

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Zuzana Korábová

**Komparace posunů v intersémiotickém a mezijazykovém překladu
divadelní hry Václava Havla Odcházení**

Comparison of Shifts in the Intersemiotic and Interlingual Translation of
Leaving by Václav Havel

Praha 2015

Vedoucí práce: PhDr. Jaroslav Špírk, Ph.D.

Oponent: Doc. PhDr. Petr Málek, CSc.

PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu PhDr. Jaroslavu Špírkovi, Ph.D. za jeho vstřícnost a obětavost, skvělé odborné vedení, cenné rady a věcné připomínky k vypracování této diplomové práce. Chtěla bych poděkovat také doc. PhDr. Petru Málkovi, CSc. za inspirativní vhled do tématu z pohledu filmové adaptace a literární vědy.

PROHLÁŠENÍ

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 21. srpna 2015

.....

Zuzana Korábová

ABSTRAKT

Abstrakt

Cílem této práce je popsat, vysvětlit a zařadit intersémiotický překlad v rámci současné teorie překladu. Vzhledem k interdisciplinární povaze práce, teoretická část čerpá též z estetiky, sémiotiky, adaptačních studií, filmové a literární vědy. Získané poznatky jsou aplikovány na konkrétní empirický materiál – mezijazykový a intersémiotický překlad divadelní hry Václava Havla *Odcházení*. Oba překlady jsou podrobeny detailní analýze a zjištěné posuny jsou zařazeny do kategorií, jejichž hlavní inspirací je model překladu Antona Popoviče (1975, 1983). Komparace posunů ukázala, že přístup k intersémiotickému překladu/filmové adaptaci jako k překladu je funkční, pro některé posuny však bylo třeba vytvořit nové kategorie. Z toho důvodu na závěr navrhuje nový model intersémiotického překladu, jenž by mohl tvořit inspiraci pro další výzkum.

Klíčová slova: intersémiotický překlad, posuny, mezijazykový překlad, Popovič, Levý, Havel, translátologická analýza, filmová adaptace, divadelní hra.

Abstract

The central focus of this Master's thesis is to describe, explain and classify intersemiotic translation within current translation studies. Given the interdisciplinary nature of the thesis, the theoretical part draws inspiration also from aesthetics, semiotics, adaptation, literary and film studies. Our findings are applied to the empirical material – interlingual and intersemiotic translation of *Leaving* by Václav Havel. Both translations are thoroughly analysed and the identified shifts are classified into categories primarily inspired by Anton Popovič's model of translation (1975, 1983). Comparison proved that the approach to intersemiotic translations/film adaptations as interlingual translation works. Although, there was a need to create new categories for some shifts in the film adaptation. Based on that, we propose a new model of intersemiotic translation, which could serve as inspiration for further research.

Key words: intersemiotic translation, shifts, interlingual translation, Popovič, Levý, Havel, translation analysis, film adaptation, stage-play.

OBSAH

1	ÚVOD.....	6
2	TEORETICKÁ ČÁST	8
2.1	Intersémiotický překlad – teoretické východisko.....	8
2.1.1	Roman Jakobson a Jan Mukařovský	8
2.1.2	Jiří Levý	10
2.1.3	Anton Popovič	12
2.1.4	Sémiotika.....	14
2.2	Intersémiotický překlad jako filmová adaptace	16
2.2.1	Film.....	16
2.2.2	Filmová adaptace	18
2.3	Metodologie.....	22
3	EMPIRICKÁ ČÁST	24
3.1	Václav Havel a Odcházení.....	24
3.1.1	Havel spisovatel	24
3.1.2	Odcházení a jeho recepce	27
3.1.3	Havel v překladu do angličtiny	29
3.2	Analýza intersémiotického a mezijazykového překladu Odcházení	31
3.2.2	Posuny v mezijazykovém překladu	32
3.2.3	Posuny v intersémiotickém překladu	41
3.3	Diskuse	49
3.3.2	Autor překladu	50
3.3.3	Rozdíly v médiu	51
3.3.4	Herci	52
4.	ZÁVĚR.....	53
5.	BIBLIOGRAFIE.....	56
5.1	Primární literatura.....	56
5.2	Sekundární literatura	56
6.	PŘÍLOHY	59
6.1	Analýza mezijazykového překladu	59
6.2	Analýza intersémiotického překladu.....	68

1 ÚVOD

Tato diplomová práce zkoumá teoretické otázky intersémiotického překladu a následně aplikaci této teorie na empirickém materiálu. Jedná se o práci interdisciplinární, která čerpá nejen z translatologie, ale i z literární a filmové vědy, sémiotiky a estetiky. Pokusíme se zde popsat, vysvětlit a zařadit tento fenomén v rámci současné teorie překladu a nalézt další užitečné poznatky z disciplín, které se intersémiotickým překladem, byť okrajově, též zabývají.

Teoretickým východiskem se stala hypotéza Romana Jakobsona o tomto typu překladu, kterou verifikujeme pomocí metodologie Antona Popoviče. Dále čerpáme z díla Jiřího Levého, Jamese Monaca, Jana Mukařovského, Patricka Cattrysse, Gideona Touryho, Jurije Lotmana a dalších. Teoretická část popisuje intersémiotický překlad z pohledu translatologie, dále prizmatem filmové a literární vědy, estetiky a sémiotiky. Teoretická část vysvětluje a popisuje termíny, které jsou pro odborníky dané disciplíny samozřejmé, což vzhledem k interdisciplinární povaze práce považujeme za nezbytné.

Metodologicky se jedná o detailní analýzu dvou překladů – mezijazykového a intersémiotického. Následně komparujeme posuny, k nimž při obou převodech došlo. Pojetí empirické části práce je deskriptivní, zcela se vyhýbáme hodnotícím soudům a dané posuny pouze popisujeme a porovnáváme.

Materiálem práce se stala divadelní hra Václava Havla *Odcházení*. Východním textem je tato divadelní hra, která vyšla tiskem v roce 2007. Komparované cílové texty jsou dva, mezijazykový překlad do angličtiny z roku 2008, intersémiotický překlad – film – uvedený v roce 2011. Jedná se o velmi specifický případ, jelikož Václav Havel je autorem nejen původního textu, ale i filmového scénáře a celý film též režíroval. Jde tedy o příklad autorského překladu do jiného sémiotického systému. Tato skutečnost nás přivedla k vedlejší hypotéze, kterou se diplomová práce pokusí verifikovat či falzifikovat. Ta zní následovně:

Pokud je autor původního textu totožný s režisérem filmové adaptace, nenacházíme ve filmové adaptaci žádné posuny, které by bylo možné interpretovat jako negativní, tj. protiřící autorskému záměru.

Druhým metatextem, který jsme podrobili analýze, je překlad do anglického jazyka z pera Paula Wilsona, který vyšel v roce 2008. V empirické části popíšeme nejvýraznější posuny v obou metatextech a zařadíme je do typologie posunů podle Antona Popoviče. K této typologii přistupujeme jako k vynikajícímu zdroji inspirace, který však doplňujeme tak, aby co nejlépe odpovídal získaným výsledkům. Na závěr doplníme, kde nacházíme prostor pro další výzkum.

Hlavní hypotéza našeho výzkumu vychází z tvrzení Antona Popoviče (1983b: 94) o tom, že v souvislosti se všemi typy překódování v umění a literatuře lze použít termín překlad, což dle něj poukazuje na to, že model překladu, který se používá v teorii překladu, je možné využít i při popisu intersémiotických situací. Model překladu spočívá v popisu posunů, ke kterým při překladu dochází. Hlavní hypotéza tedy zní následujícím způsobem:

Posuny, ke kterým dochází při mezijazykovém překladu, jsou stejné či podobné těm, jež můžeme sledovat například ve filmové adaptaci, neboli intersémiotickému překladu.

2 TEORETICKÁ ČÁST

Teoretickou část jsme se rozhodli koncipovat jako přehled zásadních poznatků o intersémiotickém překladu perspektivou různých vědních oborů. V první části jsme pro přehlednost jednotlivé obory a významné autory uspořádali samostatně. Mezi těmito obory však nespátřujeme žádné ostré hranice, naopak si plně uvědomujeme, do jaké míry se navzájem ovlivňují. V druhém oddíle teoretické části se zaměříme již na konkrétní případ intersémiotickosti – problematiku filmu a filmové adaptace.

2.1 Intersémiotický překlad – teoretické východisko

Intersémiotický překlad je fenomén, kterému navzdory jeho četnosti v každodenním životě není v translatoologii věnována příliš velká pozornost. Příkladem intersémiotického překladu může být simultánní tlumočení do znakového jazyka, komiks vycházející z oblíbeného seriálu nebo baletní představení na motivy známé pohádky. Tato kapitola si klade za cíl uvést, co je to intersémiotický překlad, kam je zařazován v oblasti teorie překladu a blíže představit přístupy hlavních teoretiků intersémiotického překladu.

2.1.1 Roman Jakobson a Jan Mukařovský

Roman Jakobson a Jan Mukařovský nebyli teoretiky překladu, oba však měli nepopíratelný vliv na Levého a Popoviče, a proto je uvádíme před těmito představiteli československé vědy o překladu. Zařazujeme je do stejného oddílu i proto, že byli oba členové Pražského lingvistického kroužku, působili v přibližně stejném období a oblast jejich zájmu se stříetávala v širším rámci sémiotiky.

Jako první pojem intersémiotický překlad použil Roman Jakobson ve své stati *On Linguistic Aspects of Translation*, která byla publikována v roce 1959. Zde Jakobson uvádí, že rozlišujeme tři způsoby, jak lze převádět verbální znak. Je možné převádět jej do jiných znaků stejného jazyka, do jiného jazyka nebo do jiného, neverbálního, systému symbolů (Jakobson 1959: 233). Hlavní tři typy překladu Jakobson nazývá následujícím způsobem:

1. *Intralingvální (vnitrojazykový) překlad*
2. *Interlingvální (mezijazykový) překlad*
3. *Intersémiotický překlad*

(Jakobson 1959: 233)

Intersémiotický překlad Jakobson dále rozděluje do několika dalších poddruhů. Rozlišuje mezi převodem z verbálního jazyka do jazyků vizuálních (výtvarné umění, fotografie), do jazyků kinetických (tanec, pantomima), jazyků auditivních (hudba) nebo do jazyků intermediálních (hudebně dramatické žánry jako například film nebo opera) (Mraček 2007: 55).

Na Romana Jakobsona v translatologii navázalo mnoho dalších teoretiků překladu. Dionýz Ďurišin tuto typologii dále doplňuje o intraliterární (vnitroliterární překlad), který je překladem v rámci stejného „literárního společenství“ (Popovič 1976: 20). Jedná se tedy například o překlady německy píšících autorů v Praze do českého jazyka.

Jan Mukařovský hovoří o jednotlivých druzích umění a intersémiotický překlad označuje jako mezidruhový posun. Mukařovský se stejně jako Jakobson věnoval jazykovým funkcím. Jakobsonův komunikační model vycházející původně z Bühlerova modelu o třech komunikačních funkcích (expresivní, reprezentativní a konativní) obsahuje šest jazykových funkcí (referenční, expresivní, konativní, poetickou, fatickou a metajazykovou). Mukařovský Bühlerův model obohatil o funkci estetickou. Tu ovšem však nelze chápat jako oddělitelnou nebo nezávislou od ostatních. V uměleckém díle jsou všechny tři původní funkce vždy, ačkoliv v různé míře, obsaženy a umění tedy nemůže být redukováno pouze na estetickou funkci, i když zde převládá (srov. Mukařovský 2008: 20, 34). Dle Mukařovského „umělecké dílo znamená společenský kontext, jak je dán v kolektivním povědomí“ (Mukařovský 2008: 35). Toto dílo tedy nikdy neexistuje samo o sobě. Vždy jej totiž konfrontujeme s něčím, co známe. Umění, jelikož má svůj vnitřní vývoj, není fakt, ale děj (srov. Mukařovský 2008: 35).

Rozlišování mezi obsahem a formou uměleckého díla není dle Mukařovského příliš smysluplné. Tvrdí, že obsah i forma jsou vzájemně propojené a neoddělitelné, nazývá je dokonce jako srostlé (Mukařovský 2008: 41).

Pražský lingvistický kroužek a zejména pak právě Jakobson a Mukařovský ve velké míře ovlivnili pro náš výzkum zásadní teoretiky Jiřího Levého a Antona Popoviče. Levý i Popovič také shodně hovoří o umělecké překladu, nikoliv o překladu literárním. Oba totiž připouštějí možnost, že by jejich teoretické a metodologické poznatky o překladu mohly být aplikovány při překladu do jiných sémiotických systémů nebo přímo mezi nimi (pro filmovou adaptaci srov. Levý 2012: 80, pro intersémiotický překlad obecně Popovič 1983b: 94).

2.1.2 Jiří Levý

V tomto přehledu nelze vynechat dílo velikána české teorie překladu Jiřího Levého. Levý se také věnoval zejména mezijazykovému překladu, i u něj však lze naleznout velký počet tvrzení, ze kterých lze pro intersémiotický překlad čerpat inspiraci či je na něj přímo aplikovat.

Překlad je dle Levého uměleckým druhem na rozhraní mezi uměním reprodukčním a původně tvůrčím (2012: 79). Cíl překladu je reprodukční a literární překlad dokonce nazývá tzv. uměleckou reprodukcí. Tento termín už použitými slovy opět dokládá daleko širší uplatnitelnost než pouze pro převod mezi dvěma jazyky. Levý tvrdí, že překlad je nejbližší herectví, kde se původně tvůrčí činnost uplatňuje o něco silněji. Vysvětluje to následujícím tvrzením:

Herec vytváří totiž dílo zcela jiné kategorie, převádí literární text, jehož materiálem je jazyk, do útvaru scénického, jehož materiálem je člověk, herec; naproti tomu překladatel převádí dílo z jednoho typu jazykového materiálu do jiného typu materiálu téže kategorie.

(Levý 2012: 79)

Z tohoto usuzujeme, že podle Levého se intersémiotický a interlingvální překlad velmi podobá a liší se právě mírou zapojení původně tvůrčí činnosti.

Jsme toho názoru, že teorie překladu Jiřího Levého je aplikovatelná na intersémiotický překlad i v jednotlivých fázích svého procesu. Fáze překladatelského procesu jsou podle Levého tři – pochopení předlohy, interpretace předlohy a její přestylizování. Poslední fázi - přestylizování – připodobňuje Levý opět k práci herce na divadle, přičemž zde poukazuje na riziko stereotypnosti řešení. Herec si podobně jako překladatel vytváří jednou provždy nejlepší formu pro řešení konkrétního překladatelského/hereckého problému, a tím se pak uchyluje k mechanické reprodukci bez jakékoliv účasti smyslů (Levý 2012: 72). To opět ukazuje blízkost interlingválního a intersémiotického překladu. „Umění překladu“ dle Levého začíná tam, kde má překladatel k dispozici více možností a musí mezi nimi volit podle potřeb kontextu (2012: 74). Za velmi důležité pro jakýkoliv převod považujeme tvrzení, že výběr překladatelských řešení je závislý na dokonalosti poznání výchozího textu. Bez správného pochopení nemůže překladatel původní dílo správně interpretovat. Domníváme se, že i požadavky kladené na dobrého překladatele, kterými jsou hlavně představivost a schopnost objektivace, jsou také uplatnitelné univerzálně.

Sám Levý nakonec cituje ve druhém vydání své knihy recenzenta prvního vydání, který zastává názor: “I když zatím ještě nemáme speciální teorii filmové adaptace, můžeme přece řešit řadu problémů na základě této knihy.” (Levý 2012: 80) Toto tvrzení nám slouží jako další argument pro metodologii empirické části této práce.

Co považujeme z díla *Umění překladu* pro intersémiotický překlad rovněž za užitečné, je rozpracování teorie o dvojí normě v překladu. Jedná se o normu reprodukční (požadavek věrnosti) a normu “uměleckosti” (požadavek krásy). Obě tyto normy jsou pro jakýkoliv intersémiotický převod nepostradatelné. Jakýkoliv překlad by měl být pokud možno přesnou reprodukcí původního díla a zároveň hodnotným uměleckým dílem. Pro ilustraci Levý uvádí vhodný příklad ze scénického výtvarnictví:

Není třeba, aby scéna, která se má odehrát pod stromem, proběhla pod stromem skutečným: dokonce obyčejně dáme přednost stromu kaširovanému. Skutečný strom, podobně jako nenalíčení herci, by byl bledý a neživotný. Nezáleží tedy na shodě se skutečností, ale na tom, aby umělecký výtvar na vnímatele působil jako skutečný

(Levý 2012: 83).

