval Jan Antonín Pitínský.⁸⁷ Sezona se tak nesla v duchu několika nových adaptací, mezi něž patří i *Hana* v režii Martina Glasera. Celou sezonou 2018/2019 prostupovalo heslo #bezrozdilu, čímž chtěli tvůrci zdůraznit repertoár pro široké spektrum publika bez jakýchkoliv rasových, vzdělávacích či jiných rozdílů. Heslo bylo současně propojeno s tématy jednotlivých premiérových inscenací, které jsou inspirovány životy obyčejných lidí. V této souvislosti není inscenace *Hana* výjimkou, jelikož její příběh mapuje osud rodiny, ovlivněný historickými událostmi.

5.3 Adaptační a režijní přístup Martina Glasera

Martin Glaser se pohybuje na jevišti už od svých studií na DAMU, kde absolvoval činoherní režii a dramaturgii.⁸⁸ Během několika let působil na českých (Jihočeské divadlo, Švandovo divadlo, Městské divadlo Pardubice, ...) i moravských scénách (Moravské divadlo Olomouc, Národní divadlo Brno), kde čerpá převážně tituly od českých a zahraničních dramatiků, ale i prozaiků, v nichž reflektuje témata manipulace moci, samoty a rozpadu konvenčních morálních hodnot. Ve své tvorbě

⁸⁷ GLASER, pozn. 7, s. 34-39.

⁸⁸ Jihočeské divadlo: *Martin Glaser* [online]. České Budějovice [cit. 2021-03-31]. Dostupné z: <https://www.jihoceskedivadlo.cz/ansambl/1-martin-glaser>.

se věnuje taktéž adaptačním titulům jako například *Tři mušketýři*, *Deset malých černoušků*, *Petrolejové lampy* a další. Od roku 2013 působí jako ředitel Národního divadla Brno.⁸⁹

Martin Glaser situoval inscenaci do stejného historického kontextu jako prozaickou předlohu a zmínky o prostředí a dataci tak zasadil do monologů, dialogů postav nebo vyplývají z vizualizace mizanscény. Například až ve čtvrtém obraze se dozvídáme z repliky, že je děj umístěn do Valašského Meziříčí, jelikož se mluví o zákazu opuštění města.

Režisér provedl časový posun mezi dějovými pásmy inscenace, což lze vyvodit ze změn kostýmů a masek, především u Hany a Míry. Charakterové i vizuální popisy (deskripce interiéru domu, vizáž osobnosti, ...) převedl do jednání postav společně s popisem emocí, které herci nahradili instinktivními projevy, které podtrhují význam promluvy. Obsáhlou prozaickou předlohu transformoval do dramatu, založeném na dialogických jednáních. I když je redukce postav podle Aleše Merenuse nejčastější forma redukce, v inscenaci *Hana* vystupuje celkem čtyřicet dva postav, což je podobné množství jako v románu. Snížení počtu se především týká epizodních postav jako například Pavlínky s maminkou v koncentračním táboře, mladého profesora, který se podílel na vyloučení Gusty ze školy a dalších. Jde však o postavy, které výrazně neovlivňují příběh a syntézu narativních linií, tudíž jejich redukce neoslabuje příběh. I přesto však v inscenaci vystupuje vysoký počet figur, což neumožňuje detailnější propracování minulosti či akcentu na psychologizaci postav.

Redukce předlohy však výrazně nekrátí osnovu a jednotlivé vedlejší motivační linie, dějiště postav z tohoto důvodu tak nevypadává z osnovy příběhu. Části, jež jsou vynechány, se většinou týkají minulosti vedlejších postav nebo prostředí, ve kterém se dříve nacházely. Například se neuvádí přesná lokace, odkud a z jakého důvodu se rodiče Elsy stěhují do Meziříčí. Do Nového Jičína totiž přijíždí v roce 1938 wehrmacht. V inscenaci dále dochází ke kumulaci místa děje, což Aleš Merenus označuje za určité události v předloze, odehrávající se na několika místech

⁸⁹ Národní divadlo Brno: *Martin Glaser* [online]. Brno [cit. 2021-4-28]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/kontakt/martin-glaser>.

a jsou v dramatinzaci koncentrovány do jediného prostoru.⁹⁰ V režijním postupu využil Glaser prostor jeviště. Například když Karlovo hodinářství neoddelil od bytu Karáskových a děj tak soustředil do jednoho prostoru. Režisér s kumulací místa děje pracuje průběžně ve všech časových dimenzích, čímž redukuje některá prostředí a vytváří tak větší přehlednost mezi spletitými narativními liniemi.

Základním důraz dal Glaser při scénickém provedení na dialogy, které přímočaře posouvají narativ v čase i místě. Postavy vedou nejčastěji rozmluvy přímé a výjimečně nepřímé, v nichž promlouvají k publiku nebo nepřítomnému subjektu, což souvztažně demonstruje pozici vypravěče. Například ve scéně, v níž Mira prozkoumává půdu a současně k ní promlouvá maminka z minulosti. Režisér taktéž zachází se zkonkrétněním, kdy je „původně vnitřní monolog či proud vědomí některé z postav převeden do monologu a samotné zkonkrétnění je „vyživováno“ postupem zdivadelnění“.⁹¹ Ve druhém časovém pásmu Hana s Jaroslavem rozmlouvají vnitřním hlasem při zamilované scéně cestou do kina. Lze konstatovat, že při vedení herců dává režisér důraz na intonaci a pohybové vyjádření posunu časových pásem. Některé postavy vede především přes fyziologické ztvárnění, a to z důvodu upozornění na jejich mentální a fyzickou újmu.

Vzhledem k detailnímu prostudování scénáře mohu konstatovat, že Martin Glaser zanechal všechny podstatné narativní linie vycházející z románu. Nepracuje s inovačními postupy a inscenace nevykazuje moderní formu přepracování, čímž dramatinzace románu respektuje žánr předlohy i kontext historického období. I když v některých scénách a časových pásmech dochází ke zmíněným redukcím, stále je inscenace věrna literární předloze. V tomto případě nelze oddělit přístup dramatinzátora a režiséra, jelikož je značné, že už při psaní scénáře si Martin Glaser připravoval režijní přístupy.

5.4 Analýza inscenace

V analýze inscenace *Hana* se soustředím na tři hlavní ženské postavy, jež nejvíce ovlivňují narativ děje, následně sleduji časovou souvztažnost a způsob vyprávění. Na závěr analyzuji scénický prostor ve vztahu k symbolice románu.

⁹⁰ MERENUS, pozn. 6, s. 120.

⁹¹ Tamtéž., s. 121.

5.4.1 Postavy a herecké gesto

V inscenaci vystupuje celkem čtyřicet dva postav, takže někteří herci ztvárňují jak epizodní role, tak vedlejší postavy. Jako příklad mohu uvést herečku Janu Štvrteckou v roli Jarmilky, sestřičky v nemocnici, Marie Horníkové a Jarky.

První scéna inscenace počíná příchodem Miry Karáskové (Elena Trčková) do středu jeviště a Hany Helerové (Eva Novotná), již není vidět do obličeje. Za jejich zády vychází, čelně zezadu jeviště zbytek postav, ke kterým se Hana zvolna přidává. Scéna tak vytváří stylizovaný obraz, který se refrénovitě vrací v průběhu inscenace. Mira je od této chvíle po začátek druhé části přítomna na jevišti, mimo jiné, i když nepronáší repliku jako například v sedmém obrazu. Postava je oděna do blankytně modrých šatů s límečkem, vystihující její něžnost, nevědomost a mládí. Kostýmy, konkrétně pak použití stejných látek pro určité figury (Rosa a Mira) v inscenaci, nesou samostatnou významovou složku. Za použití stejné látky ztvárnili inscenátoři vztah, který mezi sebou postavy mají. Jde o jistý přístup opory dcery s matkou. Mira má po celou dobu spletené dva copy a přes šaty rozepnutý červený kabát, větší velikosti, což vyvolává dojem malého vzrůstu postavy. Postupné stárnutí je tedy zpřítomněno na jevišti dvěma vizuálními rysy. Poté, co dívka nastupuje do jedenáctileté školy, má místo kabátu rozepnutý svetr stejné barvy. Na začátku druhého časového pásma se Mira stává současně vypravěčem, její vlasy jsou rozpuštěné a svetr zapnutý. V závěrečném obrazu inscenace, podobnému první scéně je Mira v bílých šatech, z čehož lze vyvodit symboliku světla a naděje pro budoucí život tety Hany. Elena Trčková pro význam Miryiny promluvy znatelně využívá instinktivní projevy.⁹²