Tento citát nás přivádí k dalšímu pojmu z díla Levého – noetické kompatibility – a jejich dvou extrémů iluzionismu a antiiluzionismu. Jak dokazuje mimo jiné i náš empirický vzorek, tyto kategorie lze sledovat i v překladu intersémiotickém (srov. Levý 2012: 39).

Pro teoretické zakotvení intersémiotického překladu považujeme za přínosné i Levého tvrzení o tom, že požadavek krásy a věrnosti jsou ve vzájemném protikladu pouze v tom případě, když krásou se rozumí líbivost a pravdivostí doslovnost (Levý 1983). Tento rozpor je patrný často při hodnocení různých převodů, kdy hodnotitelé nechápou tuto dvojí normu v překladu a kritizují nedostatečnou nebo naopak přílišnou líbivost či doslovnost. V každém případě nám tyto teorie mohou pomoci nejen být lepšími překladateli, ale i lepšími příjemci textu cílového. Zde sledujeme paralelu s teorií adaptace Lindy Hutcheon, které se budeme věnovat v další kapitole.

2.1.3 Anton Popovič

Anton Popovič vycházel z díla Jiřího Levého, československou translatologii však obohatil o mnoho nových termínů, které je možné aplikovat na teorii překladu obecně, tedy včetně intersémiotickosti. Popovič mimo jiné rozvinul teorii metatextu. Jde o druh mezitextového navazování, kdy „metakomunikace má za funkci rozvíjet, resp. popírat invariantní vlastnosti prototextu v druhotném odvozeném textu, neboli metatextu“ (Popovič 1983a: 125). Filmová adaptace stejně jako mezijazykový překlad literárního díla jsou metatexty originálu, neboli prototextu. Metatext má několik typů. Popovič v kolektivním díle *Originál, překlad, Interpretační terminologia* z roku 1983 hovoří o autorském metatextu, jenž je vytvořený samotným autorem, a druhotném metatextu, vycházející již z existujícího metatextu. Další dvojicí je metatext *intencionální* (záměrný) a *neintencionální* (nezáměrný) podle toho, zda autor metatextu navazuje na výchozí text záměrně, či se v něm jeho prvky objevují pouze náhodně. Poslední dvojicí typů metatextu jsou *kontroverzný* (nesouhlasný, odporující) a *afirmativní* (souhlasný) překlad (Popovič 1983a: 129). Toto rozdělení je důležité při analýze překladu a je univerzální jak pro interlingvální, tak pro intersémiotický překlad. Významovým jádrem, které se z prototextu do metatextu převádí je tzv. *invariant významov*, který představuje stálé, základní a neměnitelné sémantické prvky (Popovič 1983a: 174).

Anton Popovič intersémiotický překlad definuje jako překlad mezi dvěma znakovými systémy, nazývá ho tedy též meziznakový. Tento pojem podle něj pronikl do teorie umění jako určitý model opisu, podle kterého je možné vystihnout průnik jazyka jednoho umění do jazyka druhého umění (Popovič 1983a: 220). Podle něj toto rozšíření pojmu překlad na jiné typologicky příbuzné znakové operace svědčí o přínosné intervenci translatologie na sémiotiku a otevírá perspektivní výzkumné oblasti široce koncipované vědy o překladu, jelikož sám poukazuje na to, že hlavní pozornost teorie překladu je věnována překladu mezijazykovému (Popovič 1975: 22). Popovič zde sám nabádá k tomu, aby se teorie uměleckého překladu konstituovala ve vztahu k příbuzným disciplínám. Mezi jinými jmenuje právě sémiotiku (Popovič 1975: 23). I v méně známé publikaci *Komunikačné projekty literárnej vedy* (1983b) Popovič hovoří o důležitosti interdisciplinární spolupráce během výzkumu literárního textu.

Zde cituje mimo jiné Zdeňka Mathausera, jenž vypracoval studii „Intersémiotický charakter vývoje českého umění a literatury za socialismu“. V ní Mathauser navrhuje další dělení meziznakových vztahů na vztahy synkretické, syntetické, inspirační, přechodné, přesahové a

překladové (Popovič 1983b: 92). Pro účel naší práce jsou podstatné zejména vztahy překladové. Za intersémiotický překlad ve smyslu Jakobsonovy stati jsou zde považovány dvě situace:

- a) *Překlad, adaptace nebo parafráze neliterárního textu do podoby textu literárního.*
- b) *Překlad nebo adaptace literárního textu do jiného uměleckého kódu.*

(Popovič 1983b: 92)

Pojmem *intersémiotickosť* se Popovič pokouší postihnout podobnost procesů, které probíhají mezi literaturou a jinými druhy umění na základě „principů intersémiotickosti“ (1983b: 92). Tato intersémiotickosť se mimo jiné projevuje tak jako v případě jakéhokoliv jiného překladu, přenosem invariantního významového jádra. Popovič tento překlad označuje jako intersémiotický posun, jenž vyjadřuje podobnosti a odlišnosti mezi jazyky jednotlivých druhů umění. Tento posun podle něj provázejí jiné typy posunů vyplývajících z odlišných sociálních, kulturních a individuálních kódů, kterými překladatel disponuje (Popovič 1983b: 93). Již zde vidíme nápadnou podobnost s mechanismem mezijazykového překladu, a tudíž prostor pro aplikaci Popovičovy „typologie výrazových změn v překladu“ (Popovič 1983a: 204) a jeho „posunů v překladu“ (Popovič 1983a: 195-217).

Popovič dále rozvádí principy intersémiotickosti pojmem tradice, kdy tvrdí, že tradice je univerzální systém vybudovaný na těchto principech a že tato tradice je univerzálním jazykem umění a právě prostřednictvím těchto principů „komunikuje“ (1983b: 93). Popovič též přiznává interdisciplinární základ těchto úvah, které jsou produktem sémiotického a komunikačního přístupu k uměleckému dílu (1983b: 93).

Na základě těchto poznatků Popovič dospívá ke zcela zásadním závěrům a to, že teorie literární komparistiky nemůže vztahy mezi literaturou a jinými druhy umění uspokojivě postihnout a navrhuje vytvoření nové vědecké disciplíny. Pro účely této práce považujeme za přínosný zejména druhý závěr, jenž zní následovně:

„Domnievame sa, že v súvislosti so všetkými typmi prekódovania v umení a literatúre možno použiť termín preklad. Toto implikuje možnosť rozšírenia pojmu preklad o aspekt intersemiotických procesov v umení a poukazuje na to, že model prekladu, ktorý sa používa v teórii prekladu, je možné vhodne využiť pri popise situácii intersémiotickosti..“

(Popovič 1983b: 94)

2.1.4 Sémiotika

Sémiotika již svým názvem napovídá, do jaké míry je její teorie při uvažování o intersémiotickém překladu nepostradatelná. Nelze nezmínit zásadní vliv C. S. Peirce při utváření této disciplíny a v souvislosti s ním triádu o znacích třech řádů, se kterými se při interpretaci filmů setkáváme:

- 1) *Ikona: znak, ve kterém signifikant představuje signifikát hlavně svou podobností, blízkostí s ním.*
- 2) *Index, který měří vlastnost ne proto, že je s ní identický, ale protože k ní má niterný vztah.*
- 3) *Symbol: náhodný znak, v němž signifikant nemá přímý ani indexický vztah k signifikátu, ale spíše jej reprezentuje díky konvenci.*

(Peirce, in Monaco 2004: 161)

Tyto tři řady znaků lze vhodně využít při interpretaci a popisu významů filmů. Tato práce se však otázce významů jednotlivých částí nevěnuje, proto si dovoluujeme tyto základní sémantické otázky ponechat stranou větší pozornosti a věnovat se otázkám přímo souvisejícím s intersémiotickým překladem.

Eco přichází s odlišnou typologií překladu, která zahrnuje i předmět našeho výzkumu. Tato typologie vypadá následujícím způsobem:

- 1) *Intrasystémové interpretace*
 - a. *Intrasémiotické (v rámci jiných sémiotických systémů)*
 - b. *Vnitrojazykové (v rámci téhož přirozeného jazyka)*
 - c. *Performance/ Provedení*
- 2) *Intersystémové interpretace*
 - a. *S významnými změnami v substanci/formě*
 - i. ***Intersémiotická interpretace***
 - ii. ***Mezijazyková interpretace/mezijazykový překlad***
 - iii. *Nová verze (radikální přepsání)*
 - b. *S významnými změnami v matérii*
 - i. *Parasynonymie*
 - ii. *Adaptace nebo transmutace*

(Eco 2006: 280)

Intersémiotický překlad zařazuje mezi intersystémové interpretace, které se mohou lišit ve své substanci („formě“), sem patří kromě intersémiotického překladu, interlingvální překlad a tzv. nová verze, radikální přepsání. Dále se intersystémové interpretace mohou lišit ve své matérii („obsahu“), kam zařazuje parasynonymie a adaptace. Protikladem této kategorie jsou

interpretace intrasystémové, kam Eco zařazuje intrasémiotický a intralingvální překlad a tzv. provedení (Eco 2006: 280). Jakobsonova triáda je zde obohacena o několik dalších aspektů.

Další sémiotici, Jurij Lotman a Christian Metz, významně obohatili sémiotiku filmu, proto se jim budeme věnovat podrobněji v následujícím oddíle.

2.2 Intersémiotický překlad jako filmová adaptace

V této kapitole se odrazíme od přístupů čistě teoretických a otázek překladu v pravém slova smyslu a sepíšeme poznatky, které jsou přínosné zejména pro konkrétní případ intersémiotickosti empirické části této práce – filmovou adaptaci divadelního textu.

2.2.1 Film

Film je tak těžké vysvětlit, protože je tak snadné ho pochopit.

(Metz, in Monaco 2004: 154)

Film a filmová adaptace postihuje výrazně užší spektrum jevů než intersémiotický překlad. Opět vzhledem ke zvolenému empirickému vzorku zařazujeme některé poznatky právě z této oblasti, které budeme dále konkretizovat na vztahu divadla a filmu. Nejprve definujeme základní pojmy filmové vědy. Pro další výzkum je důležité si uvědomit, že vnímání filmu je dané lidskou fyziologií. Uši slyší, cokoliv je jim dostupné, oči si vybírají a pro získání ostrého obrazu je nutné soustředěně zaostřit na daný bod. To se označuje jako foveální vidění (Monaco 2004: 149). Na rozdíl od čtení textu, pravidla, jak číst filmový obraz neexistují. Nelze tudíž anticipovat, jakým způsobem divák film vnímá.

Ve filmu můžeme sledovat více sémiotických vrstev jako je například hudba nebo mimotextové navazování, které opět připojují k filmu další struktury významů. Vztahy mezi těmito sémiotickými vrstvami vytvářejí další významy. Lotman tento složitý systém a uměleckou mnohoznačnost filmu připodobňuje k živému organismu (2008: 115). Jelikož je však film masovým médiem, vyskytují se u diváků při recepci poměrně velké rozdíly při příjmu těchto významových vrstev (Lotman 2008: 116).

2.2.1.1 Filmový jazyk

Vzhledem k tomu, že předmětem empirické části práce je komparace posunů v překladu mezi dvěma přirozenými jazyky a mezi přirozeným jazykem a filmem, uvedeme zde poznatky o jazyce filmu.

Jakýkoliv systém komunikace je „jazyk“, ale není jasné, zda je film jazykovým systémem (Monaco 2004: 153). To Christian Metz vysvětluje argumentem: „Film nedokáže vyprávět tak

dobré příběhy proto, že je jazykem, ale spíše se stal jazykem, protože vyprávěl tak dobré příběhy“ (Metz, in Monaco 2004: 154). Podle Lotmana je každý obraz na plátně znakem, který má dvojitý význam. Na jedné straně se jedná o zobrazení předmětů reálného světa, na druhé mohou tyto obrazy přinášet nové, neočekávané významy – symbolické, metaforické, metonymické, atd. (Lotman 2008: 42). Monaco také tvrdí, že film se jazyku velmi podobá, což dokládá tím, že někteří diváci jsou vizuálně sečtější než jiní a lidé s různým kulturním zázemím vnímají film odlišně a naše schopnost vnímat filmové obrazy závisí na učení (Monaco 2004: 148-151). Podle Lotmana jsou ve filmovém jazyce přítomny dvě tendence. První je založená na opakování prvků, což vychází z každodenní nebo umělecké zkušenosti diváka, z čehož plyne očekávání, co se bude odehrávat. Druhá tendence toto očekávání v určitém smyslu rozrušuje a vyčleňuje v textu sémantické uzly a přináší prvek významu (Lotman 2008: 43). Rozpor mezi těmito dvěma tendencemi vyplývá v binární opozici nepříznačových a příznačových prvků v jazyce filmu. Lotman uvádí jako příklad nepříznačového prvku chronologickou následnost událostí v protikladu ke zpřeházeným záběrům, či nepříznačový celkový plán v kontrastu s příznačovým velkým detailem, detailem nebo naopak velkým celkem (Lotman 2008: 44).

Srovnávat segmenty jazyka filmu s přirozeným jazykem se ukazuje jako poměrně problematické. Ačkoliv standardní teorie přirovnávaly záběr ke slovu, scénu k větě a sekvenci k odstavci, film nelze dělit na tak snadno kontrolovatelné úseky tímto způsobem. Dle Monaca se film neskládá z jednotek, ale je významovým kontinuem, jelikož jeden záběr obsahuje právě tolik informací, kolik v něm chceme vyčíst (2004: 156).

Uvažování o filmu jako o jazyce nás přivádí k další zajímavé oblasti, kterou je syntax filmu, neboli jeho systematické uspořádání. Jedná se o přirozeně vzniklá pravidla na základě osvědčených nástrojů filmu (Monaco 2004:168). Na rozdíl od syntaxe psaných/mluvených jazykových systémů, není syntax filmu lineární. Filmová syntax totiž musí obsahovat vývoj v čase – „*montáž*“ – a vývoj v prostoru – „*mise-en-scène*“ (Monaco 2004: 169). Lze hovořit také o interpunkci filmu, která je tvořena právě použitím montáže. Jde o různé způsoby přechodu jednotlivých obrazů. Filmová věda zná mnoho způsobů, jak toho dosáhnout, avšak většina „zatmívaček/roztmívaček“, „kruhů“ nebo „stíraček“ se používá dnes zejména pro navození nostalgického efektu. Nejběžnější a nejjednodušším typem filmové interpunkce je neoznačený střih (Monaco 2004: 221).

Zatímco obraz je z hlediska recepce příjemce do určité míry nekontrolovatelný a často explicitnější, než autor/režisér chce, zvuk přináší do filmu zcela nové prvky, které navíc mohou

být přítomny neustále. Dle Christiana Metzeho v mluveném filmu nalézáme pět rovin informací: vizuální obraz; tisk a jiná grafika; řeč; hudba a hluk (Metz, in Monaco 2004: 210). Poslední tři kategorie vnímáme sluchem a jsou pro dotvoření filmu zcela zásadní.

2.2.2 Filmová adaptace

Filmová adaptace tvoří podmnožinu jak filmové vědy, tak i širšího pojetí adaptačních studií, které lépe odpovídají intersémiotickému překladu jako takovému. Zde se zaměříme pouze na filmovou adaptaci, respektive na filmovou adaptaci divadelního textu. Podle statistiky z roku 1992 tvoří filmové adaptace 85 % všech nejlepších filmů oceněných Oscarem (Hutcheon 2012: 20).

Film a divadlo jsou si na první pohled velmi blízké. Největší rozdíl mezi nimi spočívá v úhlu pohledu. Monaco trefně poukazuje na to, že „hru sledujeme, jak chceme; film vidíme jenom tak, jak filmař chce, abychom ho viděli.“. Dalším rozdílem je, že herec hraje zejména svým hlasem, zatímco filmový využívá svou tvář (Monaco 2004: 44). Film na rozdíl od divadla má možnost pracovat s detailem. Mukařovský tvrdí, že se tato dvě umění od sebe odtrhla právě objevením detailu a posunovatelností kamery (2008: 104). To dokládá i další tvrzení o tom, že film objevil slzu v oku (Mukařovský 2008: 105). Navíc ačkoliv film může využívat mnoha efektů, které v divadle nejsou možné (nebo minimálně obvyklé) je nesporné, že divadelní herci jsou se svými diváky v živém kontaktu (Monaco 2004: 48). Kombinace těchto faktorů způsobuje, že nejen tvůrci, ale i diváci musí k těmto dvěma uměním přistupovat odlišně a s jiným očekáváním.