Pro vyjádření pocitů explicitně používá výraznou mimiku v obličeji, zejména při smíchu, smutku nebo plačtivých scénách, kdy se dozvídá o smrti rodičů. Stejně tak podněcují mimická gesta rychlé změny tempa v rytmu řeči a naddimenzovaná stylizace dikce, vyvolává záměrný dojem postavy jako dítěte. Po jevišti se pohybuje dynamicky a výrazně rychleji než Elsa a Hana, což vypovídá o její životní nezkušenosti a mladistvé energii. Podobně je tomu v gestikulaci například ve scéně, kdy přichází celá promáčená od ledové vody. K vyjádření artikulace uplatňuje

⁹² VELTRUSKÝ, pozn. 34.

explicitní průvodní pohyby.⁹³ Častěji však herečka pracuje s výraznou mimikou, klade akcent na tempo, rytmus a změnu intenzity hlasu. Za pomoci těchto prostředků vytváří mladou patnáctiletou dívku v kontrastu se zralou ženou, čekající potomka. Mira se objevuje ještě v závěru inscenace, v němž se stává symbolem a nadějí pro život tety Hany.

Tereza Groszmannová v roli Elsy Helerové vyobrazuje gestickým výrazem a vzpřímeným postojem těla silnou osobnost, stavící se jak problematickým, tak rozhodujícím situacím radikálně. Herečka často pracuje s gestikulací rukou při dialozích s postavami, konfigurace segmentů těla tak vyjadřuje osobitost ve vztahu k okolí. Její pohyb ve scénickém prostoru nepůsobí lehkomyšlně, jak tomu bylo v případě Eleny Trčkové v roli Miry, ale uvědoměle a rozvážně s každým krokem, což ji stylizuje do role silné osobité ženy. Modulace dikce a využívání pauz mezi řečí v replikách, nastoluje napětí a pracuje s diváckou percepcí, rovněž odpovídá roli uvážlivého člověka. Šedé dlouhé šaty, zdobené bílými knoflíky a krajkou, vyobrazují Elsu jako nejstarší ze tří hlavních ženských postav. Oděv současně evokuje zármutek po ztrátě manžela. Před nástupem do transportu, obléká černý kabát s Davidovou hvězdou, našitou v levé horní části. Z celkového vizuálu je značné, že Elsu začleňuje do vyšší vrstvy společnosti ve vztahu k ostatním postavám.

Nejdominantnější ženou je jak v příběhu, tak inscenaci, Hana Helerová (Eva Novotná). Objevuje se v každé ze tří částí a v průběhu prochází znatelnou psychickou a fyzickou proměnou. Kostým zde nejvýrazněji vytváří její charakter a poukazuje na následky, kterými byla během života poznamenána. V první části se herečka v roli Hany pohybuje ve scénickém prostoru velice pomalým a váhavým tempem. Je oděna do velikostně větších černých šatů a černého obnošeného svetru, jenž podtrhuje výraznou útlost těla oproti předchozím kostýmům. Eva Novotná výstižně zachází se zemskou přitažlivostí, projevující se nejvíce v mírných předklonech trupu, čímž vizuálně naznačuje obezřetnost a nekomfortnost v prostředí. Herečka pracuje s výrazným frázováním slov, pomalým tempem řeči, v němž používá časté odmlky. S tímto postřehem je možno konstatovat, že profiluje člověka poznamenaného traumatem a naznačuje neustálou obavu z narušení

⁹³ Explicitní průvodní pohyby jsou pohyby doprovázeny výraznou gestikou. (Pozn. autorky).

stereotypu či zásahu do komfortní zóny. Její oděv je ve třetí části vizuálně podobný tomu v části první. Postava má na sobě černé pod kolena dlouhé šaty a uvázaný šátek na hlavě, v druhém časovém pásmu jsou šaty Hany, stejně jako Miry v modré barvě symbolizující ryzí lásku. Herečka výrazně pracuje s temporytmem a naddimenzovanou stylizací hlasu, za pomoci které zpřítomňuje vypjaté emoční stavy, zejména po příchodu Hany do ghetta a po jeho návratu. Vzhledem k práci s hlasem a výraznou gestikulací, dokázala herečka odlišit měnící se charakter a postoj k životu osoby, jež prošla dvěma koncentračními tábory.

5.4.2 Vypravěč a čas

V inscenaci se pracuje s extradiegeticko-homodiegetickým vypravěčem, totožně jako v románové předloze, kde Mira provází prvním časovým pásmem a zároveň v něm tvoří jednu z postav. Jako intradiegeticko-heterodiegetický vypravěč uvádí druhou část inscenace, při níž nastupují na scénu příbuzní z minulosti, dál však příběh nevypráví. Homodiegetickým průvodcem je Mira, Elsa i Hana, avšak každá pronáší repliky vypravěče v jiném poměru.

První časové pásmo uvádí Mira Karásková podobnou replikou jako v úvodu knihy, v pasáži označené názvem Únor 1954, a svým přístupem poukazuje současně na roli vypravěče a ženské postavy. V průběhu deseti obrazů pronáší monology směrem k publiku, které má díky nim větší přehlednost v jednotlivých segmentech děje. Herečka při promluvách vzpřímeně stojí a znatelně pracuje s intenzitou hlasu, čímž monology nabývají na důležitosti a dělí fikční příběh. Replikami pronášenými v první osobě a téměř v každé scéně často popisuje vnitřní pocity vztažené k předchozí události. V některých scénách promlouvá k publiku střídavě s tetou Hanou, v nichž každá líčí svůj pohled na identickou situaci. Nyní uvedu příklad z konce prvního časového pásma, kdy Mira přichází do domu tety Hany poté, co strávila den svých narozenin na půdě. (Stejný příklad uvádím v narativní analýze prózy.)

Mira „Jenže půda v noci vypadá úplně jinak než ve dne. Strachy jsem nemohla usnout a celou noc jsem se hrůzou a zimou choulila na železné posteli a bála se pohnout, aby postel nezaskřípala. Hned za

rozednění jsem vyletěla jako střela a utíkala domů. Trochu jsem doufala, že si teta Hana mojí nepřítomnosti ani nevšimla, jako si mě nevšimla nikdy předtím. Ale teta Hana nespala. Dokonce se ani nepřevlékla do noční košile. Seděla za kuchyňským stolem, a i když neřekla ani slovo, věděla jsem, že na mě čekala. A že se o mě bála. (*klekne si před ni, obejmě ji kolem pasu*) Promiň mi to, prosím tě, promiň mi to.“

Hana (*neřekne ani slovo a pohladí ji po hlavě*)

Mira „Znala jsem její děs z doteků a věděla jsem, že je to nejvyšší projev přízně, jakého se mi od ní může dostat. A pochopila jsem, že mě má přeci jenom někdo rád.“⁹⁴

V průběhu vyprávění první časové roviny Mirou Karáskovou se setkáváme s narativními liniemi, které ji vzpomínkou vrací do minulosti. Podstatná retrospektiva, sloužící jako první pohled do vzdálené minulosti postavy, je užita ve scéně, kdy jde poprvé na půdu rodinného domu. Pomalým tempem do scénického prostoru vstupují současně její předkové (Rosa, Elsa, Greta, Ludmila, Bruno, Karel Karásek) a přinášejí kusy nábytku. Mira s Jarmilkou následně místo prozkoumávají a zkouší si věci, které byly dříve součástí života rodiny Weislových, Helerových a Karáskových. V průběhu obrazu vede Mira dialog se svojí maminkou, který obě postavy vyčleňuje z prostoru a času.

Dvě časová pásma (v knize s označením *Já, Mira a Ti přede mnou*) se začínají prolínat během dialogu, který vede Mira s Gustou o jeho zálibě a důležitosti studia historie. V tento okamžik přichází do levé části scény Elsa s rodinou a rozehrává dialog se svou matkou. Prostor působí simultánně, jelikož na pravé straně jeviště pokračuje dále střídavě rozhovor Miry s Gustou. Střed scénického prostoru a vrchol pomyslného trojúhelníku uzavírá Hana, sedící v pozadí u stolu. Jde tak o jediný moment, kdy jsou všechny tři hlavní postavy na scéně, i když jsou dvě z nich v jiných časových rovinách. První pásmo končí těhotenstvím Miry a retrospektivě se přesouvá do roku 1937, v tuto chvíli se v inscenaci začíná prolínat první a druhé pásmo, což dokazuje krátká ukázka.

⁹⁴ GLASER, Martin. *Hana: Adaptace románu Aleny Mornštajnové*. Brno, 2019, s. 23.

- Gustav „Jakže se to jmenovala tvoje babička?“
- Mira „Elsa.“
- Elsa „Elsa Helerová. Mého manžela Ervina mi vyhledali a domluvili rodiče. A pak toho hořce litovali.“
- Greta *(začne naříkat)* „Chtěla jsem pro tebe zabezpečeného obchodníka, pevného ve víře. A místo toho jsem tě předhodila odpadlíkovi.“⁹⁵

Po první části následuje přestávka, po níž Mira pronáší repliku směrem k publiku, uvozující druhé pásmo. Děj příběhu je situovaný do města Valašského Meziříčí, rodiny Elsy Helerové a Ludmily Karáskové. Na scéně se během druhého časového pásma vystřídá jedenáct postav mimo Miry, jež ve zmíněné narativní linii nefiguruje. Čas plyne chronologicky od roku 1937 po září 1942, kdy dostává rodina Helerových předvolání k transportu. Častým prvkem, využívajícím se převážně od konce druhého časového pásma, je simultánní prostor, který slouží jak pro vyjádření dvou odlišných pohledů na pocitově stejnou situaci, tak k zobrazení rozdílných míst. V levé části pozorujeme život Rosy ukryté v domě u Karásků, zatímco pravá část zobrazuje přežívání Hany v koncentračním táboře. Paralelně se tedy prolínají dvě narativní linie. Tento způsob je pro diváka přehledný a má možnost se tak lépe orientovat ve dvou rovinách.

Třetí časové pásmo plynule navazuje na druhé a není odděleno přestávkou. Pomyslný předěl mezi částmi lze odvodit z monologu Hany, který se jeví jako uvozující replika pro narativní linii. Postava se stává mimo jiné vypravěčem třetí části, vzhledem k opakujícím se promluvám přímo k publiku, z nichž lze vyvodit jistý příměr mezi Hanou a Mirou. Kromě životního osudu mají postavy úlohu fokalizátora. Na rozdíl od nich Elsa postavení vypravěče v příběhu nemá, pouze v okamžiku, kdy paralelně mluví o důsledcích Hanina nedešlaného dopisu a zároveň Hana vede monolog, v němž se obviňuje z tohoto počínu.

- Hana „Kdyby matka ta slova nevyřkla.“
- Elsa „Nestála bych za čtyři roky se svými rodiči“ –

⁹⁵ Tamtéž, s. 27.

- Hana - „nikdy by mně to nenapadlo“ –
- Elsa - „s vlastními rodiči před vykopaným příkopem“–
- Hana - „určitě bych šla na poštu, koupila bych známku a dopis poslala“–
- Elsa - „který už byl téměř plný těl“⁹⁶

Repliky jsou řazené jako monology a střídavě tak sledujeme dvě roviny skutečnosti, v nichž každá z žen mluví o něčem jiném. Postavy směřují výpovědi do publika, což vyznačuje jejich důležitost a souběžně určuje zlomový okamžik v inscenaci.

Závěrečnou scénou, v níž vidíme současně pomyslný obývací pokoj a prostředí koncentračního tábora naposledy, je oznámení těhotenství Hany. Zjišťujeme opětovně narativní souvislost mezi postavou Míry, která byla v závěru prvního časového pásma taktéž těhotná. Hana však o dítě přichází a pronáší monolog nad ztrátou nenarozeného syna. Vzhledem k této události dochází u postavy k mentální proměně, jež je na jevišti znatelná, a to především díky hereckému ztvárnění Evy Novotné. Se změnou psychického stavu se současně mění prostředí příběhu, kdy se za pomoci přestavěné scény ocitáme v Osvětimi. Bodové svícení staví nakrátko do role vypravěče Lea a Jarku, jejichž replika viní Hanu z jejich smrti. V závěrečné scéně inscenace tvoří rozestoupení postav podobný obraz jako ve scéně první, avšak děj je zasazen do roku 1945, kdy se Hana vrací do Valašského Meziříčí. Bílá dřevěná silueta domu odděluje scénický prostor Hany a ostatních postav. V úplném závěru narušuje izolovanost Mira v bílých šatech, značících naději a příčinu pro život tety Hany.

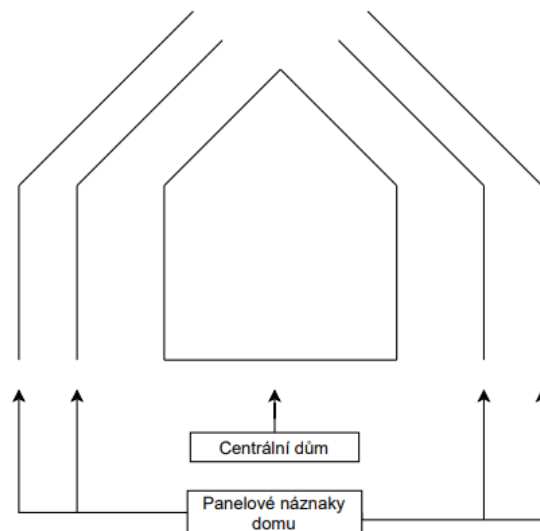
5.3.3 Symbolika scénografie

Minimalistická scénografie Pavla Boráka, nese jistou paralelu se samotným příběhem. Bílá pohyblivá konstrukce, situovaná do zadní části scénického prostoru utváří obrys domu. Uvnitř něho je instalován stůl s židlemi, značící střed domova. Po stranách se konstrukce rozšiřuje o dva panelové náznaky domu. Jednoduchost

⁹⁶ Tamtéž, s. 40.

a přehlednost scény kontrastuje se spleťnými rodinnými vazbami a vztahy. Jistou stylizací třívrstvého domu, můžeme vnímat tři generace žen, jež se ve scénickém prostoru pohybují. V prvním časovém pásmu je z každé strany domu pouze jeden panelový příznak budovy. Druhý je doplněn v následující narativní části, v níž figuruje Elsa Helerová. Celý objekt zmizí po převozu Hany do Osvětimi. Navrací se v závěrečném obrazu, podobnému tomu na začátku. Panelové náznaky domů nejsou však ve stejných úrovních jako v předchozích částech, ale ustupují postupně dozadu. Konstrukce slouží jako simultánní prostor, po jehož stranách se současně odehrávají dvě narativní linie. Dům má uzavřenou střechu, což naznačuje pocit bezpečí, zatímco postranní panely střechu nemají. Objekt je průchozí a postavy tak do scénického prostoru přichází zepředu, i zezadu jeviště. Celá scéna asociuje soudržnost a rodinu jako základ společnosti.

Nákres vizualizace scénického prostoru inscenace *Hana*:



6. Komparace inscenace a prózy *Hana*

Pokud se zaměříme na komparaci inscenace a původní románové předlohy *Hana*, můžeme na základě analýz konstatovat, že je vztah inscenace k předloze těsnější a nenese prvky moderního přepracování, tudíž jde o dramtizaci prozaického díla. Komparaci strukturuji na tři časová pásma, z důvodu takto členěného románu i inscenace.

I. část *Já, Mira*

Děj inscenace je stejně jako v románu zasazen do prostředí Valašského Meziříčí roku 1954. Mira Karásková pronáší na začátku krátký monolog, který dále vystřídá přímý dialog Rosy s Mirou. Dialog se následně lineárně navrácí zpět do monologu. Situace, kdy se postava vydává k řeči a následně se vrací domů celá promáčená, je explicitně znázorněna ve středu jeviště. Mira však své pocity jako v knize nepopisuje, ale fyziologicky ztvárňuje. Zatímco v románu autorka popisuje Karla Karásku z pohledu jeho dcery a čtenáři současně předkládá psychologizaci postavy, v inscenaci dochází k redukci a rovnou se ocitáme na oslavě Rosiných narozenin. Mira zde pronáší konečný monolog druhé scény, v němž naznačuje tyfovou nákazu jako zlo, které se ten den vetřelo do jejich domu. Režisér ve zmíněné části detailizuje motiv žlutkového věnečku, který usmrtí celou její rodinu, čímž redukuje bližší informace o rodině Karáskových. Stejně tak jsou monology, pronášené Mirou značně poupravené, ale zachovávají pokaždé podstatnou myšlenku, jsou buď redukováné, slovně poupravené nebo obohacené o další informace.