Podobnosti mezi filmem a divadlem samozřejmě také existují a jsou poměrně výrazné. Dva hlavní prvky v obou těchto uměních jsou zvuk a člověk. Od dob počátků zvukového filmu je čas nesen slovem, stejně tak jako na divadle, a za nezbytný prvek je zde shodně považován člověk (Mukařovský 2008: 104). Divadlo i film též sdílejí podobnou strukturu (Monaco 2004: 50). Tu můžeme sledovat například v podobné formě mezi scénářem divadelní hry a filmu. Filmový scénář samozřejmě obsahuje více technických informací, pásmo řeči postav je však realizováno téměř stejným způsobem.

Podobnosti a rozdíly mezi těmito médii vhodně shrnuje „analýza rozdílů mezi různými komunikačními technikami, označovanými jako „médiá““. Tu vytvořil Samuel Beckett v šedesátých letech. Nacházíme zde srovnání i *Hry a filmu*, kdy *Hra* zdůrazňuje interakci mezi

postavami a relativní svobodu diváka dát svému pojmu tvar, zatímco *Film* dává do popředí osamělost subjektu a relativní nemožnost diváka zúčastnit se procesu (Monaco 2004: 434).

Když se zaměříme přímo na problematiku teorie adaptace, považujeme za vhodné začít stejnojmennou publikací Lindy Hutcheon z roku 2006 (slovenský překlad 2012), která slouží jako dobrý odrazový můstek. Hutcheon poukazuje na to, že se o adaptacích hojně hovoří jako o druhotných a podřadných textech a svůj cíl spatřuje mimo jiné v tom se této degradaci ze strany kritiky postavit (2012: 9). Za důležité považuje nehierarchizovat, pro originál přichází dokonce s novým termínem *adaptovaný text*, aby oslabila „svatost a nedotknutelnost literatury“. Reaguje na běžnou praxi, která převažovala až do 90. let v myšlení o literatuře, kdy byl přístup k adaptacím zejména hodnotící. O adaptacích se hovořilo jako o manipulaci, znásilnění, nevěrnosti či znesvěcení (McFarlane, in Hutcheon 2012: 18). Hutcheon radikálně odmítá otázku věrnosti jako hodnotící kritérium, ale navrhuje jeho použití jako měřítko srovnání s výchozím textem. Adaptace se ke svému prototextu většinou otevřeně hlásí (Hutcheon 2012: 19). Popovičovými slovy se tedy jedná o afirmativní záměrné metatexty (Popovič 1983a). Přesto se běžně setkáváme s kritikou filmových adaptací literárních děl, která negativně hodnotí nepřesnosti buď ve srovnání s původním textem či pramenící jednoduše ze zklamání čtenářů originálu.

Hutcheon na tuto běžnou praxi reaguje tvrzením, že bychom měli k adaptaci přistupovat jako k adaptaci. To znamená, povznést se nad „auru“ původního díla terminologií Waltera Benjamina, která je vlastní pouze tomuto originálu, a uvědomit si, že adaptace má svou vlastní „auru“ též spjatou s časem a prostorem, v němž se ocitla (Hutcheon 2012: 22). Tématem kontextu cílové kultury se zabývá i Patrick Cattrysse ve své nejnovější publikaci *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues* (2014). Vychází zde z translologa Gideona Touryho, z něhož mimo jiné čerpá i tato diplomová práce svou anti-axiologicko-deskriptivní povahu. Toury obrátil pozornost translologie na výzkum překladu z hlediska toho, jak se zařazuje do cílové kultury, což označil pojmem „target-orientedness“. Tento termín převzal Cattrysse při tvorbě metodologie zkoumání filmových adaptací. Další aspekty, které Cattrysse v této metodologii aplikuje je deskriptivní povaha a tvrzení, že adaptace je speciálním případem překladu.

Cattrysse upozorňuje také na to, že mezijazykový překlad je často mezistupněm před intersémiotickým. To ilustruje na příkladu studie filmů žánru „film noir“ z roku 1990, kde se ukázalo, že několik anglických překladů francouzských textů bylo následně adaptováno

do amerických „filmů noir“ (Cattrysse 2014: 259). Tuto situaci můžeme označit jako specifický případ překladu z druhé ruky.

Cattrysse mimo jiné přímo zmiňuje Jakobsonův intersémiotický překlad a tvrdí, že čím dál více translatologů se tomuto fenoménu věnuje i ve vztahu i k filmové adaptaci. Cattrysse je k označení všech intersémiotických situací včetně hudby či malířství jako překladu zdrženlivý, to se týká zejména nonverbálních adaptací. Souhlasí však s tím, že některé metody používané pro studium překladů lze použít i pro výzkum v oblasti filmové adaptace (Cattrysse 2014: 50).

Dalším teoretikem filmové adaptace je Kamilla Elliotová, jejíž článek je znám i českému publiku díky překladu, který zde vyšel v překladu roce 2010. Elliotová představuje šest, většinou neoficiálních, přístupů k filmové adaptaci, které si různě pohrávají s formou a obsahem. Tyto dva pojmy jsou zde připodobněny k tělu a duši. Tyto „kacířské“ přístupy, jak je ona sama nazývá, odporují obvyklým způsobům teoretického uvažování. První přístup nazývá spiritistický, kde hovoří o „duchu románu“. Břichomluvecké pojetí spočívá v tom, že to, co se při filmové adaptaci převádí do filmu je „spíše mrtvé tělo než živoucí duch“ (Elliotová 2010: 68). Genetický přístup k adaptaci připodobňuje hloubkovou narativní strukturu, kterou bychom mohli Popovičovými slovy označit jako invariant významu, ke genetickému materiálu promítající se v tělesných buňkách a tkáních (Elliotová 2010: 74). Další pojetí je označeno jako de/rekompoziční, kdy se „román a film rozkládají, mísí a nově se skládají na podzemní významové úrovni“ (Elliotová 2010: 80). Inkarnační model vyjadřuje zhmotnění postav, které teprve ve filmu získaly svou plnou podobu a „životnost“ (Elliotová 2010: 84). Poslední pojetí je nazváno trumfující a řeší věčný rozpor mezi tím, zda je lepší román či film, a adaptace chápe spíše jako kritiku než jako překlad (Elliotová 2010: 96). Elliotová dochází k závěru, že tyto upozadované „kacířské“ přístupy mohou leckdy poskytnout více informací než sémiotická a formalistická dogmata a představují výzvu k dalšímu výzkumu novými teoreticky přínosnými způsoby (2010: 104).

V českém prostředí se filmové adaptaci věnuje například Marie Mravcová. Mravcová přistupuje k filmové adaptaci z hlediska literární vědy a porovnává filmovou či televizní adaptaci s její předlohou. Ve své publikaci z roku 2001 o sobě sama říká, že se v českém kontextu systematicky věnuje filmové adaptaci jako jedna z mála (Mravcová 2001: 7). Tvrdí, že zevrubná komparace filmu s předlohou je pracná a nevděčná, jelikož neexistuje žádná metodologická opora (Mravcová 2001: 8). Fakt, že Mravcová ve svých pracích používá translatologické termíny jako jsou posuny, aktualizace, ekvivalence, aj. (např. „Posun fantazijně-archaizační, originálně propojený s rámcovou aktualizací mytologické látky,

odpovídá v rámci posunu zaznamenanému z hlediska aspektu druhového – a sice zepičtění“
Mravcová 2001: 29) poukazuje na vhodnost využití teorie překladu při výzkumu filmové
adaptace.

2.3 Metodologie

Jelikož je tato diplomová práce zejména prací translatologickou, empirická část vychází především z díla výše zmíněných teoretiků překladu – Antona Popoviče a Jiřího Levého. Popovičův teoretický přínos aplikovatelný na intersémiotický překlad tvoří hlavní zdroj inspirace. Čerpáme z jeho teze, že všechny typy překódování v umění a literatuře lze označit jako druh překladu a že pro popis situace intersémiotickosti je možné vhodně využít model překladu používaný v teorii překladu (Popovič 1983b: 94).

Model překladu, o kterém Popovič hovoří, vypadá následujícím způsobem a popisuje změny, ke kterým dochází na makrostylistické a mikrostylistické úrovni.

1) *Makrostylistická rovina*

- a. *Aktualizace*
- b. *Lokalizace*
- c. *Adaptace*

2) *Mikrostylistická rovina*

- a. *Výrazové zesílení*
 - i. *Výrazová typizace*
 - ii. *Výrazová individualizace*
- b. *Výrazová shoda*
 - i. *Výrazová substituce*
 - ii. *Výrazová záměna (inverze)*
- c. *Výrazové zeslabování*
 - i. *Výrazová nivelizace*
 - ii. *Výrazová ztráta*

(Popovič 1983a: 204)

Model ovšem nepostihuje všechny posuny, ke kterým při překladu dochází. Dále Popovič jmenuje posuny následující:

Adekvátní a neadekvátní překlad; posun konstitutivní, individuální, retardační, negativní, tematický, druhový, rytmický; v překladu dále simplifikace výrazových vlastností, ideové zjasnění, explikování, historizování nebo modernizování či exotizace v překladu

(Popovič 1983a: 195 – 217)

Tyto posuny jsou definovány na příkladech mezijazykového překladu. Lze tedy pouze spekulovat, zda by Popovič sám uvažoval o jejich aplikaci na další druhy překladu, jak naznačil v publikaci *Komunikačné projekty literárnej vedy* (1983b). Přesto se domníváme, že je toto spojení funkční.

Samozřejmě aplikujeme poznatky i z dalších disciplín věnující se tomuto tématu, základní nástroje jsme však ponechali translatologické.

Empirická část je koncipována jako komparace posunů v dvou typech překladů; Jakobsonovou terminologií budeme porovnávat mezijazykový a intersémiotický překlad. V duchu Ecovy typologie (2006: 280) se pohybujeme v rámci intersystémových interpretací v podkategorii s významnými změnami v substanci/formě a zde srovnáváme intersémiotickou a mezijazykovou interpretaci. Dále však budeme používat Jakobsonovy termíny.

Posuny hledáme v produktu překladu, nikoliv v procesu. Je též důležité upozornit, že jednotlivé kategorie považujeme za tzv. fuzzy množiny, kdy neexistují ostré hranice mezi danými skupinami posunů, jejich zařazení je učiněno na základě vlastního úsudku a je subjektivní.

Dále konkretizujeme vybrané typy překladu, a to následující způsobem. Za intersémiotickou situaci volíme filmovou adaptaci původního českého díla. Za mezijazykový překlad pak převod tohoto českého díla do angličtiny. Prototextem je poslední publikovaná divadelní hra Václava Havla *Odcházení* (materiál dále podrobně analyzujeme v následující kapitole). Metatexty jsou následující – autorský intersémiotický překlad do filmu a mezijazykový do angličtiny, který zhotovil Paul Wilson.

Dále provedeme dvě detailní analýzy. Prvním krokem je klasická translatologická analýza, která se soustředí na nejvýraznější posuny v překladu do anglického jazyka na makrostylistické i mikrostylistické úrovni. Druhou analýzou hledáme změny, které vznikají při převodu textu divadelní hry do filmu. Považujeme za nezbytně nutné omezit množství zkoumaných jevů, jelikož prostřednictvím audiovizuálního média je divákovi poskytnuto daleko větší množství informací a režisér ani kritik nemohou přesně určit, co vše divák při recepci vnímá. Tento argument vychází z Monacova tvrzení o tom, že nevíme přesně, jak čteme obraz a zároveň zvukové podněty vnímáme všechny najednou (Monaco 2004: 151). Vzhledem k povaze prototextu a druhému metatextu jsme se zaměřili na komparaci promluv, jelikož tyto změny jsou jasně postřehnutelné. Navíc vycházíme z tvrzení Jana Mukařovského, že filmový i divadelní čas je nesen slovem (Mukařovský 2008: 104), a proto přikládáme hereckým replikám takový význam. Nad rámec vyřčeného se věnujeme také nejvýraznějším prvkům v neverbálním chování postav, jako jsou gesta, způsob pohybu, oblékání a kvalita hlasu.

Předpokládáme, že tato analýza poskytne odpověď na hlavní hypotézu této práce a to, zda posuny, ke kterým dochází při mezijazykovém překladu, jsou stejné či podobné těm, jež můžeme sledovat například ve filmové adaptaci, neboli intersémiotickému překladu a odpoví i na vedlejší hypotézu a to, že v autorském intersémiotickém překladu nenacházíme žádné posuny, které by bylo možné interpretovat jako negativní, tj. protiřečící autorskému záměru.

3 EMPIRICKÁ ČÁST

Empirická část sestává se třech částí. V první se budeme věnovat Václavu Havlovi – dramatikovi, rozebereme materiál empirického výzkumu – divadelní hru *Odcházení*, její recepci v českém kontextu, a to jak původního divadelního zpracování, tak její filmovou adaptaci. Jelikož je Václav Havel jedním z velmi často překládaných autorů do cizích jazyků, využijeme poznatky Davida S. Danahera a Michelle Woods o překládání Havlových textů do angličtiny. Druhou částí je analýza mezijazykového překladu *Odcházení* do angličtiny a intersémiotického do filmové podoby. Ve třetí části diskutujeme výsledky této analýzy a komparujeme je.

3.1 Václav Havel a *Odcházení*

3.1.1 Havel spisovatel

Václav Havel (5. října 1936, Praha – 18. prosince 2011, Hrádeček u Trutnova) k umění a literatuře tíhnul již od dětství. Své první básničky a seriály začal psát brzy po zahájení školní docházky a ve třinácti letech napsal první filozofickou knihu (Vodička 2013: 11). Velký vliv na to měl jeho původ. Havel sám označil svou rodinu za „velkoburžoazní“, čemuž dle svých slov vděčil zejména dědovi z otcovy strany, který patřil k první generaci skutečných kapitalistů (Havel a Hvižďala 2011: 11). Jeho otec, Václav M. Havel, vzpomínal, že se u nich doma často scházela „divadelní společnost“. Na to on sám navázal, jelikož přirozeně pokračoval v otcově podnikání v paláci Lucerna. Mezi rodinné přátele patřili mimo jiné Jiří Voskovec a Jan Werich, Vítězslav Nezval, František Čáp, Eduard Bass, Karel Hašler a mnoho dalších (Vodička 2013: 12). Mnoho osobností rodina poznala a později se s nimi i přátelila díky strýci Václava Havla, Milošovi, který byl za první republiky i protektorátu hlavním „filmovým magnátem“ (Havel a Hvižďala 2011: 11). Miloš Havel založil první filmové podniky u nás a natáčeli u něj přední čeští režiséři jako například Otakar Vávra, Martin Frič, Miroslav Cikán a Vladimír Slavínský. Během německé okupace Havlův strýc dokonce zaměstnával některé spisovatele, čímž byli kryti před povoláním na práci v říši. Jednalo se mimo jiné o Jana Drdu, Josefa Horu, Františka Götze či Václava Řezáče (Vodička 2013: 12).

Vřelý vztah k literatuře sdělil i z maminičky strany. Její otec, Hugo Vavrečka, národohospodářský novinář, diplomat a ředitel u firmy Baťa, psal krom odborných a

ekonomicko-politických statí také povídky a fejetony. Za nejznámější je považována prozaická parodie *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* z roku 1907, která byla zfilmovaná Karlem Lamačem ml. v hlavní roli s Vlastou Burianem (Vodička 2013: 13). K filozofickým otázkám přivedli Havla dvě osobnosti českého kulturního života – Josef. L. Fischer a Josef Šafařík. Šafaříkovu knihu *Sedm listů Melinovi* z roku 1948 Havel označil za svou osobní filozofickou bibli již od raného mládí (Vodička 2013: 13).

Počátky Havlovy literární tvorby jsou spojeny zejména s poezií. Nejprve sám sebe považoval za básníka, postupně se začal věnovat i dalším útvarům, například filozofické eseji či kritice (Vodička 2011: 13). Jeho původ však neměl vliv nejen na to, že měl k literatuře blízký vztah, ale i na to, že mu bylo znemožněno získat vzdělání dle jeho představ. To však Havel shledává jako další důležitý faktor v jeho osobním rozvoji. To vyjádřil následovně:

Někdy si dokonce říkám, jestli jsem prapůvodně nezačal psát a vůbec o něco usilovat vlastně jen proto, abych nějak překonal svůj základní zážitek nepatřičnosti, trapnosti, nezařazenosti, prostě absurdity, respektive abych s ním dokázal žít.

(Havel a Hvižďala 2011: 14)

V roce 1952 v Praze vzniklo literární neformální sdružení Šestatřicátníci, které vytvořil Václav Havel a spolu se svými spolužáky z gymnázia ve Štěpánské ulici, kam nastoupil na „večerní školu“ (Vodička 2013: 14). Původně politický debatní klub se brzy začal věnovat hlavně literatuře a umění. Mezi jejími členy nechyběli Josef Topol, Věra Linhartová, Jiří Kuběna, Viola Fischerová, Pavel Švanda, Alena Wagnerová a další (Kosatík 2005). Mnohé z nich Havel označuje za své nejbližší literární druhy (Havel a Hvižďala 2011: 30). Na pravidelných setkáních diskutovali různá aktuální témata a četli svou literární tvorbu. Havel později nastoupil jako chemický laborant, ale psaní se věnoval dál. Ve svých básních promítá svůj pohled „odspoda“ obohacený o každodenní zkušenost, má schopnost pozorovat věci z odstupu, které popisuje bez příkras a velkých slov (Vodička 2013: 15). Mezi častá témata jeho básní odehrávající se ponejvíce v Praze patří osamělé lidské bytosti či přírodní motivy (Vodička 2013: 17).

Havel byl čilým organizátorem kulturních akcí. V Brně roku 1955 zorganizoval literární večer s názvem *Život je všude*, z čehož vznikl stejnojmenný sborník (sestavený Jiřím Kolářem a Josefem Hiršalem), kde byly mimo jiné otištěny Havlovy básně a úvaha o Bohumilu Hrabalovi (Vodička 2013: 20). Za jeho vstup do oficiální literatury je považovaný uveřejněný dopis v dubnu roku 1956 v časopise *Květen*, jenž vznikl jako reakce na II. sjezd Svazu

československých spisovatelů. Díky tomu byl pozván na třídní setkání mladých českých a slovenských spisovatelů na Dobříši, kde Havel přednesl svůj příspěvek. Jeho vystoupení opět vzbudilo četné ohlasy a vedlo k možnosti publikovat další texty, o kterých se dále diskutovalo (Vodička 2013: 23-26).

Havlovo dílo přehledně shrnul David Danaher do devíti žánrů, které též zařadil do období, kdy se jim Havel věnoval.

<i>Literárněkritické eseje</i>	<i>padesátá a šedesátá léta</i>
<i>Vizuální poezie Antikódů</i>	<i>šedesátá léta</i>
<i>Divadelní hry</i>	<i>šedesátá, sedmdesátá a osmdesátá léta a rok 2007</i>
<i>Eseje</i>	<i>od šedesátých do osmdesátých let</i>
<i>Dopisy z vězení</i>	<i>1979-1983</i>
<i>Společný autobiografický esej</i>	<i>1985-1986</i>
<i>Osobní politické vyznání</i>	<i>1991</i>
<i>Prezidentské projevy</i>	<i>1990-2003</i>
<i>Politické paměti</i>	<i>2006</i>

(Danaher 2013)

Podle Danahera však nejde o pouhé střídání žánrů, ale „o potřebu neustále nově vymezovat zavedené postupy téměř všech žánrů, kterým se věnoval“ (Danaher 2013: 30). Tyto žánry mohou sloužit jako pomůcka, jak Havlovo dílo komplexněji uchopit. Danaher poukazuje na to, že jedno z hlavních témat celé jeho tvorby je moderní krize lidské identity (2013: 43).

Cesta Václava Havla k divadlu nebyla přímočará. Na vojně spolu s Karlem Bryndou založili útvarový divadelní soubor a nacvičili Kohoutovu hru *Zářijové noci* a později spolu napsali hru s názvem *Život před sebou*, s níž jezdili po různých vojenských soutěžích (Havel a Hvizďala 2011: 37-38). Po návratu z vojny nastoupil jako kulisák v Divadle ABC díky Janu Werichovi (Vodička 2013: 29). To rozhodlo, proč se definitivně rozhodl pro divadlo. V *Dálkovém výsledku* to vyjádřil těmito slovy:

Tam jsem pochopil a mohl „zevnitř“ denně pozorovat, že divadlo /.../ může být něčím víc: živoucím duchovním ohniskem, místem společenského sebeuvědomování, průsečíkem silokřivek doby a jejich seismografem, prostorem svobody a nástrojem lidského osvobození.

(Havel a Hvizďala 2011: 39).

Od tohoto okamžiku se začal naplno věnovat divadlu. Dříve než se pustil do psaní divadelních her, publikoval různé divadelní kritiky, úvahy a eseje. Od roku 1960 do roku 1968 působil v Divadle Na zábradlí, kde byl osvětlovačem, dramaturgem a spoluautorem některých her (Vodička 2013: 34). Toto období ho vlastními slovy zformovalo jako divadelního autora (Havel a Hvizďala 2011: 44). Ze zahraničních autorů jeho tvorbu ovlivnili zejména E. Ionesco

a S. Beckett. Na absurdním divadle obdivoval schopnost zachytit, co je „ve vzduchu“. Odtud je i známý Havlův bonmot, který zní: „kdyby absurdní divadlo neexistovalo už přede mnou, musel bych si je vymyslet“ (Havel a Hvižďala 2011: 51). Napsal celkem osmnáct her, první byla hra *Rodinný večer* napsaná v roce 1960, poslední *Odcházení* z roku 2007.

3.1.2 Odcházení a jeho recepce

Havlovo možná nejosobnější dílo, hořce směšná, neveselá filmová groteska.

(Patočková, in Špirit 2013: 155)

Divadelní hrou *Odcházení* se Havel vrátil na jeviště po poměrně dlouhé odmlce. Její první verze byla napsaná již na konci osmdesátých let, až po letech se autor k tomuto tématu vrátil a obohatil je o nové zkušenosti (srov. Havel 2012: 593). Na tiskové konferenci před jejím vydáním Havel hru popsal následovně:

Ta hra je prostě o vladaři, který skončil svou vládu, nevíme, jestli byl sesazen pučem, nebo mu vypršel mandát, nebo nedostal důvěru parlamentu – jak se to stalo, není podstatné -, musí se stěhovat ze státní vily a dvůr, co kolem sebe měl, se začíná samozřejmě drolit, objevují se tam archetypy patolízala, zrádce a podobně, což je na každém dvoře.

(Havel 2012: 593)

Ve hře se objevují odkazy ke *Králi Learovi* a *Višňovému sadu*, které mají svým zasazením do dějinných dimenzí vyjádřit „aktuálnost příběhu o odchodu jednoho a příchodu druhého k moci“ (Havel 2007: 92). Podle Jany Patočkové je tato hra o loučení, možná i o definitivním selhání, o zklamání z politiky a jejích možnostech (Patočková, in Špirit 2013: 155). Zdeněk Hořínek tvrdí, že na rozdíl od dřívějších her, které byly založeny na originálních a dramaticky nosných nápadech, *Odcházení* spíše čerpá z prostředků již použitých či vypůjčených (Hořínek 2008: 6). Podle Vodičky se *Odcházením* Havel vrací na začátek své dramatické tvorby, a to především tím, že zde tematizuje jazyk politiků a funkcionářů, fráze a floskule, které z lidí „dělají jakési mechanické loutky odcizené sama sobě“ (Vodička 2013: 172). Hořínek se nedomnívá, že by *Odcházení* bylo nejlepším Havlovým dílem, sám upřednostňuje začátečnické hry, jelikož v *Odcházení* vidí plýtvání materiálem „se zřetelnou únavou a nerozhodností“. (Hořínek 2008:7).

Uvedení *Odcházení* předcházelo mnoho komplikací a bylo s ním spojeno velké očekávání, což mu slovy Jany Patočkové nemohlo prospět. Navzdory tomu byla jeho první inscenace v režii Davida Radoka úspěšná jak divácky, tak umělecky (Patočková 2013: 144).

Radokova inscenace byla v recenzích hodnocena následovně: Vladimír Just (2008) oceňuje, jak dobře zafungoval zvolený prostor Divadla Archa díky své otevřenosti. Režisérovu práci hodnotí vesměs kladně, domnívá se však, že bylo nešťastné vyškrtnout „deník FUJ“. Klíčové situace považuje za „skvěle – a dnes neuvěřitelně vzácná věc: stylově jednotně vedeny a vypointovány“. Výkon představitelky Ireny, Zuzany Stivínové“ označuje za „obrovský, obdivuhodně vyklenutý výkon“. Ostatní herce včetně Třísky chválí za „nadstandardní a výjimečně disciplinované výkony, jež nemají v současném českém divadle hned tak obdoby (Just 2008). Na rozdíl od veskrze kladné Justově recenzi Marta Ljubková kritizuje režiséra inscenace za to, že nedostatečně vyzdvihl pečlivě propracované vztahy mezi postavami a promluvy herců. Třískův výkon v hlavní roli Viléma Riegera hodnotí jako příliš sólistický, což sleduje i ostatních členů souboru. Z herců nejvíce vyzdvihuje Zuzana Stivínovou jako Irenu, ale její potenciál považuje za nedostatečně režijně nevyužitý. Režisérovi vyčítá to, že text nijak neaktualizoval (Ljubková 2008).

Přijetí divadelního *Odcházení* v zahraničí také nebylo jednoznačné. Zahraniční premiéra, která se uskutečnila v divadle Orange Tree v Londýně v září 2008, byla podle kritika z deníku Guardian Micheala Billingtona veskrze povedená. Kladně hodnotil výkony herců i režiséra Sama Walterse. Havlův text Billington vidí jako „nevázaně jízlivou frašku o odcházení z úřadu“ ovšem připouští, že se mu díky určité „beztvarosti“ *Odcházení* zastesklo po Havlových starších hrách. Ve hře se podle něj mísí příliš mnoho témat, které by vydaly nejméně na pět her (Billington 2008). Charlese Spencera z Telegraph *Odcházení* vyloženě zklamalo. Připouští několik povedených humorných scén včetně autorského hlasu, který nahrál přímo Václav Havel. Domnívá se však, že autor příliš trivializuje dané téma a absurdní divadlo považuje za překonané. Režii Sama Walterse spatřuje příliš teatrální s přemírou křiku a hereckého přehrávání. Závěrem uvádí, že odcházel z divadla s přáním, aby Havel ve svých myšlenkách zalovil hlouběji a Walters věnoval více pozornosti autorovým záměrům (Spencer 2008).

Filmové zpracování *Odcházení* ve své vlastní režii bylo pro Václava Havla splněným životním snem. Film se také setkal s rozporuplnými recenzemi. V rozhovoru po premiéře v březnu 2011 uveřejnily Lidové noviny rozhovor s několika osobnostmi, jejichž reakce ilustrují rozrůzněnost názorů na film.

V Havlově čechovovském pojetí současného politického tématu vidím pošetilst lidského usilování o moc, směju se, mrazí mě. Poselství Havlova filmu mě zasáhlo právě tak jako Radokova inscenace (Olga Sommerová)/

Odcházení není možná tak zdařilý filmový debut, jak se čekalo, ale přinejmenším seznámí s myšlenkovým světem autora diváky, kteří jeho hru neznali. (Eva Zaoralová)

Kolem filmového Odcházení vznikla nesmyslná hysterie. Je to film, který patrně není úplně povedený, ale je dobře že vznikl, protože je zajímavější než většina dnešní filmové produkce (Miroslav Janek)¹

Filmová kritika výkon režiséra hodnotila spíše negativně, což se po smrti autora snažila nahradit nominacemi na Českého lva (Patočková, in Špirit 2013: 144). To, co bylo Havlovi vyčítáno nejvíce – „divadelní centrální pohled“ – Patočková vysvětluje tak, že šlo o využití principů moderního umění, na nichž byla vystavěna již původní hra, a které patří mezi zásadní umělecké prostředky filmu: montáž a práci s detailem. Ty měly podle Patočkové nahradit hlavní kompoziční princip, autorskou vládu a dohled nad hrou, které v divadelní verzi ztvárňoval autorský hlas (Patočková, in Špirit 2013: 145).

3.1.3 Havel v překladu do angličtiny

Odcházení bylo přeloženo do několika jazyků. Kromě angličtiny, která je středem naší pozornosti, byla tato hra přeložena do polštiny, ruštiny, italštiny, chorvatštiny, korejštiny a rumunštiny.² Hlavními Havlovými překladateli do angličtiny je Vera Blackwell a Paul Wilson. Druhý jmenovaný, který je autorem anglické verze Odcházení, poznamenal, že mnoho Havlem používaných slov nese v překladu do angličtiny jiné významy než v češtině. Pro ilustraci uvádí pojem *samopohyb* z *Moci bezmocných*, jehož význam je dle něj v angličtině vyjádřen slovy *self-propelled* či *self-generating*, z čehož ani jedno ale není podstatné jméno (Wilson 2006: 12). David Danaher se domnívá, že obtíže při překládání Havlových textů mají sociokulturní původ, který určitým slovům pozměňuje význam a při překladu do jiného jazyka se tento významový posun projevuje o to silněji (srov. Danaher 2010: 250). Danaher publikoval studii o tzv. klíčových slovech, které procházejí celým Havlovým dílem. Pojednává zde o problémech při převodu slov *domov*, *svědomí* a *klid* (Danaher 2010: 251). *Domov* se objevuje například v *Letním přemítání*, ve spojení *kruhy domova* (kruhy, vrstvy, které tvoří náš dům, město, zemi, rodný jazyk, pohlaví, způsob výchovy a další, čímž je formována naše identita), čímž Danaher ilustruje mnohost významů skrytých v tomto slově (2010: 251). O *domově* v kontextu

¹ Je Havlovo Odcházení zdařilý debut nebo smutný omyl? LIDOVKY.CZ [online]. 2011 [cit. 2015-08-12]. Dostupné z: http://www.lidovky.cz/je-havlovo-odchazeni-zdarily-debut-nebo-smutny-omyl-fy7-kultura.aspx?c=A110325_171614_in_kultura_wok

² Bibliografie. KNIHOVNA VÁCLAVA HAVLA. Dokumentační centrum [online]. 2015 [cit. 2015-08-11]. Dostupné z: <http://archive.vaclavhavel-library.org/viewBibliografie.php>

překládání Havlových textů se zmínil i Wilson, který shodně tvrdí, že toto slovo v češtině vyjadřuje něco hlubšího než v angličtině (1999: 29).

Cenzura hrála při překládání Havlových textů dvojí roli. První se týká období disentu, o kterém hovoří Paul Wilson. Při překládání samizdatové *Moci bezmocných* si Wilson uvědomoval, že je esej psána jasně a věcně a pro inteligentního čtenáře její porozumění nečinilo žádný problém, ale Havel hovořil zde o něčem zcela neznámém pro západní publikum a přímé překlady použitých slov nemohly vyjádřit to, co české originály. *Dopisy Olze* vzniklé z reálných dopisů z vězení byly psány tak, aby v nich nebylo nic, pro co by je mohly cenzori zabavit. To vedlo k záměrně abstraktnímu a spleťnému jazyku, který pro překladatele nebyl vždy srozumitelný (srov. Wilson 2006).