Popis prostředí nového domova a dívčina špehování za dveřmi, za účelem odhalení tajemství dospělých, je v inscenaci vynecháno. Na dialog Ivany a Karla, s vystižením jeho nechtěnosti osamocené dívky ve svém domě, navazuje rozhlasové hlášení stavu nemocných, ve kterém se Mira dozvídá o smrti maminky. Glaser skrze režijní úpravu snového obrazu zasadil seznámení s minulostí a předky Miry Karáskové. Na scéně se v tento okamžik objevuje tatínek, Dagmar a maminka, která přináší bábovku. Její místo po tmavém světelném předělu přebírá teta Ivana pronášející repliku, která vytrhává Miru ze snu: „Miro, vstávej! Upekla jsem buchty

a máme ještě spoustu práce. Strýc Jarek odjel už brzy ráno do Kroměříže. Pomoz mi povlíknout peřiny, Ida a Gustav se dnes vrátí od babičky. Budeš mít kamarády.“⁹⁷

Příchodu dětí v knize předchází zmínka o rodině Prášilových, jež byli dříve vlastníky domu a po převratu jim zůstalo pouze přízemí. Zde vidíme typický příklad, jakým způsobem průběžně začleňuje Alena Mornštajnová historické události a jejich následky do narativu. V inscenaci tento part uveden není, z čehož vyplývá explicitní střih epizodních událostí, které nemají výrazný vliv na hlavní narativní linii. Do scény, v níž Mira začíná sdílet společnou domácnost, je vložen monolog Hany směrem k publiku, nímž popisuje pocity a souběžně otevírá narativní otázku, z jakého důvodu nechce nechat Miru u Horáčků. Tímto způsobem pracuje Glaser se spojováním a koncentrací zvrátových momentů a vztahů mezi postavami.

Následuje situace s pruhovaným pyžamem, které v Haně vyvolává vzpomínku na vězeňské šaty z koncentračního tábora. Poprvé se zmiňuje slovo Žid, čímž jsou divákovi postupně předkládány indicie, pomocí kterých zvolna odhaluje minulost Hany Helerové. Režisér ji vizualizuje scénou na půdě, kdy si Mira s Jarmilkou zkouší doplňky, které mají na sobě postavy z minulosti. Maminka Rosa, na konci retrospektivní scény na půdě, opakuje svou poslední repliku a společně s ostatními postavami odchází z minulosti se zavazadly, symbolizující odchod do transportu v následujícím časovém pásmu. Situace na půdě se vyskytuje za užití detailního popisu taktéž v románu, ovšem bez retrospektivních vsuvek. Režisér v této scéně propojil minulost s přítomností v jednom scénickém prostoru, čímž poukázal na zobrazení dvou odlišných časových dimenzí a zpřístupnil divákovi paralelní pohled na více dějových linií.

Další obrazy jsou věnovány zejména Miře a jejímu dospívání. Zatímco v knize oslavuje třinácté narozeniny, v inscenaci jí je patnáct. Režisér tímto posunem záměrně docílil rychlejšího průběhu narativu. Počátek chození Miry s Gustou je v inscenaci značně zredukován na zmínku identickou jako na konci osmé kapitoly v knize: „Pro začátek třeba tím, že bys se mnou šla do kina“.⁹⁸ Jak už jsem zmínila v předchozích kapitolách, vzhledem k vysokému počtu figur, není psychologizace

⁹⁷ GLASER, pozn. 94, s. 13.

⁹⁸ MORNŠTAJNOVÁ, pozn. 8, s. 93.

a minulost postav detailizována. Stanovisko lze aplikovat například na Gustu Horáčka, který je vyhozen ze školy, poté co písemně reagoval na nekrolog Zdeňka Nejedlého ve školním časopise. Jde tedy o část, která v inscenaci není obsažena a současně tak nevyniká charakter osobnosti, jež nesouhlasí s politickým režimem.

Vzhledem k replikám Gusty, vážící se ke studiu historie, dochází plynule k přechodu mezi prvním a druhým časovým pásmem.

Gustav „Proto chci studovat historii. O minulosti musíme vědět co nejvíc, abysme neopakovali stále stejné chyby. Jednotlivé události spolu vždycky nějak souvisejí, zapadají do sebe a vyúsťují v další dění.“⁹⁹

Mezitím, co v románu Mira popisuje jména jejich příbuzných a kontinuitu s domem a tetou Hanou, v inscenaci vidíme postavy na konci prvního pásma. Začínají postupně vstupovat do scénického prostoru a rozehrávat další narativní linii. První časové pásmo ukončuje Miryno těhotenství a svatba s Gustou je přesunuta na závěr celé inscenace, z čehož lze vyvodit rámcové vyprávění. První třetina knihy končí popisem skromné svatby a návratu Miry do rodného domu. Režisér tak zvýraznil vazby mezi událostmi a provázal tak začátek a závěr inscenace. Vzhledem k zákroku je narativ kompaktní a působí chronologicky, i když jsou do něj vsazeny retrospektivní události.

II. část *Ti přede mnou*

V inscenaci i knize najdeme rovněž ve druhém časovém pásmu více dějových rovin, které se navzájem prolínají. Glaser se zaměřil na postavu Elsy Helerové, kterou vidíme na jevišti v podobě rázné a rozhodné ženy. Nejsme však seznámeni s její osobností před smrtí manžela. Stejně tak nevíme, že před početím Hany přišla o dítě. Informace o ukrývání Židů ve vlastním domě je redukována na jedinou repliku: „A kde byste bydleli, kdybych dům prodala a zmizela do Anglie jako Rudolf? Tady můžu být užitečná.“¹⁰⁰ Její charakter obětavé ženy proto v inscenaci nevyniká, tak jako v knize a je oslabená psychologizace postavy.

K zobrazení dvou odlišných lineárních linií života sester Hany a Rosy v roce 1942 využil Martin Glaser zmíněného simultánního prostoru. V inscenaci se druhá a třetí

⁹⁹ GLASER, pozn. 94, s. 26.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 41.

část lineárně prolíná a pomyslný předěl mezi nimi značí poslední replika Elsy Helerové: „Až bude po všem, sejdem se doma.“¹⁰¹ a navazující monolog Hany, čímž se inscenace plynule převádí do třetí části.

III. *část Já, Hana*

V románu počíná tato část létem 1945, kdy se Hana vrací z Osvětimi do Valašského Meziříčí. Prostředí koncentračních táborů s návratem do města se v próze střídá. Martin Glaser zvolil chronologický způsob vyprávění, a tak se děj odehrává v plynulé návaznosti na předchozí pásmo. Eva Novotná v roli Hany nejdříve přijíždí do Terezína, v čemž nás utvrdí přítomnost Jarky oděné do obnošených vězeňských šatů. V knize autorka popisuje před kamarádstvím s Jarkou setkání Hany s mladou ženou a její dcerou Pavlínkou, které dostávají předvolání do dalšího transportu (na východ). Tato emocionální scéna, vystihující pocity osamocení a naděje několika lidí, jež nějakou dobu v ghettu pobývali, je v inscenaci redukována. Tvůrci tuto dějovou linii vypustily stejně jako zmínky o lidech, kteří přijeli v předchozím transportu. Poskytli tím tak větší prostor pro detailnější představení epizodních postav Jarky a Lea. Jednotlivé klíčové události, které Hana v koncentračních táborech prožívá, jsou v inscenaci obsaženy. Stejně jako v románu je Hana po nuceném potratu předělena do Březinky a poté do Osvětimi. Změna místa však není explicitně řečena jako v knize, ale všechny postavy stále dokola šeptají v pozadí na jevišti: Auschwitz, Birkenau. Scéna, kdy umírá Leo a Jarka v plynové komoře, je znázorněna za pomoci bodového svícení na zmíněné postavy, které pronáší přímé promluvy k publiku a jsou tak pro tento okamžik v roli vypravěčů.