Zcela jiný význam cenzury pojednává Michelle Woods ve své knize *Censoring Translation*. Vychází z toho, že po smrti Václava Havla všichni oceňovali spíše jeho politické úspěchy než jeho divadelní hry. Táže se, zda je na vině Havlova dvorní překladatelka divadelních her Vera Blackwell, která trvala na tom, aby se v textu her vůbec nic neměnilo, což dle některých zhoršilo přijetí hry anglicky mluvícím publikem kvůli jejich zdlouhavosti, repetitivnosti a příliš jasnému politickému poselství. Z her se navzdory původnímu účelu staly politické texty pevně spjaté s komunistickým režimem, což „ubralo na jejich umělecké jedinečnosti a místy ji dokonce zcela zničilo“ (2012: 125). Na západě se však díky tomu „tyto zakázané a buřičské“ hry daleko lépe prodávaly (srov. Woods 2012:131). Woodsová dokládá, že Havel nepsal politické divadlo a nechtěl kázat, ale provokovat (2012:29). Jazyk je v jeho hrách onou zápornou „postavou“. Právě opakováním slov, dlouhými monology a nesprávným používáním ustálených výrazů chtěl ukázat, jak se publikum spoluúčastní na cenzuře divadla. Havel se prozřetelně obával, že západní publikum bude jeho hry vnímat jako něco, co se děje pouze „na východě“, aniž by si uvědomilo významový přesah. Woodsová se tedy táže, zda západní svět Havlovy hry vůbec kdy pochopil. Ne však kvůli nedostatkům v překladech, ale kvůli chybnému očekávání při jejich recepci, protože právě zneužívání jazyka a to, jak jazyk zneužívá nás, zůstalo v jeho hrách nepochopeno. Cenzura dle Woodsové vzniká řízeně zhora, ale i odspodu například v mylných představách publika a vyskytuje se na mnoha různých úrovních (srov. Woods 2012).

3.2 Analýza intersémiotického a mezijazykového překladu *Odcházení*

Cílem této analýzy je potvrdit či vyvrátit hypotézu Romana Jakobsona, podle které je intersémiotický převod, pod nějž spadá i filmová adaptace, také druhem překladu. Na základě tohoto tvrzení jsme se rozhodli porovnat posuny v intersémiotickém i mezijazykovém překladu, abychom zjistili, kolik společných a odlišných prvků můžeme v obou typech překladů najít. Za hlavní nástroj této analýzy jsme zvolili Popovičovu „typologii výrazových změn v překladu“ (Popovič 1975: 130; 1983a: 204) a jeho „posuny v překladu“ (Popovič 1975: 113-131; 1983a: 195-217). Vzhledem k tomu, že tento model není primárně určen pro intersémiotický překlad, předpokládáme, že nalezneme posuny, pro něž navrheme nové kategorie.

V obou částech analýzy je za výchozí text považován text divadelní hry *Odcházení*, který vyšel knižně v roce 2007 v nakladatelství Respekt. První částí analýzy je klasická translátologická analýza mezijazykového překladu z českého do anglického jazyka. Překlad vytvořil Paul Wilson v roce 2008 pro nakladatelství Faber and Faber. Paul Wilson je kanadský hudebník, spisovatel a překladatel, který žil v Československu od roku 1967 do roku 1977, kdy byl členem rockové kapely Plastic People of the Universe. Wilson již přeložil více než dvacet knih českých autorů, z nichž mnohé napsal právě Václav Havel (mj. *Žebrácká Opera*, *Vyrozumění*, *Anděl strážný*, *Dopisy Olze*, *Letní přemítání*). Ačkoliv se v tomto případě nejedná o autorský překlad, z předmluvy anglického textu víme, že Paul Wilson a Václav Havel překlad společně konzultovali, a tudíž předpokládáme, že jej autor původního textu schválil.

Cílovým metatextem v druhém případě je film, jenž měl premiéru v březnu 2011. Autorem scénáře i režisérem byl Václav Havel, jedná se tedy o specifický případ, který je svým způsobem i autorským překladem. Pokusíme se také potvrdit či vyvrátit hypotézu, kterou jsme stanovili na začátku této práce. „Pokud je autor původního textu totožný s režisérem filmové adaptace, nenacházíme ve filmové adaptaci žádné posuny, které by bylo možné interpretovat jako negativní, tj. protirečící autorskému záměru“. Samozřejmě je nutné vzít v úvahu, že na filmu se nepodílí pouze autor scénáře a režisér, ale mnoho dalších osob včetně herců. Během analýzy jsme měli k dispozici i scénář filmu v několika verzích, od poznámek tužkou do původního textu divadelní hry po konečný scénář, který byl konzultovaný s asistentem režie Jiřím Kačírkem ml. Mezi poslední verzí scénáře a filmem je však poměrně velký rozdíl, a proto jsme jako primární zdroj analýzy použili přímo film a scénář jsme používali pouze pro lepší orientaci ve změnách.

Oba překlady, o kterých lze shodně tvrdit, že se jedná o záměrné afirmativní metatexty, jsme podrobili detailní analýze a níže uvádíme hlavní kategorie posunů, které jsme v textech našli. Nicméně hranice těchto kategorií nejsou pevně dané. Tento výčet také samozřejmě nelze považovat za vyčerpávající. Za cíl si klademe poukázat na různé typy posunů a jejich rámcovou frekvenci a distribuci v textu³. Přímo v textu uvádíme příklady jednotlivých posunů. Pro větší názornost jsou na konci práce připojeny přílohy, které citované příklady zachycují v širším kontextu.

3.2.2 Posuny v mezijazykovém překladu

Následující translátologická analýza si neklade za cíl popsat veškeré posuny, k nimž při převodu do anglického jazyka dochází, je spíše ukázkou a slouží k tomu, abychom dokázali, že při dvou různých překladech jednoho prototextu dochází k podobným posunům, které lze kategorizovat stejným nástrojem. Naším cílem je v této analýze aplikovat Popovičovu typologii výrazových změn v překladu (Popovič 1975: 130; 1983a: 204) a dále poukázat na nejvýraznější rozdíly v obou textech. Obecně lze tvrdit, že se jedná o afirmativní volnější překlad do angličtiny vykazující vyšší míru expresivity. Dalším výrazným rysem tohoto cílového metatextu je určitá nekonzistentnost při používání překladatelských strategií. To se týká přístupu k naturalizaci či naopak exotizaci prvků originálu zejména pak při práci s vlastními jmény. Lze tedy sledovat určitou míru „kreolizace“ (Popovič 1983a : 184), kterou doložíme ukázkami z textu. Dále uvedeme typické příklady jednotlivých druhů posunů. Dovolujeme si Popovičovu typologii používat jako východisko ke kategorizaci těchto změn, dále ji však upravujeme tak, abychom byli schopni co nejpřesněji popsat změny, ke kterým při převodu z českého do anglického jazyka došlo.

3.2.2.1 Výrazové zesilování

Lze tvrdit, že překlad Paula Wilsona je poměrně značně „preinterpretován“ (Popovič 1975: 216). Jedny z nejvýraznějších a nejčtenějších změn, které můžeme v cílovém textu sledovat, je již zmíněná vyšší míra expresivity, která je docílena nejčastěji použitím specifického lexika.

³ Pro přehlednost bude při citacích z původního textu divadelní hry používát označení (H+strana), při citaci filmu (čas) a při citaci anglického překladu (A+strana).

Jelikož se zcela zřejmě dostává do popředí překladatelův výrazový idiolekt (Popovič 1983a: 211), označujeme tyto změny za výrazovou individualizaci.

<i>Text divadelní hry v českém jazyce</i>	<i>Str.</i>	<i>Text divadelní hry v anglickém jazyce</i>	<i>Str.</i>
BABIČKA Běžových dek je tam několik, nejsou srovnané, už dlouho nebyly v čistiárně a stejně většinou nehřejí –	12	GRANDMA There are several beige blankets in there, and they're in a bit of a mess, they haven't been to the cleaners in donkey's years , and anyway, they're not very warm.	4
VIKTOR Nezlobte se, ale opravdu už musíme končit –	20	VICTOR I'm sorry, but we really must wrap it up now.	13
KNOBLOCH Náměstek Klein prý někde říkal, že si stát nemůže dovolit jen tak rozdávat vily –	25	KNOBLOCH Deputy Klein says the government simply can't afford to be handing out villas to every Tom, Dick and Harry .	17
IRENA Nedělej si starost, máme s Monikou své úspory , vid'?	28	IRENA Don't worry about me – Monika and I have plenty tucked away , don't we?	21
VIKTOR Promiňte , ale snad by bylo v tuto chvíli na místě připomenout, že došlo jen k úvahám v dlouhodobém horizontu –	47	VICTOR Sorry to butt in , but it might be appropriate to point out that these were policies with a very long time frame.	40
VLASTA ... Mačkali bychom se tam . A brzy bychom si šli na nervy...	59	VLASTA ... We'd be squeezed together like sardines , and we'd soon be getting on each other's nerves...	62

K výše zmíněným individualizacím dochází prostřednictvím substituce neutrálních výrazových prostředků prostředky příznakovými. Ačkoliv se v anglickém textu objevuje i výrazová ztráta a nivelizace, její frekvence ani distribuce není natolik výrazná, aby v tomto případě bylo možné hovořit o kompenzaci.

Specifickým druhem zesilování, který můžeme sledovat v tomto konkrétním překladu, je tzv. amplifikace (Vinay, Darbelnet 1954/1995). Počet slov v cílovém textu je vyšší než v originále, tento nárůst však není způsoben pouze odlišnou povahou jazyků, nejedná se tedy o konstitutivní posun.

<i>Text divadelní hry v českém jazyce</i>	<i>Str.</i>	<i>Text divadelní hry v anglickém jazyce</i>	<i>Str.</i>
RIEGER Klidně jim tu mazanici nech –	14	RIEGER Let them have it. It's a shoddy piece of work anyway.	6
JACK Pro různé světové deníky , i pro některé domácí –	15	DICK Various foreign journals, all world-class papers , I hasten to add. And some domestic ones as well.	7
PRVNÍ STRÁŽNÍK Líbu tě na brundibára , můj čuníku!	68	FIRST CONSTABLE I kiss your furry little bumblebee, my sweet piglet .	61

RIEGER Ten zoofil ?	75	RIEGER Gambacci? The one charged with having sex with animals?	68
----------------------------	----	---	----

Jednoslovné nebo dvouslovné výrazy v originále jsou do anglického jazyka převedeny opisnou formou nebo jsou opatřeny dalšími přívlastky. I tento typ zesilování lze zařadit do Popovičova modelu jako výrazovou individualizaci, jelikož opět vychází do popředí překladatelův výrazový idiolekt (Popovič 1983a: 211). Vidíme zde také podobnost s nově vytvořenou kategorií pro intersémiotický překlad, adicí, kterou uvádíme níže. Rozdíl mezi těmito dvěma kategoriemi spatřujeme v tom, že amplifikace vychází přímo z textu, naproti tomu adice oporu v textu nemá. Obě kategorie ovšem tvoří prvky, které jsou v cílovém metatextu navíc.

3.2.2.2 Explikování v překladu

Další silná tendence v překladu Paula Wilsona je explikování. Tyto posuny zařazujeme k výrazové individualizaci, jelikož se opět jedná o prvky, které se v originálním textu nenacházejí, a jedná se o strategii konkrétního překladatele.

<i>Text divadelní hry v českém jazyce</i>	<i>Str.</i>	<i>Text divadelní hry v anglickém jazyce</i>	<i>Str.</i>
HANUŠ (k Riegerovi) Mám dobrou zprávu, Viléme. Můžeš si ho vzít! Razítko kancléřství je tak nejasné, že si to v případě nutnosti snadno obhájíme –	14	HANUŠ (to Rieger) Good news, Vilem. You can keep this. The chancellery stamp on the back is so smudged that if it comes down to it, we can always say we simply didn't notice.	6
IRENA Až pro ně půjdeš, dej pozor na ten koš.	16	IRENA Well, when you do, be careful not to knock over the bin...	8
RIEGER ... Ve jménu svobody projevu jsem významně omezil cenzuru – ctil jsem svobodu shromažďovací – vždyť za mne nebyla rozehnána ani polovina konaných demonstrací!	18	RIEGER ... In the name of freedom of expression, I imposed significant limits on censorship. I honoured the right of assembly, and during my terms as Chancellor , fewer than half of all public demonstrations were broken up by the police.	11
VIKTOR Přece to nenecháme všechno dělat toho byrokrata!	22	VICTOR We can't let that bureaucrat Hanuš do all the work!	14
BABIČKA Co po tobě včera chtěli?	71	GRANDMA What did those officers want from you yesterday?	64

Všechny tyto příklady poskytují čtenáři informace k lepší orientaci v textu. Překladatel si však tyto informace sám odvozuje. V české verzi divadelní hry není nikde uvedeno, že by

razítko kancléřství mělo být na zadní straně (viz příklad ze strany H14/A6). Podobně není v původním textu jasné, zda jde pouze o převrhnutí koše, nebo o něco jiného (H16/A8). Některé vztahy jsou v cílovém metatextu značně konkrétnější, a tudíž se vytrácí jistá míra implicitnosti.

3.2.2.3 Výrazová shoda

Výrazová shoda se v tomto překladu naplňuje výrazovou substitucí, která je velmi početná, a částečně i výrazovou inverzí. Frekvence výrazové inverze není tak vysoká, uvádíme ji proto, že se v mezijazykovém překladu projevuje zcela stejným způsobem jako v intersémiotickém.

3.2.2.3.1 Výrazová substituce

Tato skupina posunů je velmi početná, ale zároveň se v ní vyskytuje několik „druhů“ substitucí. Dále tedy jednotlivé příklady zařadíme do tabulek podle podobnosti a opatříme komentářem.

Výrazovou substitucí můžeme sledovat například při nahrazování idiomů a výrazových spojení kolokacemi, které jsou pro angličtinu přirozenější při zachování stejného významu a přiměřeně stejné míry expresivity.

<i>Text divadelní hry v českém jazyce</i>	<i>Str.</i>	<i>Text divadelní hry v anglickém jazyce</i>	<i>Str.</i>
IRENA Všimněte si, Jacku, jak to umí říct v kostce. To jsem vždycky obdivovala –	17	IRENA Dick, don't you love the way he can put things in a nutshell ? I've always admired that.	10
RIEGER Ať si to strčí za klobouk!.	23	RIEGER To hell with them!	16
KLEIN ... Vždycky jsem trpěl na Moniky –	35	KLEIN ... I've always had a soft spot for Monikas.	29
IRENA Pálil, páčil, až se spálil!	39	IRENA Into the fire? Your pants are on fire, you liar!	32
RIEGER Jdi k šípku, vystrašenče!	48	RIEGER Don't be such a nervous Nellie!	42
RIEGER (tíše) Dej mi pokoj, srabe!	78	RIEGER (quietly) Leave me alone, you pathetic little –	72
IRENA I ten hnůj na vsi bych ti pomáhala kydat a jakousi brundihanbu nést , kdybych věděla, že máš páteř a já mám proč si tě vážit.	83	IRENA I'd happily help you spread manure in the village, and eat bumble – I mean humble – pie if I thought that you had a backbone and I had a reason to respect you.	77

Substituci nacházíme také v situacích, kdy je cizí prvek (z českého kulturního kontextu) naturalizován. S touto strategií se setkáváme poměrně často, jak už bylo uvedeno, nelze však tvrdit, že by ji překladatel uplatňoval v celém textu konzistentně. Pro názornost uvedeme příklady jevů, které jsou substituovány prvky cílové kultury. Exotizační tendence jsou nejpatrnější při překladu jmen, kterým jsme věnovali podkapitulu uvedenou níže (viz *e. Další posuny a jejich kombinace*).

Jedním z příkladů naturalizace je substituce českého grogu, anglickým *toddy* (H13/A5), české *hospodyně* na anglické *major-domo* (H63/A56) nebo překlad firmy *Prcek a bratři* (H17) na běžnější anglofonní formu *the Midget Brothers* (A9). Zajímavým příkladem naturalizace tvoří změna jména v následující replice.

<i>Text divadelní hry v českém jazyce</i>	<i>Str.</i>	<i>Text divadelní hry v anglickém jazyce</i>	<i>Str.</i>
BABIČKA (zvolá) Kateřina posnídala s Bradem v indické restauraci!	51	GRANDMA Angelina had breakfast with Brad in an Indian restaurant.	44

Tento posun stojí za povšimnutí mimo jiné z toho důvodu, že ke stejnému posunu dospěl autor originálního textu i ve filmovém scénáři (Havel, 2010, 35). Při převodu do filmu byla však tato replika zcela vynechána.

Do výrazové substituce zařazujeme také změny vzniklé rozdíly v jazykových systémech, nejen na syntaktické a gramatické rovině, ale i na pragmatické při zachování významu sdělení výchozího textu. Pro názornost opět uvádíme několik příkladů.