Za nejvíce rozdílnou část knižní předlohy a dramaturgicky upraveného textu, lze stanovit závěr inscenace. Režisér zde pracuje s podobným rozestoupením postav jako na začátku prvního pásma. Především se Hana v roce 1945 vrací z Osvětimi a na jeviště postupně přicházejí i ostatní postavy hry. Některé její věty opakují spolu s ní, čímž je vytvářena emotivní závěrečná polyfonie. Hana pronáší repliku, obdobnou jako v románu na začátku třetí části. V knize postava popisuje odpuštění jednotlivým figurám a opodstatňuje příčiny chování v jistých situacích. Režisér tuto část redukoval a spojil dva monology z konečných stran románu, kterými plynule navázal na přímý dialog Hany s Gustou.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 52.

Hana „Dlužila jsem to Rose. Ale každý, koho jsem měla ráda, mě nakonec opustil. Nechtěla jsem znovu prožívat strach, že ztratím toho, na kom mi záleží. Nechci se bát, že umře nebo prostě odejde do světa.“

Mira se svatební kyticí a Gustav ve vojenské uniformě.

Mira „Nedal si to vymluvit.“

Gustav „Přišel jsem vám poděkovat, že jste Miře dala domov. Mira vás moc potřebuje. Zůstaňte s ní.“

Hana „Potřebuje. To slovo mi uvízlo v hlavě. Potřebuje. A proto ještě musím žít. Potřebuje. Proto chci ještě žít.“¹⁰²

V poslední scéně dochází u hlavní hrdinky k rychlé proměně emocí, což souběžně vede ke šťastnému obratu a konci. Výrazná redukce v závěru napomáhá ke spěšnému tempu ukončení inscenace. Celkem třikrát se v poslední replice Hany opakuje slovo „potřebuje“, což symbolicky rámuje celou konečnou scénu. Hana je v popředí scénického prostoru, zatímco zbytek postav se nachází uvnitř dřevěné konstrukce, která evokuje domov a bezpečí. Mira z tohoto prostoru vystupuje, čímž souběžně dává gesto a implicitní pobídku Haně k naději a pocitu jistoty. Lze tedy vyvodit, že i přes všechny okolnosti a útrapy, které Hana Helerová prožila, má na světě oporu a člověka, kvůli kterému má potřebu žít. Konečná replika se svým obsahem znatelně podobá úplnému závěru knihy, jelikož postava tvrdí, že ji stále navštěvují vzpomínky, ale převažují ty, kvůli kterým chce ještě žít.

¹⁰² Tamtéž, s. 67.

Po srovnání inscenace a předlohy lze konstatovat, že je inscenace zasazena do stejného dobového kontextu, do dvou časově odlišných historických událostí (tyfová epidemie, druhá světová válka), a postavy jsou tak ovlivněny totožnými událostmi jako v románu. Režisér nepracuje s inovativními postupy či s novodobou podobou prozaické předlohy, což lze mimo jiné vyvodit i z respektování společenského kontextu prózy. Transformace do dramatické předlohy tak zachovává znakový charakter díla. Redukcí některých událostí a postav zrychlil tempo narativu a zkoncentroval osudy postav do životních mezníků. Za velmi přínosný prvek, který napomohl k uspíšení příběhu, je simultánní prostor, do něhož jsou situovány nejen dvě narativní linie, ale především v něm vyznívá kontrast dvojího prožívání druhé světové války.

7. Komparace prvků židovství v románu a inscenaci

Próza i inscenace se svým tématem úzce dotýkají tématu židovství, a to prezentovanými prvky židovství s významotvorným kontextem. Termínem „prvky židovství“ označují tradice a rysy, které charakterizují judaistické náboženství a výrazně figurovaly především v době holocaustu. Zmíním taktéž znaky, jež určovaly postavení Židů ve zmíněném období a následně poukážu na jejich redukci a ponechání v inscenaci.

Jak již bylo řečeno v předchozích kapitolách, záměrem Aleny Mornštajnové bylo napsat knihu o tyfové epidemii ve Valašském Meziříčí. Iniciativu pro zobrazení tematiky židovství považuje spíše za náhodu. Při rešerších jednotlivých informací o epidemii narazila na válečné události, konkrétně tedy na osudy meziříčských Židů. Nakonec přehodnotila svůj původní záměr a rozhodla se, že cesta koncentračními tábory se stane příčinou Haniny lišící se osobnosti.¹⁰³

V inscenaci se s židovskou tematikou pracuje formou znaků, které napomáhají charakterizovat postavy. Prvky jsou tedy do inscenace zasazeny obrazně, za účelem prezentování časoprostorovosti narativu. Autorka začleňuje prvky více implicitně, například využívá znak pruhovaného pyžama jako implicitní tvrzení o hlavní hrdince, jež přežila koncentrační tábor. V próze jsou prvky židovství začleněny do příběhu detailněji, čímž dochází k rozlehlejšímu představení judaistického náboženství. Prvním výstižným znakem, zobrazujícím se jak v románu, tak inscenaci je zmíněné pruhované pyžamo Míry, které teta Hana po objevení pálí. Tuto situaci lze považovat za typický příklad Saussurova pojetí znaku¹⁰⁴. Jde o znak pruhovaného pyžama, které si čtenář nebo divák interpretuje jako vězeňský oděv, jež nosili Židé v koncentračních táborech.

V knize jsou prvky židovství vztaheny, od desáté kapitoly, k rodině Weislových (Bruno, Greta, Elsa). Greta značně inklinuje k judaistickému náboženství a na pohřbu Ervina (manžela Elsy) natrhává na znamení smutku oděv svým vnučkám. „Všichni nejbližší příbuzní mají povinnosti udělat kriju neboli trhlínu na svém oděvu, vyjma svrchního a spodního, jako výraz své ztráty. Trhlína se začne dělat na

¹⁰³ Rozhovor se spisovatelkou, pozn. 60.

¹⁰⁴ Saussure tvrdí, že je znak složen z označujícího-pojem a označovaného-akustický symbol. (Pozn. autorky).

šiji, na krku a pokračuje na hrud' – za blízké příbuzné na pravé straně a za rodiče na straně srdce.“¹⁰⁵ S dalšími termíny se setkáváme především v souvislosti se zmíněným pohřbem. Nejintenzivnějším obdobím zármutku je svátek šiva, kdy pozůstalí nevychází sedm dní po pohřbu z domu.¹⁰⁶ Tradice je vymezována v souvislosti s Gretou Weislovou, která vyčítá Else, že truchlení po smrti manžela (Ervina) nedodržuje. Zmíněno je dále košer jídlo, jež má v náboženství svá určitá pravidla, týkající se přípravy pokrmů či zákazu konzumace vybraných potravin. Režisér stylizoval judaistickou nábožnost do kostýmů Elsiných rodičů, z čehož můžeme dedukovat, že se zmíněnými tradicemi nepracuje. Například jarmulka, o které se krátce Alena Morštajnová zmiňuje ve třinácté kapitole: „Znal jen život s jarmulkou a jiný si neuměl, ale ani nechtěl třeba jenom představit.“¹⁰⁷ se v inscenaci objevuje jako doplněk kostýmu Bruna Weisla. Postavy v některých kapitolách mluví o tóře, konkrétně je uveden i termín Daf Yomi. Jde o každodenní čtení z tóry s komentáři, jež připadají na příslušný den.¹⁰⁸ Autorka vždy pojmy obratně vysvětlí, aby byly pro čtenáře přijatelné a zcela pochopitelné.

Znak židovské hvězdy výrazně figuroval v období holocaustu. Našívání Davidovy hvězdy na kabáty Židů má shodný konotační význam jak v inscenaci, tak knize, v níž autorka zmiňuje jazyk jidiš, který slyšela Hana při převozu z Terezína do Březinky. „Kroky, ostré německé povely, ale zpoza zamčených dveří jsme slyšeli jidiš.“¹⁰⁹ Stejně jako tento znak je v inscenaci většina slovně řečených židovských prvků nahrazena vizuálně. Zejména v kostýmech, které značí především sociálně vyšší vrstvu společnosti. Greta s Elsou mají obě dlouhé tmavé šaty ke kotníkům. Greta má navíc šátek, což je symbolika, stejně jako paruka pro vdané ženy. Zmíněný Bruno Weisl vyjadřuje úctu k Bohu kipou neboli jarmulkou, již má na hlavě po celou dobu inscenace.