<i>Text divadelní hry v českém jazyce</i>	<i>Str.</i>	<i>Text divadelní hry v anglickém jazyce</i>	<i>Str.</i>
IRENA Není ti zima?	11	IRENA Are you warm enough?	3
BABIČKA Vilém ví sám nejlíp, co má dělat.	12	GRANDMA Vilem doesn't need to be told what he should do.	5
IRENA Moniko, buď tak hodná a doprovod' babičku do haly.	14	IRENA Monika, would you be kind enough to take Grandma inside?	7
IRENA (k Monice) Buď tak hodná a uklid' mi ty šminky!	26	IRENA (to Monika) Could you please tidy away all this make-up?	19
IRENA Jako po Vilémově smrti?	27	IRENA You mean when Vilem dies?	20
VIKTOR Pan kancléř mluví krásnou řečí a vyjadřuje se velmi jasně.	17	VICTOR The Chancellor speaks beautifully and expresses himself very clearly.	10
RIEGER Má poklona, pane Knoblochu!	24	RIEGER How do you do, Mr Knobloch?	17
RIEGER A přejete si?	29	RIEGER And how can I help you?	22

První dva příklady jsou ukázkou modulace, kdy je v překladu použita kladná věta namísto záporné s antonymem (H11; 12/A3; 5). Další dvě repliky jsou převedeny se změnou postoje mluvčího. Oznamovací věta (H14) i rozkazovací (H26) jsou v cílovém textu vyjádřeny větami tázacími (A7; 19). Dostáváme se zde k substituci na pragmatické rovině, protože obě tyto repliky plní ve výchozím i cílovém textu stejnou funkci. Další repliky Ireny a Viktora jsou ukázkou transpozice a změny slovních druhů. V prvním případě jde o změnu adjektiva *Vilémova* a substantiva *smrt* (H27) na substantivum *Vilem* a verbum *dies* (A20). V druhém případě je nahrazeno adjektivum *krásnou* a substantivum *řečí* (H17) verbem *speaks* a adverbiem *beautifully* (A10). Jedná se o změny, které vyplývají z povahy obou jazyků a promluvy v cílovém textu jsou tak zcela přirozené. Poslední dvě repliky Riegera v této tabulce jsou ukázkami substituce ustálených zdvořilostních výrazů v obou jazycích (H24; 29/A17; 22).

Ukázalo se, že výrazová substituce se nachází na více úrovních jazykového systému, vždy se však jedná o zachování stejného nebo velmi podobného významu s přiměřeně stejnou mírou expresivity.

3.2.2.3.2 Výrazová inverze

V překladu Paula Wilsona lze sledovat jiné pořadí slov či slovních spojení. Ačkoliv se jedná o výrazovou inverzi pouze v rámci jedné repliky, domníváme se, že je tento posun pro naši analýzu podstatný. S velmi podobnými příklady inverze se totiž setkáváme i v překladu intersémiotickém (viz níže).

<i>Text divadelní hry v českém jazyce</i>	<i>Str.</i>	<i>Text divadelní hry v anglickém jazyce</i>	<i>Str.</i>
IRENA Ano, určitě, výborný nápad!	17	IRENA What a lovely idea! Yes, please do.	9
HANUŠ Bohužel jsou, Viléme –	18	HANUŠ Unfortunately, Vilem , they are.	11
BEA Moc hezky jste o svém sadu – jako symbolu kulturní tradice a kulturní krajiny – mluvil v Charkově –	30	BEA Once, in Charkov , you spoke very movingly about your orchard. You said it was the symbol of our cultural tradition, of how we shape the landscape in our own image.	23

3.2.2.4 Výrazové oslabování

Výrazové oslabování je ve srovnání s výrazovým zesilováním méně časté. Přesto je zde tato tendence patrná, a to jak prostřednictvím nivelizace, týkající se zejména anglických slov

v originálním textu, tak prostřednictvím výrazové ztráty. Opět uvedeme několik typických příkladů těchto změn.

3.2.2.4.1 Výrazová nivelizace

Za příklad výrazové nivelizace považujeme řešení překladu anglických slov v originále. V originálním textu má spojení *dobry network think-tanku* zřetelně příznakovou funkci jako kolokace málo srozumitelná, typická pro politické projevy, což je doloženo i tím, že je toto spojení dvakrát zopakováno (viz tabulka). V anglickém jazyce zcela zřejmě tento příznak chybí. Další ukázkou nivelizace je převedení pozdravů Vlasty (H22) do angličtiny. Vlasta používá tři typy pozdravů *zdravím tě, ahoj a nazdar*, kdy první *zdravím tě, tatínku*, vykazuje určitou míru formálnosti a úcty, naproti tomu Irenu zdraví *nazdar, Ireno*, což s sebou nese zcela jiný, dalo by se říci méně uctivý, náboj. Oba tyto pozdravy jsou však do anglického jazyka převedeny jako *hello* a vytrácí se tak náznak odlišného vztahu Vlasty k otci a Ireně. Posledním příkladem nivelizace je převod označení Bey jako *vědkyně*, který v divákovi vyvolává jiné konotace, ve srovnání s anglickým *graduate student*. Dále by se za příklad nivelizace dal považovat absence tvoření hypokoristik. Překladu vlastních jmen se však věnujeme detailněji v dalším oddíle této analýzy (viz *e. Další posuny a jejich kombinace*).

<i>Text divadelní hry v českém jazyce</i>	<i>Str.</i>	<i>Text divadelní hry v anglickém jazyce</i>	<i>Str.</i>
RIEGER Dobrý lídr má ovšem kolem sebe i dobrý network think-tanků – VIKTOR Co prosím? RIEGER Network think-tanků.	21	RIEGER A good leader, of course, will surround himself with a good network of think-tanks. VICTOR I'm sorry, what did you just say? RIEGER A network of think-tanks.	14
VLASTA Zdravím tě, tatínku, ahoj, babi, nazdar, Ireno, ahoj, Moniko. Nesu vám všem ovoce. Albíne, pomoz mi –	22	VLASTA Hello, Father; hi, Grandma; hello, Irena; hi, Monika. I'm bringing you some fruit. Help me, Albín –	14
JACK (čte) Je to pravda, že vás opustila vaše dlouholetá přítelkyně bývalá vizážistka paní Irena a že máte novou milenkou vědkyni ?	80	DICK (reading) Is it true that your long-time companion, the former make-up artist, Irena, has left you and that you have a new mistress, a graduate student ?	74

Výrazová nivelizace se projevuje i na grafické stránce textu. Autor překladu například používá jiná interpunkční znaménka na konci výpovědí. Tam, kde autor originálu užil dlouhou pomlčku, vidíme v překladu tečku. Tato situace se při komparaci obou textů objevuje hned několikrát, neznamená to však, že by anglický text dlouhou pomlčku v tomto významu

neužíval. Jinde vidíme v originále vykřičník, v cílové textu tečku. Opět se však nejedná o konzistentní strategii (viz třetí příklad níže).

<i>Text divadelní hry v českém jazyce</i>	<i>Str.</i>	<i>Text divadelní hry v anglickém jazyce</i>	<i>Str.</i>
RIEGER Myslím, že čas dozrál k mému odpolednímu grogu –	13	RIEGER I think it's time for my afternoon toddy.	5
RIEGER Já nejsem unavený, mami!	20	RIEGER I'm not tired, Mother.	12
IRENA To není pravda! Dnes mluvil opravdu hezky!	20	IRENA That's not true! He spoke beautifully today.	13

3.2.2.4.2 Výrazová ztráta

Druhým typem výrazového oslabování je výrazová ztráta. Tento typ posunu se v mezijazykovém překladu neuplatňuje s takovou frekvencí jako v intersémiotickém, kde jsou některé pasáže zcela vynechány. V překladu do angličtiny je vynechána pouze jedna replika Ireny v originále na straně 38. Otázkou je, zda se jedná o záměrné vynechání, či zda se překladatel dopustil chyby z nepozornosti. Zajímavé však je, že je přesně tato replika vynechána i ve filmu a je nahrazena pouze tázavým pohledem Ireny na Riegera (0:32:52).

<i>Text divadelní hry</i>	<i>Str.</i>
IRENA Co si na tom chceš, prosím tě, rozmýšlet?	38

V tomto překladu sledujeme ztrátu také v tom, že zde nejsou uvedeny instrukce hercům před a po nástupu autorského hlasu (*Přítomní znehybní; přítomní ožijí*) a upřesnění toho, že autorský hlas je slyšet z reproduktoru. Tato strategie je uplatňována konzistentně v celém cílovém textu. Jako příklad uvedeme první repliku Hlasu v obou jazycích.

<i>Text divadelní hry v českém jazyce</i>	<i>Str.</i>	<i>Text divadelní hry v anglickém jazyce</i>	<i>Str.</i>
(Přítomní znehybní) HLAS (z reproduktoru) Prosím herce, aby hráli pokud možno civilně, přirozeně, bez groteskních gest či komických grimas, zkrátka aby se nepokoušeli učinit hru zábavnější tím, že se všelijak pitvoří. Děkuji. <i>(Přítomní ožijí, z vily přijde Hanuš, pod každou paží má jeden telefonický aparát)</i>	18	THE VOICE I would remind the actors to play their parts as civilly and naturally as possible, with no grotesque or comic overacting. They should not try to make the play more entertaining by using exaggerated facial gestures. Thank you. <i>Hanus enters from the villa, carrying a telephone in each hand.</i>	10

3.2.2.5 Další posuny a jejich kombinace

Zvláštní strategie je použita při převodu jmen do angličtiny. Většina jmen je ponechána v původním tvaru i s českou diakritikou, je tedy využito principu exotizace v cílovém textu, některá jsou naturalizována, jiná jsou přeložena pomocí kalku. Pro názornost přikládáme tabulku s postavami a s překladatelskými postupy, které zde byly využity.

Název postavy v českém jazyce	Název postavy v anglickém jazyce	Překladatelský postup
Dr. VILÉM RIEGER	DR VILEM RIEGER	exotizace
IRENA	IRENA	exotizace
BABIČKA	GRANDMA	kalk
VLASTA	VLASTA	exotizace
ZUZANA	ZUZANA	exotizace
MONIKA	MONIKA	exotizace
BEA WEISSENMÜTELHOFOVÁ	BEA WEISSENMÜTELHOFOVÁ	exotizace
ALBÍN	ALBÍN	exotizace
HANUŠ	HANUŠ	exotizace
VIKTOR	VICTOR	naturalizace
OSVALD,	OSWALD	exotizace
JACK	DICK	individualizace
BOB	BOB	kalk
VLASTÍK KLEIN	PATRICK KLEIN	naturalizace
KNOBLOCH	KNOBLOCH	exotizace

Je nasnadě, že angličtí mluvčí neznají správnou výslovnost české diakritiky, překladatel proto na začátku uvádí anglický „manuál“, jak správně česká slova vyslovovat. Ve výše uvedené tabulce je patrné, že překladatel využil kreativity při překladu jmen. Převod novináře Jacka na Dicka zařazujeme do výrazové individualizace. V díle se dále objevuje jméno Kaňka, které je zmiňováno v kontextu s mnoha nekalými praktikami, na něž je navázán Klein (H35; 62; 68; 74; 75; 76; 77; 79; 84; 85; 86). Toto jméno je přeloženo jako *Gambacci* (A28; 55; 61; 68; 70 71; 78; 79; 80), pravděpodobně z toho důvodu, že v americkém kontextu může italské příjmení vyvolávat konotace spojené s mafií.

Specifickým způsobem je řešeno i to, že angličtina běžně nepoužívá hypokoristika. Jméno Zuzana je vždy převedeno ve své základní podobě, ačkoliv je v originále užitý tvar *Zuzka* (H23; 59; 61/A15; 52) a *Zuzanka* (H60/A53). V řeči postav v originále se základní podoba jejího jména vůbec neobjevuje. Tato ztráta není v cílovém textu nijak kompenzována. Naproti tomu postava Bey Weissenmütelhofové, která má v řeči postav ve výchozím textu vždy podobu Bea

(H30; 31; 54), případně je označena pouze příjmením (H83), se v angličtině představuje jako Beatrice (A23), ostatní postavy ji oslovují tvarem Bea (A23; 24; 26; 47), Beatrice Weissenmütelhofová (A25) či pouze příjmením s českou diakritikou (A36; 77)

3.2.3 Posuny v intersémiotickém překladu

Jak už bylo řečeno, film *Odcházení* byl kritizován z části proto, že se jedná o velmi „divadelní film“, přesto v něm nacházíme poměrně velké množství posunů, které zařadíme do jednotlivých kategorií a svůj výběr zdůvodníme. Ani v tomto případě se striktně nedržíme Popovičových kategorií, ale využíváme je jako zdroj inspirace, na jehož základě posuny zařazujeme.

3.2.3.1 Konstitutivní posun

Do této kategorie řadíme takové posuny, které jsou pro převod mezi divadelní hrou a filmem zcela přirozené a plní v cílovém útvaru, tedy filmu, specifickou funkci pro cílové médium.

Jedním z těchto posunů je absence rozdělení děje na dějství. Ačkoliv i film má své systematické uspořádání, kdy je rozdělen na záběry, scény a sekvence, toto členění je samozřejmě zcela odlišné od uspořádání divadelní hry. Dalším výrazným rozdílem je to, že v divadelní hře je explicitně určeno, kdy daná postava na jeviště vchází a kdy z něj odchází. To je ve filmu řešeno přítomností nebo naopak nepřítomností v konkrétním záběru. V textu divadelní hry se několikrát dočítáme o příchodech a odchodech zahradníka Knoblocha. Již v komentáři k filmovému scénáři je však napsáno, že Knobloch bude neustále přítomen v kaluži opřený o hrábě a jeho přítomnost či nepřítomnost bude řešena právě jednotlivými záběry. Ve filmu nestojí celou dobu v kaluži, zachovalo se to, že nepřichází ani neodchází, ale k určitému pohybu z místa na místo dochází.

Další příklad konstitutivního posunu je způsobený tím, že na divadle je pozornost diváků zaměřena na hlas a celkový obraz, kdežto ve filmu lze pracovat i s detailem. Na straně 54 (H54) čteme pokyn: *Bea políbí Riegera*. Atmosféra, kterou polibek způsobí na divadle, je ve filmu nahrazena pomalu se přibližujícím záběrem na tvář Bey a Riegera a jejich šeptajícími hlasy (0:49:19).

Za konstitutivní posun považujeme i použití montáže. Například v divadelní hře je scéna, kde za sebou následuje několik zdánlivě nesmyslných replik, Havlovými slovy tzv. balábile (H67). To je řešeno tak, že jsou skoro všechny postavy na scéně (H66). Zatímco ve filmu je toto balábile tvořeno z několika různých záběrů, kdy se každá postava nachází na jiném místě (0:59:51). Dalším konstitutivním je použití „kruhu“ v momentě, kdy odjíždí dostavník za zvuků westernové hudby (1:25:55). Tento způsob označení konce obrazu byl oblíben zejména u raných filmařů a od jeho používání se téměř zcela upustilo (Monaco 2004: 221), což samo o sobě dodává tomuto záběru specifický příznak.

3.2.3.2 Posun na základě preferencí cílového znakového systému

Zdá se, že intersémiotický překlad dává podnět k vytvoření nové kategorie posunů, které při převodu z konkrétního výchozího jazyka do konkrétního cílového nejsou nezbytné, ale na základě toho, co cílový znakový systém upřednostňuje, je takové řešení vhodnější. Jako příklad můžeme uvést práci s hudebním doprovodem. I v textu divadelní hry *Odcházení* se dočítáme informace o hudbě: *Za scénou začne znít Óda na radost* (H43); *Tiše začne znít zrockovaná Óda na radost* (H67); *Naplno se rozeznívá velká symfonická nahrávka Ódy na radost, která bude znít, dokud diváci neopustí hlediště* (H88). Ve filmu se však s hudbou pracuje zcela odlišně. *Óda na radost* je průvodním motivem celého filmu, ovšem objevují se i jiné motivy jako již zmiňovaná *arie Měsíčku na nebi vždy*, když je na scéně Bea. Velmi často také zní hudba pro dokreslení atmosféry. Nejedná se tedy o striktně konstitutivní posun, protože i ve filmu by se mohlo s hudbou pracovat jako na divadle, výsledné řešení tedy není nezbytné, ale je pro cílové médium běžnější.

3.2.3.3 Výrazová ztráta

Jedním z nejméně výrazných posunů, kterého si všimneme na první pohled, je ten, že repliky herců jsou na některých místech ve filmu výrazně kratší než v původním textu.

<i>Text divadelní hry</i>	<i>Str.</i>	<i>Text filmu</i>	<i>Čas</i>
IRENA Ne aby tě napadlo ten starý pytlík jen vysypat a vrátit! To by to tam pěkně smrdělo. Monika tě přijde za chvilku zkontrolovat, případně ti poradí nebo i pomůže.	13	IRENA Monika tě přijde za chvilku zkontrolovat, případně ti poradí nebo i pomůže.	0:05:29

VLASTA O tom stěhování se mezi lidmi dost mluví. Prý teď už nepotřebuješ reprezentativní bydlení. Kdyby bylo nejhůř, můžete – ty, babička a Zuzka – k nám. Víte přece, jak vás máme rádi a za co všechno jsme vám vděční.	23	VLASTA Kdyby bylo nejhůř, můžete – ty, babička a Zuzka – k nám. Víte přece, jak vás máme rádi a za co všechno jsme vám vděční.	0:15:22
RIEGER Na vás si nestěžuju, živly! Vám jsem nedal království! Tlučte do mě, když se vám to líbí! Stát je tu kvůli občanovi, nikoli občan kvůli státu. Jsem člověk, jemuž ukřivdili víc, než on kdy křivdil jiným. Prší. Píšeš básně?	64	RIEGER Na vás si nestěžuju, živly! Tlučte do mě, když se vám to líbí! Jsem člověk, jemuž ukřivdili víc, než on kdy křivdil jiným.	0:59:05
OSVALD Odjeli! Zapomněli na mě! Že si milostpán zase nevezal kožich a jel jen tak v kabátě? A život uteče, člověk ani neví jak. Natáhnu se. Není už ve mně žádná síla. Určitě odjel bez kožichu. Všechno je pryč, všechno –	87	OSVALD Všechno je pryč, všechno –	1:23:23

Velmi často také dochází k tomu, že některé repliky, či dvojice nebo trojice replik jsou zcela vynechány. Většinou jde o repliky kratší, které nemají zásadní vliv na děj příběhu a jsou částečně vyjádřeny následujícím vývojem situace. Příkladem může být scéna, kdy Klein vysvětluje, jak by se dala řešit situace se stěhováním z vily (0:30:14-0:31:44). Oproti původnímu textu (H36) je vynechána Riegerova replika „A jaké řešení tedy navrhuješ?“. Ta je nahrazena pouze tázavým pohledem Riegera, na který Klein rovnou navazuje svým návrhem situace. Dále jsou ve filmu vynechávány drobné repliky doplňující to, co už bylo řečeno (viz tabulka). Promluvy herců ve filmu byly oproti původnímu textu zkráceny přibližně o 15 % (podle počtu slov). Pro větší názornost opět uvádíme několik příkladů vynechaných částí původního textu při převodu do filmu.

<i>Text divadelní hry</i>	<i>Str.</i>
JACK Tak poslední otázka. Vadí vám ztráta imunity? RIEGER Proč by mi měla vadit?	20
RIEGER Za druhé jsme jim chtěli povolit takzvané povolovací výjimky, včetně povolení nulového či záporného placení daní a zvláštních odměn za ziskové podnikání –	48
JACK Prosím – VIKTOR V té jsme toho moc nedosáhli – RIEGER Neřekl bych, že jsem v tomto směru byl úplně neúspěšný. Chtěl jsem, aby naše školy opouštěli moudří, slušní a všestranně vzdělaní lidé. To byla hlavní idea mé plánované školské reformy. Jestli se uskutečňovala pomalu, byla to především vina některých učitelů, kteří nebyli dostatečně moudří, slušní a všestranně vzdělaní –	52

3.2.3.4 Výrazové zesilování

Ve filmu je patrné také výrazové zesilování a to velmi osobitými prostředky v souladu s povahou absurdního divadla. Filmové postavy jsou konfrontovány s neobvyklými předměty, používají specifická gesta nebo příznakovou kvalitu hlasu a děje se tak opakovaně, tudíž jsou tyto jevy pozorovatelné a funkční. Zesilování rozdělujeme na tři hlavní typy. První, které jsme nazvali typizační, je společné pro dvě či více postav. Druhé, individualizační, je pozorovatelné vždy jen u jedné postavy a dotváří tak její celkový výraz. Třetí typ zesilování je podmíněn druhem žánru. V našem případě jde o prvky absurdního dramatu.

3.2.3.4.1 Typizační zesilování

Typizační zesilování můžeme pozorovat v průběhu celého filmu. Nejčastěji se jedná o gesta (v některých případech doprovazená zvukem), která svým používáním propojují určité postavy. Jako příklad uvedeme specifický pozdrav, kdy obě ruce s nataženými prsty se současně přiblíží ke spánkům a po chvíli oddálí. Tento pozdrav používá Rieger, Klein, Irena a Strážník (0:26:48; 0:27:14; 0:31:50; 0:45:15; 1:02:54; 1:08:20). Dalším příkladem tohoto zesilování můžeme sledovat v podobě takzvaného podbradku (název gesta z technického scénáře), který vypadá tak, že daná postava přitáhne bradu k hrudi, našpulí rty a podívá se do kamery z podhledu a to navíc většinou za zvuků vrkání holuba. Toto zesilování se objevuje nejčastěji u Riegera (0:08:45; 0:09:40; 0:40:02; 0:42:32). Dále tento jev můžeme sledovat i u Kleina (0:32:46) a u Ireny (0:40:50). Za typizační zesilování označujeme také výrazné tření rukou. To se objevuje u Riegera (0:12:45; 0:40:56; 1:21:38) a Viktora (1:08:10).

3.2.3.4.2 Individualizační zesilování

Tento druh zesilování, na rozdíl od předchozího, nacházíme vždy pouze u jedné osoby. Příkladem individualizačního zesilování je Vlastino plácání rukama do stehů (0:20:38; 0:56:49) nebo Viktorovo hraní si s delším pramínkem vlasů, které je většinou ještě doplněno úlisným tónem hlasu a velmi krátkou vzdáleností mezi ním a jeho konverzačním partnerem (0:11:43; 0:57:39; 1:09:48). Za individualizační zesilování považujeme i řečovou vadu – zadrhávání – u Albína (1:21:42). Dalším takovým příkladem může být způsob pohybu Bey. Ta kráčí jako víla po hladině jezírka (0:20:50; 0:48:27; 1:23:38) za doprovodu melodie Dvořákovy

árie *Měsíčku na nebi hlubokém*. Domníváme se, že za individualizační zesilování by se dala považovat i práce s kostýmy. Ireniny šaty jsou vždy v tónech fialové, Rieger je oblečen vždy elegantně v kontrastu ke Kleinovi, který má na sobě pestré kýchovité kusy oblečení.

3.2.3.4.3 Žánrově typizační zesilování

Jak už bylo řečeno, toto zesilování sestává z prvků absurdního dramatu a zvyšuje tak míru „absurdity“ celého filmu. Jako příklad můžeme uvést změnu názvu společnosti Gérarda ze Smith, Brown, Stapleton, Bronstein and Stoessinger Inc. (H73) na Smith, Brown, Stapleton and Peter Hájek Inc. (1:06:37).

Oproti divadelnímu textu se ve filmovém scénáři a poté ve filmu objevují dva výrazné objekty. Kaluž a pomalovaný kámen. Kaluží postavy přicházejí na prostranství před vilou a také z něj tudy odcházejí. Liší se způsob, jakým jí kdo projde. Někdo ji obchází (např. Monika 0:20:26), někdo přeskakuje (např. Viktor 0:31:56), nebo někdo prochází přímo skrz (např. Jack 0:06:31). Kaluží prochází, nebo ji obchází téměř všechny postavy. Naproti tomu kámen se dotýká zejména Osvalda, který o něj pravidelně a poměrně ostentativně zakopává (0:04:15; 0:05:42; 0:11:31; 0:34:56), jednou tento kámen přeskočí a jednou o něj zakopne Rieger (0:35:57; 1:23:11). Ostatní postavy tento kámen v cestě nemají. Dalším příkladem tohoto posunu může být také specifická nivelizace všech asijských názvů (thajské, čínské, barmské) na indonéské.

<i>Text divadelní hry</i>	<i>Str.</i>	<i>Text filmu</i>	<i>Čas</i>
KLEIN ...Budou tam tři kina, pět prodejen, masážní salon, holičství, butik, redakce Fuje, řezník, benzinová pumpa, taneční sál, tetovací ordinace, kino, starožitnictví, řezník, redakce Fuje a tři restaurace, včetně thajské ...	75	KLEIN ...Budou v něm tři kina, pět prodejen, masážní salon, holičství, butik, redakce Fuje, řezník, benzinová pumpa, taneční sál, tetovací ordinace, kino, starožitnictví, řezník, redakce Fuje a tři restaurace, včetně indonéské ...	1:09:59
KLEIN ... Mohli bychom zajít na večeři. Znam skvělou čínskou restauraci, prý tam jednou jedl i bahrajnský princ...	77	KLEIN ... Mohli bychom zajít na večeři. Znam skvělou indonéskou restauraci, prý tam jednou jedl i bahrajnský princ...	1:12:34
RIEGER Díky za všechno, Hanuši, ale mám dojem, že bude teď nejen pro mne, ale koneckonců i pro tebe lepší, když nebudeme pořád a všude vídání jen a jen spolu jako nějaká barmská dvojčata –	82	RIEGER Díky za všechno, Hanuši, ale mám dojem, že bude teď nejen pro mne, ale koneckonců i pro tebe lepší, když nebudeme pořád a všude vídání jen a jen spolu jako nějaká indonéská dvojčata –	1:17:37

3.2.3.5 Výrazová shoda

Mezi další posuny objevující se v této filmové adaptaci patří výrazová shoda, a to jak prostřednictvím substituce, tak i prostřednictvím inverze. Za substituci považujeme také to, že Hanuš, který má podle scénáře nosit na scénu knihy (H71-72), ve filmu přináší kromě knih i další předměty, například balónek ve tvaru srdce s nápisem *I love you*, různá vyznamenání a diplomy, medaile, řády, kolo, květináč a další (1:04:50-1:06:04). Setkáváme se zde i s inverzí slov v rámci jedné repliky, která nemění význam.

<i>Text divadelní hry</i>	<i>Str.</i>	<i>Text filmu</i>	<i>Čas</i>
VIKTOR Pane kancléři, blahopřeji! Byl jste skvělý!	21	VIKTOR Blahopřeji, pane kancléři! Byl jste skvělý!	0:13:44
IRENA Byl to hrozný pohled.	43	IRENA To byl hrozný pohled.	0:37:55

3.2.3.6 Adice

Během této analýzy jsme objevili další skupinu posunů, kterou nebylo možné zařadit do žádné Popovičovy kategorie. Jedná se o prvky, které ve výchozím textu nemají žádnou oporu a jsou v cílovém textu navíc. Tuto kategorii jsme pojmenovali adice. Ve filmu se například objevuje více postav. Oproti divadelní hře je ve výpisu postav navíc osobní strážce, třetí, čtvrtý a pátý strážník, první, druhý a třetí Spáčil, kočí a kněžna Zaháňská. Nejvýrazněji z těch postav se ve filmu objevuje osobní strážce, který vždy doprovází Kleina a svým způsobem utváří Kleinův celkový obraz a samozřejmě třetí Spáčil, kterého ztělesňuje autor díla. Zajímavá je i postava kněžny, která se objevuje na začátku (0:03:21), kdy je za oknem a působí dojmem, že začíná děj sledovat, a na konci po poslední replice Kleina (1:24:21) kdy se ovívá vějířem na lavičce, o níž je opřený moped, který záhy padá. Na závěr filmu je ještě přidané téma westernu, kdy rodina odjíždí dostavníkem za doprovodu Ódy na radost ve westernové úpravě (1:24:26-1:26:01). Několikrát se setkáváme i s prodloužením replik či s úplně novými. Nejedná se však o velké části textu.

<i>Text divadelní hry</i>	<i>Str.</i>	<i>Text filmu</i>	<i>Čas</i>
IRENA Buď tak hodná a přines mi pudřenku – tu novou – hřeben – ten starý – a rtěnku – tu tmavou...	17	IRENA Moniko, buď tak hodná a přines mi pudřenku – tu novou – hřeben – ten starý – zrcátko - to malé - a rtěnku – tu světlou...	0:08:49
KNOBLOCH ... „Lásku nevyznává, ale je velmi smyslný, naznačila jeho	60	KNOBLOCH ... „Lásku nevyznává, ale je velmi smyslný, naznačila jeho	0:54:39

současná milenka“. „Neví se, zda jí je věrný“ –		současná milenka“. „Neví se, zda jí je věrný“ – " Barví si vlasy "	
		BEA Děkuji	0:21:33

3.2.3.7 Další posuny a jejich kombinace

Ve filmu se objevuje poměrně mnoho změn, které nelze zařadit pouze do jedné kategorie posunů. Jedním z nejvýraznějších příkladů je odstranění autorského hlasu, který diváka divadelní hry doprovází od začátku až do konce. Z rozhovoru, který pořídil webový server Hospodářských novin⁴, se dozvídáme, že dle Václava Havla tento prvek ve filmu neměl žádné opodstatnění. Jedná se tedy o nekompensovanou ztrátu. Poslední replika Hlasu je však zachována, ale vyslovuje ji někdo jiný a jedná se tedy o částečnou substituci. V divadelním textu poslední promlouvá autorský hlas, ve filmu se z jezírka vynoří Václav Havel jako třetí Spáčil a řekne část repliky hlasu a zanoří se zpět.

<i>Text divadelní hry</i>	<i>Str.</i>	<i>Text filmu</i>	<i>Čas</i>
HLAS (z reproduktoru) Děkuji hercům, že se nepitvořili. Divadlo děkuje divákům, že měli vypnuty mobilní telefony. Pravda a láska musí zvítězit nad lží a nenávistí! Zapněte si telefony! Dobrou noc a hezké sny!	88	Třetí Spáčil (<i>vynoří se z jezírka</i>) Děkuji Vám, že jste si vypnuli své mobilní telefony. Pravda a láska musí zvítězit nad lží a nenávistí! Zapněte si telefony! <i>Pozdrav a zanoří se zpět</i>	1:25:09

Substituci v kombinaci se ztrátou můžeme sledovat také v situaci, kdy se dle divadelního textu má Irena svléct do podprsenky a obléknout si fialový svetřík (H41). To je ve filmu nahrazeno tím, že jí Monika pouze přehodí fialový šál (0:35:32).

Chtěli bychom také zmínit jeden antiiluzionistický prvek (Levý 2012:39) filmu (0:59:46), kdy silný vítr strhne kulisy, které vypadají velmi podobně jako prostranství před vilou, kde se odehrává většina děje, a v záběru zůstane toto prostranství za deště a tmy. V divadelním textu tento výrazný předěl zcela chybí. Jedná se tedy ztrátu.

⁴ Hospodářské noviny. „Havel prozrazuje, co byla jeho největší chyba při točení *Odcházení*“. IHNed.cz [online]. 2011 [cit. 2015-06-19]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PzGNz6DCEic>

3.2.3.8 Individuální herecký posun

Ve filmu se objevuje také poměrně velké množství drobných posunů, které velmi pravděpodobně nejsou dílem autora, ale herců, kteří také do procesu vzniku cílového textu aktivně vstupují. Jedná se většinou o malé úpravy a nijak neodporují významu předepsané repliky. Pro lepší názornost opět uvedeme několik příkladů.