Motivy židovství je možné v knize odvodit i ze jmen hlavních či vedlejších postav hebrejského původu, například Hana Helerová, Elsa Helerová a lékař Karel Lewy.

¹⁰⁵ POUCHLÁ, Martina. *Tradiční židovský pohřeb je spojený s trháním oděvu i vyléváním vody*. Český rozhlas [online]. 2016 [cit. 2021-04-14]. Dostupné z: <https://temata.rozhlas.cz/tradicni-zidovsky-pohreb-je-spojeny-s-trhanim-odevu-i-vylevanim-vody-7992063>.

¹⁰⁶ SADEK, Vladimír. *Židé: dějiny a kultura*. 2. dopl. vyd. Praha: Židovské muzeum, 2001. ISBN 80-856-0843-X.

¹⁰⁷ MORNŠTAJNOVÁ, pozn. 8, s. 148.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 173.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 284.

Znaky židovství v inscenaci výrazněji figurují ve druhém časovém pásmu, jehož děj počíná rokem 1937, jelikož jsou nositeli židovských prvků postavy z minulosti (Greta a Bruno Weislovi). Figury však o svátcích či zvycích nemluví, pouze Greta například v závěru prvního časového pásma odkazuje k víře a utvrzuje nás v jejím původu. Vyvozují, že režisér redukoval poměrně bohaté množství prvků židovství v knize na přibližně čtyři jmenované znaky, které se dají ztvárnit vizuálně. Zaměřil se spíše na celkové vyznění inscenace a prolínající se téma holocaustu, které symbolizuje postava Hany Helerové.

Závěr

Cílem práce bylo rozlišit, jakým způsobem se od sebe diferencuje román Aleny Morštajnové a stejnojmenné inscenace *Hana* Národního divadla Brno v režii Martina Glasera. Na základě analýz, zaměřených na vybrané složky, a jejich následné komparace, vyplynuly následující závěry. Inscenace není ve vztahu k původnímu textu razantně upravena a v některých částech doslovně kopíruje románovou předlohu. I když v některých scénách dochází k nepatrné úpravě, vždy zanechávají dialogy nebo kompletně celé časové dimenze výstižnou ideu, kterou autorka vyobrazila v románu. Sama Alena Mornštajnová si po zhlédnutí inscenace nedokázala vybavit, které konkrétní narativní linie či postavy režisér s dramaturgyní redukovali. Autorka do dramaturgických ani režijních postupů nezasahovala, adaptace románu se tak stala tvůrčí příležitostí pro Martina Glasera.

Důležitým prvkem, se kterým režisér pracuje, zejména ve vztahu k židovské tematice, je strukturální pojetí znaku. Většinu judaistických zvyků a tradic, které autorka v knize uvádí, tvůrci redukovali a ponechali pouze prvky, jež se dají ztvárnit vizuálně, čímž dokázali vyvolat představu o minulosti či nadcházejícím osudu postav. Do popředí se tak více dostává symbolika holocaustu, která je detailizovaná ve vztahu k Haně Helerové.

Vzhledem k tomu, že Martin Glaser zpracovával již ve svých předešlých dílech tematiku osamělosti a vykořistění, rezonoval i s tímto titulem. Apeluje na utrpení, které postavě způsobila válka a rovněž její bezprostřední společnost, které slepě věřila. Víra a důvěra v jednotlivce či společnost se stává jedním z nejdůležitějších motivů inscenace spíše než víra v náboženství. Na figuře Hany je tímto způsobem demonstrována manipulace moci, ať už z pozice vedlejších postav nebo historických událostí. Zvláště minimalistické pojetí scény upřednostňuje narativ příběhu a má úlohu pohyblivé kulisy. V těchto souvislostech lze konstatovat, že stanovený cíl práce se podařilo naplnit jak rovině narativní analýzy románové předlohy, tak přiblížením adaptačních a režijních postupů Martina Glasera, které v případě režiséra od sebe nelze oddělit. Stejně tak došlo i ke komparaci inscenace a výchozí prózy včetně komparace židovských prvků, zastoupených v románu a v inscenaci.

Martin Glaser si vybral obsahově velice náročný titul vzhledem k vysokému počtu postav a tří odlišných časových dimenzí. Aktuálním a čtenářsky oblíbeným titulem přilákal nejen stálé publikum Mahenova divadla, ale zejména příznivce spisovatelky Aleny Mornštajnové. Zůstal věrný předloze a vyobrazenými tématy poukázal na aktuálnost současné prózy s historickými reáliemi a současně přidal do adaptační linie Národního divadla Brno další divácky přitažlivý a tematicky aktuální titul.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

- GLASER, Martin. *Hana* [videozáznam]. In: YouTube. Záznam inscenace z Mahenova divadla z roku 2019. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WWOOEomKaJU&list=PLq9RAx6JUAFVOP6VkXmxEcbIKFdcD3HKb&index=8>.
- MORNŠTAJNOVÁ, Alena. *Hana*. Druhé, brožované vydání. Brno: Host, 2018. ISBN 978-80-7577-424-8.
- GLASER, MgA. Martin. *Zpráva o činnosti příspěvkové organizace Národní divadlo Brno za rok 2019* [online]. 2020 [cit. 2021-03-31].
- GLASER, MgA. Martin, 2010. *Hana* [scénář k inscenaci]. Brno.
- GLASER, MgA. Martin. *Hana*. Divadelní program. Premiéra 7.6. 2019. Brno: Národní divadlo Brno, 2019.
- Rozhovor s Alenou MORNŠTAJNOVOU, autorka knihy *Hana*. Online 8.3. 2021.

Literatura

- KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.
- PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-700-8157-0.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Druhé, brožované vydání. Brno: Host, 2019. Strukturalistická knihovna, 1. ISBN 978-80-7577-952-6.
- CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.
- BLODIG, Vojtěch, Miroslava LANGHAMEROVÁ a Ludmila CHLÁDKOVÁ. *Terezín, Litoměřice: místa utrpení a hrdinství*. Praha: V ráji, 2003. ISBN 80-858-9416-5.
- HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.
- SADEK, Vladimír. *Židé: dějiny a kultura*. 2. dopl. vyd. Praha: Židovské muzeum, 2001. ISBN 80-856-0843-X.

Elektronické zdroje

- ŠULAJOVÁ, Iva. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity: Příspěvky k teoretické problematice dramatizací* [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2008 [cit. 2020-11-25]. ISBN 80-210-3432-7. ISSN 1214-0406. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114573/Q_Theatrologica_07-2004-1_17.pdf?sequence=1.
- HLOUŠKOVÁ, Lenka. *Alena Mornštajnová: Najít příběh pro mě není složité* [online]. Právo, 2018 [cit. 2021-03-24]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/zena/styl/clanek/alena-mornstajnova-najit-pribeh-pro-meni-slozite-9843>.
- BLAŽEJOVSKÁ, Alena. Inspirací pro první knížku Aleny Mornštajnové byla žena, která jí vyprávěla ve vlaku svůj životní příběh [online]. Praha: Český rozhlas, 2018 [cit. 2021-03-24]. Dostupné z: <https://dvojka.rozhlas.cz/inspiraci-pro-prvni-knizku-aleny-mornstajnovy-byla-zena-ktera-ji-vypravela-ve-7448963#volume>.
- ČAPEK, Karel [online]. 2019 [cit. 2021-4-27]. Dostupné z: <https://citaty.net/citaty/17275-karel-capek-kazde-skutecne-dobrodruzstvi-vznika-narazem-fantaz/>.
- Jihočeské divadlo: *Martin Glaser* [online]. České Budějovice [cit. 2021-03-31]. Dostupné z: <https://www.jihoceskedivadlo.cz/ansambl/1-martin-glaser>.
- Národní divadlo Brno: *Martin Glaser* [online]. Brno [cit. 2021-4-28]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/kontakt/martin-glaser>.
- MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl* [online]. Brno, 2012 [cit. 2020-11-26]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/iekdp/>. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Viktor Viktora.
- MORNŠTAJNOVÁ, Alena. *Listopád-Alena Mornštajnová* [online]. Kosmas, 2021 [cit. 2021-03-24]. Dostupné z: <https://www.kosmas.cz/knihy/285889/listopad/>.
- Databáze knih: *Hana* [online]. 2017 [cit. 2021-04-07]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/zajimavosti-knihy/hana-324332>.
- KOPÁČ, Radim. *Spisovatelka Mornštajnová: Generace před námi prožívaly mnohem těžší události, než je současná pandemie* [online]. Lidovky, Praha: MAFRA, 2020 [cit. 2021-04-07]. Dostupné z: [61](https://www.lidovky.cz/kultura/ac-</div><div data-bbox=)

optimistka-obavy-mam-tvrdi-spisovatelka-alena-mornstajnova.A200409_130618_In_kultura_jto.

- ČT 24: *Pandemie byly a budou, Česku se nevyhýbaly. Lidstvo se s nimi naučilo žít* [online]. 19. 5. 2020 [cit. 2021-04-07]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/veda/3100718-pandemie-byly-a-budou-cesku-se-nevyhybaly-lidstvo-se-s-nimi-naucilo-zit>.
- MERENUS, Aleš. *Arnošt Goldflam* [online]. Duha, 2011 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.zob.cz/vzdelavani/osobnosti/goldflam-arnost/>.
- Databáze knih. *Tata a jeho syn* [online]. 2012 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/knihy/tata-a-jeho-syn-145348>.
- HaDivadlo. *Doma u Hitlerů aneb Historky z Hitlerovic kuchyně* [online]. Brno, 2007 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.hadivadlo.cz/hra/doma-u-hitleru/>.
- JAŠ, RED. *Sladký Theresienstadt* [online]. 2011 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.holocaust.cz/zdroje/clanky-z-ros-chodese/ros-chodes-1997/leden-13/sladky-theresienstadt/>.
- ŠTĚPKOVÁ, Tereza. *Pogromy v poválečném Polsku* [online]. 2019 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.holocaust.cz/dejiny/holocaust/historicky-kontext/antisemitismus-po-roce-1945/pogromy-v-povalecnem-polsku/>.
- CHUCHMA, Josef. *Hra Naše třída, to je dobrý nástup nového Divadla Komédie* [online]. iDnes, 2012 [cit.2021-04-13]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/zpravy/archiv/hra-nase-trida-to-je-dobry-nastup-noveho-divadla-komedie.A121221_172501_kavarna_chu.
- Divadlo Polárka. *Naše třída* [online]. 2017, 2012 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://divadlopolarka.cz/inscenace/nase-trida/>.
- Divadlo Líšeň. *Hygiena krve* [online]. 2014 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.divadlolisen.cz/repertoar/hygiena-krve/>.
- Národní divadlo. *Mikve (Činohra)* [online]. 2018 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/5322>.
- JIŘÍK, Jan. *Slobodzianek, Tadeusz*. ILiteratura [online]. 2007 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/21375/sobodzianek-tadeusz>.
- Národní divadlo Brno: *Činohra* [online]. Brno [cit. 2021-04-08]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv/cinohra>.

- Národní divadlo Brno: *Historie budovy divadla Reduta* [online]. Brno [cit. 2021-04-08]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv/cinohra>.
- LOJDA, Pavel. *Festival Janáček Brno: Program* [online]. Brno, 2021 [cit. 2021-04-08]. Dostupné z: <https://janacek-brno.cz/>.
- Mahenovo divadlo. In: Wikipedia [cit. 2021-03-31]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Mahenovo_divadlo.
- George Tabori. In: Wikipedia [cit. 2021-04-07]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/George_Tabori.
- Kanibalové. In: Wikipedia [cit. 2021-04-07]. Dostupné z: [https://www.wikiwand.com/cs/Kanibalov%C3%A9_\(divadeln%C3%AD_hra\)](https://www.wikiwand.com/cs/Kanibalov%C3%A9_(divadeln%C3%AD_hra)).
- Arnošt Goldflam. In: Wikipedia [cit. 2021-04-07]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Arno%C5%A1t_Goldflam.
- Tadeusz Śłobodziane. In: Wikipedia [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Tadeusz_S%C5%82obodzianek.
- Národní divadlo: *Milan Šotek* [online]. Praha, 2019 [cit. 2021-04-08]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/profil/milan-sotek-1609795>.
- POUCHLÁ, Martina. *Tradiční židovský pohřeb je spojený s trháním oděvu i vyléváním vody. Český rozhlas* [online]. 2016 [cit. 2021-04-14]. Dostupné z: <https://temata.rozhlas.cz/tradicni-zidovsky-pohreb-je-spojeny-s-trhanim-odevu-i-vylevanim-vody-7992063>.
- Divadlo Aréna. *Jubileum* [online]. 2010 [cit. 2021-04-07]. Dostupné z: https://divadloarena.cz/subdom/arena2/repertoar/inscenace?search=jedna_inscenace&task=search&seo_nazev=jubileum.

Přílohy

Příloha č.1: Inscenační tým, osoby a obsazení

Mahenovo divadlo inscenace *Hana* (Premiéra: 7. června 2019)

Autor: Alena Mornštajnová

Adaptace: Martin Glaser

Režie: Martin Glaser

Dramaturgie: Lucie Němečková

Scéna: Pavel Borák

Kostýmy: Markéta Sládečková

Světelný design: Martin Špetlík

Osoby a obsazení

Hana: Eva Novotná

Mira: Elena Trčková j. h.

Elsa: Tereza Groszmannová

Rosa: Tereza Richtrová

Greta: Drahomíra Hofmanová j. h.

Jarmilka / sestřička v nemocnici / Marie Horníková / Jarka: Jana Štvrtecká

Ivana: Hana Tomáš Briešťanská

Ida / učitelka hudby / vězeňkyně: Eliška Zbranková

Ludmila Karásková: Marie Durnová

Jarmilčina maminka / úřednice / Reissová: Monika Maláčová j. h.

Karel Karásek: Martin Sláma

Jaroslav Horáček: Tomáš David

Gusta Horáček / Leo: Matej Marušin j. h.

Bruno: Jan Grygar

Doktor / trafikant Skácel: Bedřich Výtisk

Eda Zedníček / lapiduch / matrikář / příručí Urbánek: Martin Veselý

Mirek Zedníček / lapiduch / kotelník / Rudolf: Roman Blumaier

Ervin / kapitán Horník / muž na ulici / zapisovatel: David Kaloč

Esesák: Pavel Doucek

Příloha č. 2: Rozhovor s Alenou Mornštajnovou (8. března 2020)

Kniha *Hana* se opírá o skutečnou událost, kdy byla ve Valašském Meziříčí v roce 1954 tyfová epidemie. Vaše babička prodělala tyfus a musela být převezena do nemocnice v Uherském Hradišti. V knize se objevuje několik historických událostí, které ovlivní osud jednotlivých postav, začlenila jste ještě nějaké události vycházející z Vašich vzpomínek nebo vzpomínek příbuzných?

První, co jsem se o tyfu v Meziříčí dozvěděla z vyprávění mé babičky, bylo, jak měla vysoké horečky a bloudila po chodbách a vypadla z okna nemocnice v Uherském Hradišti. Následně jsem se začala vyptávat dál mé tety a mého strýce. Vyprávěli mi, jak to tehdy v Meziříčí vypadalo. Co všechno muselo být za opatření, jak se hlásil stav nemocných a jak chodily čety a dezinfikovaly domy. Někdy byly čety i u nich doma, kde dezinfikovaly lůžkoviny. Lidé ze zasažených rodin nesměli chodit do restaurací, práce ani školy. Tohle všechno znám z vyprávění, v knize jinak skutečné jádro není. Při průběžném načítání jsem narazila na válečné události, konkrétně na osudy meziříčských Židů. I když ve městě žiji celý život, byla jsem sama překvapená, že jsem o osudu meziříčských Židů věděla tak málo. Začala jsem si o nich číst a rozhodla jsem se, že v příběhu udělám židovskou rodinu a to utrpení, kterým si prošla teta Hana, to, co jí změnilo, bude osudová cesta koncentračními tábory. Příběh je ale smyšlený. Skutečná jsou jména hlavních postav Hana a Mira, kterými jsem chtěla připomenout památku dětí předsedy židovské obce v Meziříčí pana Hellera (*psal se se dvěma L, v knize je rodina Helerova*).¹¹⁰ Když přišli Němci, bylo jejich dívkám Haně a Míře čtyři a šest let. Trochu jsem pozměnila jejich příjmení a pojmenovala tak hlavní hrdinky. V knize jsou samozřejmě pravdivé reálie města Meziříčí, ale přímo nějaké takové události ani ne.

Je podle Vás tematika židovství osobní?

Vůbec ne. Byla to vyloženě náhoda. Chtěla jsem psát o tyfové epidemii ve Valašském Meziříčí. Na začátku jsem neměla vymyšlené, co tetu Hanu promění, nevěděla jsem, proč se chová tak divně. Původně jsem chtěla napsat, že přišla

¹¹⁰ (Pozn. autorky).

o dítě, z čehož se následně pomátla. Postupem času jsem narazila na válečné události, a tak jsem se rozhodla svůj původní záměr pozměnit. Cesta koncentračními tábory bude ta, která ji tak promění. Tímto způsobem jsem se dostala k židovské tematice. Více méně to nebyl záměr.

Studovala jste literaturu, která se tímto tématem zabývá?

Samozřejmě jsem si k tomu načetla spoustu knížek, protože rešeršování je důležitá část před psaním. Nejdříve jsem si rešeršovala tyfus, poté jsem si četla o židovské tematice, dějinách Valašského Meziříčí, lidech židovského původu, jak dopadli a jaké byly jejich osudy. Načítala jsem literaturu o Terezíně, Osvětimi, historii židovství, ale vzhledem k tomu, že už je to několik let, tak Vám přesné tituly neřeknu.

Inicioval jako první Martin Glaser požadavek na zinscenování titulu *Hana*?

S nápadem přišel pan režisér a obrátil se přímo na nakladatelství (*nakladatelství Host*)¹¹¹, jelikož je držitelem práv. Nakladatelství mě oslovilo s nabídkou, na kterou jsem hned přistoupila. Národní divadlo Brno je velká scéna, měla jsem velkou radost, že právě tam bude román realizován. V době, kdy se zkoušelo, jsem psala další knihu *Tiché roky* a byla jsem pracovně jinak vytížená, a tak jsem viděla až premiéru. Zvali mě na první čtenou zkoušku, ale nechtěla jsem do toho zasahovat, protože je mi jasné, že je divadlo úplně jiná disciplína. Řídím se heslem: „Ševče, drž se svého kopyta“, věděla jsem, že Martin Glaser to udělá dobře. V celku jsem mu důvěřovala, i když jsem neměla velká očekávání, jelikož jsem si říkala, že knihu, která má několik časových rovin a je v ní spousta postav, bude velmi těžké převést na jeviště. Byla jsem velice příjemně překvapena a spokojena s tím, jak se inscenace povedla. Dokonce, když mi pak pan Glaser říkal, že museli nějaké motivy redukovat, tak jsem si v tu chvíli nedokázala vybavit, co přesně bylo vynecháno. Nic mi tam nechybělo.

¹¹¹ (Pozn. autorky).

Jak dlouho jste přemýšlela nad tím, zda na nabídku přistoupíte? Přece jen šlo o první adaptaci románu a očekávanost u veřejnosti byla velká.

Nepřemýšlela jsem dlouho, přijala jsem nabídku s radostí.

Přistupovala jste k nabídce s nějakými obavami, například, že by se režie více odchýlila od knižní předlohy nebo byla více inovativní?

Věděla jsem, že to pan režisér Glaser udělá dobře. Vůbec jsem nad tím takto nepřemýšlela. Jestli to udělá jako klasické zpracování nebo do toho vloží moderní prvky. Věděla jsem, že ať půjde jakoukoliv cestou, tak to bude dobře. Bude to jeho inscenace.

Pokládala jste si otázku, proč si režisér vybral právě tuto Vaši knihu?

To jsem se ho neptala, musíte se zeptat jeho. (*úsměv*)

Četla jste scénář k inscenaci *Hana* Mahenova divadla?

Nečetla, ani jsem si ho nevyžádala. Scénář k připravované inscenaci *Hana* v Klicperově divadle jsem četla, protože mi ho paní režisérka Šoltýsová sama poslala, ale taky jsem si o něj nežádala.

Viděla jste nějakou předchozí inscenaci Martina Glasera předtím, než jste viděla *Hanu*?

Neviděla. Do brněnského divadla nechodím, jelikož nejsem z Brna. Mým prvním představením byla právě *Hana*. Jsem z Valašského Meziříčí, a tak znám spíše inscenace Národního divadla Moravskoslezského nebo divadel v Praze, ale brněnské jsem vůbec neznala.

Jste s adaptací spokojená, udělala byste něco jinak?

Nic bych neudělal jinak. Opravdu se mi to líbilo.

Neberete to tak, že Martin Glaser vsadil na titul zaručující úspěch?

To je ale zvláštní filozofie. Kdo by zpracovával knihu, která není úspěšná? To mi přijde zvláštní úhel pohledu, ale na druhou stranu si to musíte vyložit tak, že podstupoval velké riziko. Lidé, kteří mají rádi knihu, nemusí být spokojeni právě s inscenací. Naopak bych řekla, že se vystavil velkému nebezpečí, že lidé budou zklamaní. Je skvělé, že zklamaní nebyli. Režisér projevil velkou odvahu. Vzal titul, na který má spousta lidí názor. Neslyšela jsem žádný záporný hlas o tom, že by inscenováním knihu zkazili.

Podobná otázka mě napadá k budoucí filmové adaptaci. Byla jste režisérem Cieslarem oslovena?

Nakladatelství Host, které mě zastupuje, dostalo asi čtyři nabídky na filmové zpracování. Z nich jsme se rozhodli pro pana Cieslara, jelikož dokáže nejen zajistit kvalitní zpracování, ale i finance. Měli jsme pocit, že jeho produkční společnost to zvládne a stále tomu věříme.

Budete se na filmu podílet, nebo necháte režisérovi „volnou ruku“, jako tomu bylo v případě Glaserovy inscenace?

Já mu spíše nahlížím přes rameno, protože jsem zvědavá, jak to u filmu chodí. Jsem ráda, když mě pozve na casting nebo osloví pro nějaké informace, které mu velice ráda dodám. To se týče například rešerší pro film. Říkám mu, kde jsem co čerpala, ale že bych mu do toho vyloženě zasahovala to vůbec ne. Myslím, že film nebo cokoliv jiného potřebuje jednoho šéfa. Ten si to musí vést a jít si za svojí myšlenkou, nápadem. Je to prostě jeho cesta, a kdyby mu do toho všichni mluvili, tak se mu to nepodaří. Snažím se mu do toho nemluvit a dívat se, jak se takové věci dělají a něco se přiučit.

Jaký je podle vás společný motiv všech Vašich knih?

Myslím, že ne tak úplně tematicky, ale to, co mají všechny knihy společného a o co se v nich snažím, jsou vztahy. Jde o mezilidské vztahy a ještě více o vztahy lidí v rodině, které bývají nějakým způsobem narušeny vnějšími okolnostmi. Zajímá mě hodně rodinná soudržnost, a to co ji může narušit a nějakým způsobem poznamenat. Další věc je, jakým způsobem se vztahy utvářejí a jak lidé v jedné rodině spolu neumějí komunikovat. Znáte to, lidé se mají rádi, ale nedokážou si některé věci říct a vyříkat si je. Komunikace a vztahy je to, co je ve všech mých knihách. V některých více a v některých méně. Nejvíce je to v *Tichých rocích* a nejméně asi v *Hotýlku*, ale myslím si, že všeobecně to v těch knihách je. Vztahy jsou to, co mě na tom zajímá a baví.

Obrazová příloha



Obrázek 1: Hana přináší v krabici žlutkové věnečky, E. Novotná. Foto NdB.



Obrázek 2: Mira v roli vypravěče, E. Trčková. Foto NdB.



Obrázek 3: Úvodní scéna, E. Novotná, E. Trčková. Foto NdB.



Obrázek 4: Jízda na kře. Zleva: R. Blumaier, M. Veselý, K. Trčková, J. Štvrtecká. Foto NdB.



Obrázek 5: Elsa Helerová, Zleva: M. Durnová, T. Groszmannová, R. Blumaier. Foto NdB



Obrázek 6: Závěrečný obraz inscenace.
Zleva: D. Hofmanová, H. Tomáš Briešťanská, T. David, J. Grygar, E. Novotná, T. Groszmannová, M. Sláma, T. Richtrová. Foto NdB.