<i>Text divadelní hry</i>	<i>Str.</i>	<i>Text filmu</i>	<i>Čas</i>
IRENA ... Promiňte, nevěděla jsem, že se bude také fotografovat –	17	IRENA ... Promiňte, Jacku, ale nevěděla jsem, že se bude také fotografovat –	0:09:18
VLASTA Zdravím tě, tatínku, ahoj, babi, nazdar, Ireno, ahoj, Moniko. Nesu vám všem ovoce. Albíne, pomoz mi –	22	VLASTA Ahoj, tati, ahoj, babi, nazdar, Ireno, ahoj, Moniko. Přinesla jsem vám všem ovoce. Albíne, pomoz mi –	0:14:32
BEA Vy pro mne budete kancléřem pořád, pane kancléři!	30	BEA Pro mě budete kancléřem pořád, pane kancléři!	0:22:29

3.3 Diskuse

Detailní analýza překladu do anglického jazyka a analýza filmové adaptace přinesla zajímavé výsledky. V obou typech překladů jsme byli schopni nalézt zástupce posunů obsažených v Popovičově typologii. V mezijazykovém i intersémiotickém překladu lze sledovat výrazové zesilování. Pro zachování co největší míry přesnosti jsme model upravili pro intersémiotický překlad, kde jsme přidali podkategorii *žánrově typizačního zesilování* a typizační a individualizační zesilování jsme definovali dle empirického materiálu. V mezijazykovém překladu bylo výrazové zesilování způsobeno zejména „přeinterpretací“ výchozího textu, která vedla k vyšší míře expresivity anglické verze. Další výraznou tendencí v překladu do angličtiny bylo explikování, v čemž spatřujeme také projev překladatelova idiolektu.

V anglickém textu se setkáváme poměrně často s výrazovou substitucí. Jsou zde nahrazovány idiomy, naturalizují se prvky z českého kulturního kontextu a substituci lze sledovat také na syntaktické a pragmatické rovině. V intersémiotickém překladu tento typ posunu nesledujeme v takové četnosti, ale lze zde najít její příklady také. Ty sestávající zejména z náhrady rekvizit uvedených ve scénáři divadelní hry takovými předměty, které v cílovém textu plní přibližně stejnou funkci. Výrazová inverze je zajímavá tím, že se v obou metatextech projevuje téměř stejným způsobem.

Ve filmové adaptaci i v překladu do angličtiny vidíme příklady výrazového oslabování. Filmový text je kratší než text divadelní hry přibližně o 15 %, kdy jsou kráceny či zcela vynechány některé repliky. V anglickém překladu ztrátu dle očekávání nenacházíme. Vynechána je jen jedna replika, o které se domníváme, že se jedná o nezáměrné vynechání. Nenacházíme zde však opakující se instrukce před a po nástupu autorského hlasu.

Posuny, ke kterým dochází jen v jednom typu překladu, jsou následující. Pouze ve filmové adaptaci je zastoupen konstitutivní posun, kam spadají všechny změny, které jsou pro cílové médium zcela přirozené (např. absence rozdělení děje na dějství či práce se stříhem či s detailem). Další posun, který sledujeme pouze ve filmu, je způsobený tím, že na tvorbě se aktivně podílejí herci a do jisté míry text svých promluv modifikují. Naproti tomu pouze v anglickém překladu lze sledovat exotizaci v cílovém textu a to především při práci se jmény, z nichž mnohé byly zachovány ve své české, nebo jen mírně modifikované podobě. Druhým posunem, který se též týká překladu jmen, jsou jejich různé tvary. Při převodu do angličtiny se hypokoristický tvar v cílovém textu nijak neprojevil (jméno Zuzana), na druhou stranu se

ukázalo zapojení kreativity při překládání jiného jména, u kterého se v češtině domácích podob nepoužilo (jména Bea).

Pro intersémiotický překlad byly vytvořeny dvě nové kategorie posunů. Jednou z nich je *adice*, neboli prvky, které nemají oporu ve výchozím textu. Tyto posuny lze připodobnit k použití amplifikace v mezijazykovém překladu. Druhou nově vzniklou kategorií je *posun na základě preferencí cílového znakového systému*, který obsahuje prvky, jež nejsou při převodu nezbytné, jsou však přirozenější.

Ukázalo se tedy, že Popovičův model pravděpodobně nelze považovat za optimální nástroj pro srovnání tohoto typu překladu, ačkoliv se bezesporu ukázal jako jedinečný zdroj inspirace a bylo by ho pravděpodobně možné rozšířit či jinak vhodně upravit.

Jsme si vědomi statisticky nerelevantního empirického vzorku, přesto se domníváme, že by bylo možné posuny vznikající při převodu divadelní hry do filmu uspořádat alternativně jednodušším způsobem. Vystává zde myšlenka, zda by nebylo funkční rozdělit posuny do třech skupin dle autora, média a herců, protože to jsou hlavní tři činitele ovlivňující výsledný proces převodu. U každého z nich by se dále rozlišovalo na prvky, které v cílovém metatextu chybí (ztráta), které jsou zde navíc (*adice*) a u kterých došlo k posunu (*posun*).

Pro větší názornost nyní uvedeme na příkladech posunů ve filmové adaptaci *Odcházení*, jak bychom tento model v praxi aplikovali.

3.3.2 Autor překladu

V tomto případě se jedná o posuny, které vznikly z vědomého rozhodnutí autora překladu změnit původní text. Náš případ je specifický v tom, že autor překladu je zároveň i autorem původního díla. Domníváme se, že tento fakt dobře ilustruje, že některé posuny jsou při takovém typu převodu žádoucí a neprotiřečí původnímu vyznění díla.

3.3.2.1 Ztráta

Příkladem ztráty vzniklé na základě rozhodnutí autora je krácení replik či jejich úplné vynechání (podobně jako bylo uvedeno v předchozích příkladech ztráty). Dalším příkladem může být vynechání celé scény, kterou autor pravděpodobně nepovažoval ve filmovém provedení za důležitou. Názornou ukázkou je vynechání rozhovoru Kleina a Knoblocha téměř na konci hry.

<i>Text divadelní hry</i>	<i>Str.</i>
KNOBLOCH Nechcete ty višně do krbu? Báječně hoří –	86
KLEIN Můžete mi hodit fůru do vily!	86
KNOBLOCH Do které?	86
KLEIN Třeba do té, jak bydlel ten Francouz, kterého dnes Kaňka vyhostil ze země –	86

3.3.2.2 Adice

Autorskou adicí rozumíme vše, co je ve filmu nové, nemá oporu v původním textu a vzniklo na základě rozhodnutí autora. Typickým příkladem adice by tedy byl větší počet postav ve filmu. V divadelním textu jich nacházíme osmnáct, ve filmu se jich objevuje dvacet šest. Autorskou adicí je zcela jistě již zmíněné westernové téma (1:24:26-1:26:01).

3.3.2.3 Posuny

Příkladem autorského posunu je zcela jiný průběh závěrečné scény, kdy poslední repliku říká sám autor (1:25:07-1:25:23) nebo změna názvu společnosti Gérarda ze Smith, Brown, Stapleton, Bronstein and Stoessinger Inc. (H73) na Smith, Brown, Stapleton and Peter Hájek Inc. (1:06:37).

3.3.3 Rozdíly v médiu

Tato skupina posunů je způsobena změnami v médiu, tedy „přechodem“ z divadelní hry do filmu. Tyto posuny by tedy měly přibližně odpovídat konstitutivnímu posunu a posunům způsobených na základě preferencí cílového znakového systému.

3.3.3.1 Ztráta

Za ztrátu způsobenou rozdíly v médiu lze považovat absenci rozdělení na jednotlivá dějství. Ve filmovém, na rozdíl od divadelního scénáře, se neuvádí, že postavy přicházejí a odcházejí na jeviště. Na místo toho je v technickém scénáři uvedeno, koho kamera zabírá. Ve filmovém scénáři *Odcházení* je explicitně uvedeno, že postava zahradníka Knoblocha, který na rozdíl od divadelního textu ve filmu nemá odcházet a má tak být stále přítomným svědectvím běžných lidí (Havel 2010: 8). Jeho pohyb však není pro diváka patrným, a proto se jedná do jisté míry o ztrátu způsobenou rozdíly v médiu.

3.3.3.2 *Adice*

Oproti divadelnímu textu je ve filmu výrazně více hudby, a to nejenom co se týče doby, kterou zní, ale i množství motivů. V technickém scénáři se dočítáme, že každá z hlavních postav měla mít svůj hudební motiv (Havel 2010: 7). Tento motiv (Měsíčku na nebi) nakonec zůstal pouze u Bey a opravdu ji po celou dobu její přítomnosti doprovází.

3.3.3.3 *Posuny*

Příkladem posunů způsobených změnou média je například jiná distribuce promluv Zuzany. Dalším příkladem je scéna, ve které na divadle Bea políbí Riegera (H54). Ve filmu je toto napětí a intimita zajištěno prací kamery, která se postupně přibližuje k tvářím Bey a Riegera a jejich šeptajícími hlasy (0:49:19).

3.3.4 **Herci**

Posuny způsobené herci jsou v tomto případě velmi nevýrazné. Jedná se o malé změny, které nijak neprotiřečí původnímu záměru textu. Je nasnadě, že ve filmu, kde je větší prostor pro improvizaci, by tato skupina posunů byla daleko obsáhlejší. Dalším problémem této skupiny je, že pro relevanci tvrzení by bylo nezbytné účastnit se natáčení a sledovat genezi jednotlivých změn, tato práce ovšem sleduje produkt, nikoliv proces, a tudíž toto není předmětem našeho zkoumání. S jistotou tak za změny způsobené herci můžeme označit drobné odchylky od scénáře, které neodporují svému původnímu významu. Ztráty a adice necháváme stranou a uvádíme několik příkladů hereckých posunů (odpovídajících „Individuálním hereckým posunům“ výše)

<i>Text divadelní hry</i>	<i>Str.</i>	<i>Text filmu</i>	<i>Čas</i>
VLASTA ... Albín a já tě nijak nehoníme , myslíme si jen, že by bylo zbytečné nechat se nějak hloupě vypéct jen proto, že jsme nemysleli dopředu.	28	VLASTA ... Albín a já nijak na tebe netlačíme , myslíme si jen, že by bylo zbytečné nechat se ňák hloupě vypéct jen proto, že jsme nemysleli dopředu.	0:19:54
IRENA Co mi na tom chceš vysvětlovat? Jsi starý, ubohý, směšný a samolibý prasák! Nebo přesněji: parodie prasáka!	56	IRENA Co mi máš co vysvětlovat? Jsi starý, ubohý, směšný a samolibý prasák! Nebo přesněji: parodie prasáka!	0:50:45
RIEGER On tu bude bydlet?	74	RIEGER Bude tady bydlet?	1:08:05

4. ZÁVĚR

Tato práce měla za cíl zjistit, co přináší teoretická východiska o intersémiotickém překladu při aplikaci na konkrétní materiál. Konkrétně jsme se věnovali hypotéze Romana Jakobsona o třech typech překladu včetně intersémiotického, který byl takto pojmenován zcela poprvé; tvrzení Jiřího Levého o možné aplikaci vědy překladu na filmovou adaptaci a Antona Popoviče o možnosti rozšíření pojmu překlad o intersémiotický aspekt.

Jelikož jsme zvolili interdisciplinární přístup s východiskem v translatologii, teoretickou část jsme obohatili o poznatky adaptačních studií a filmové vědy. Adaptační studia nám prostřednictvím Patricka Cattryse inspirovaného Gideonem Tourym poskytly další argumenty o vhodnosti překladatelského přístupu k filmové adaptaci. Pokryli jsme otázky filmového jazyka i filmové adaptace jako takové. Zde nám byli teoretickou oporou Jurij Lotman, James Monaco, Christian Metz, Linda Hutcheon, Kamila Elliotová a Marie Mravcová. Vzhledem ke zvolenému materiálu jsme se rozhodli stručně obsáhnout informace o autorovi výchozího textu, zejména způsob, jakým se k literatuře dostal. Dále jsme popsali *Odcházení* jako divadelní hru i filmové zpracování z hlediska recepce v Čechách i v zahraničí. Vzhledem k povaze práce jsme nevynechali ani otázky překladu Havlových textů do angličtiny. Zvolenou metodologií jsme ověřili dvě hypotézy:

- 1) Posuny, ke kterým dochází při mezijazykovém překladu, jsou stejné či podobné těm, jež můžeme sledovat například ve filmové adaptaci, neboli intersémiotickém překladu.
- 2) Pokud je autor původního textu totožný s režisérem filmové adaptace, nenacházíme ve filmové adaptaci žádné posuny, které by bylo možné interpretovat jako negativní, tj. protirečící autorskému záměru.

Hlavní hypotéza, první jmenovaná, se potvrdila částečně. Na oba dva překlady bylo možné aplikovat Popovičův model překladu. Analýza mezijazykového překladu tvořila podklad pro komparaci s druhou analýzou, abychom zjistili, zda a v jaké míře se Popovičovy posuny v tomto konkrétním textu nacházejí. Tyto posuny jsme bez velkého překvapení v cílovém textu našli, zjistili jejich rámcovou frekvenci a distribuci, což přineslo další zajímavé poznatky o idiolektu překladatele Paula Wilsona, u něhož se projevila tendence exotizovat cílový text a používat výrazy s vyšší mírou expresivity. V druhé analýze, která sledovala změny v intersémiotickém překladu, jsme též zařadili posuny do dobře odpovídajících Popovičových kategorií, ačkoliv jsme některé kategorie mírně upravili a definovali na základě potřeb konkrétní intersémiotické situace (viz *typizační* a *individualizační zesilování*). Ukázalo se, že některé prvky v cílovém

textu/filmu chybí a jiné jsou zde naopak navíc a pro část posunů bylo nutné kvůli přesnosti vytvořit nové kategorie posunů – *posun na základě preferencí cílového znakového systému, žánrově typizační zesilování a adice*. Tyto kategorie vycházejí opět z konkrétního použitého materiálu a nelze je považovat za univerzálně platné pro intersémiotický překlad obecně ani pro konkrétní intersémiotickou situaci. Část změn jsme též označili jako *konstitutivní posun*, který je mimo Popovičův model, ale Popovič jej též definoval.

Na základě výsledků analýzy můžeme tedy tvrdit, že přístup k filmové adaptaci jako k překladu je rozhodně funkční a nalézá se zde velký prostor pro další výzkum. Pro náš konkrétní případ – aplikaci Popovičova modelu na převod divadelního textu do filmu – se tento přístup ukázal jako částečně funkční vzhledem k již zmíněným nově vytvořeným kategoriím. Z toho důvodu jsme se rozhodli jako podklad pro další možný výzkum navrhnout nový model pro intersémiotický překlad literárního díla do filmu, který by spočíval v rozdělení posunů do třech skupin podle toho, kdo či co je způsobuje. V tomto případě intersémiotičnosti by se jednalo o následující činitele – autor překladu, médium a herce (nebo jakékoliv další spoluaktéry při vzniku cílového textu). Změny jimi způsobené by se dále kategorizovaly na ztrátu, adici a posun. V závěru našeho výzkumu jsme se pokusili stručně ilustrovat, jak by tento model vypadal při praktické aplikaci. Při zkušební aplikaci stejných posunů se ukázalo, že pro tento konkrétní příklad je takové rozdělení funkční. Bylo by však zapotřebí důkladnější analýzy a jiného empirického vzorku. Výsledky z takového výzkumu by teprve mohly tvořit základ relevantního argumentu, zda by takový model byl funkční.

Vedlejší hypotéza, druhá jmenovaná, se potvrdila zcela. Ve filmové adaptaci jsme nenacházeli žádné posuny, které by protirečily autorskému záměru. Objevili jsme několik drobných odchylek od divadelního textu i filmového scénáře, což je způsobeno tím, že i herci mají na finální podobě filmu svůj podíl. Vzhledem k tomu, že režisér průběh scén schvaloval, se domníváme, že tyto drobné změny byly v souladu s jeho záměrem.

Je zcela zřejmé, že tato oblast teorie překladu není dostatečně probádána a náš výzkum považujeme za ilustraci toho, že je možné o filmové adaptaci takto uvažovat. Další prostor pro výzkum spatřujeme hned v několika oblastech:

- 1) Aplikovat stejnou metodu na jiný materiál – stále by se však jednalo o překlad divadelní hry do filmu a překlad do jiného přirozeného jazyka – za účelem potvrzení či vyvrácení výsledků, kterých jsme dosáhli, a případné aplikace námi načrtnutého modelu.
- 2) Zjistit, jaké výsledky by bylo možné sledovat při převodu jiného literárního textu do filmu. Divadelní text se totiž ukázal jako dobrý materiál, protože je podobně členěný

jako filmový scénář a změny lze tedy velmi přesně sledovat i zaznamenávat (viz příloha).

- 3) Zaměřit pozornost nejen na výsledný produkt, ale na proces vzniku překladu.
- 4) Aplikovat nástroje teorie překladu na jiné situace intersémiotickosti a blíže tak prozkoumat tvrzení Patricka Catrysse o tom, že termín překlad pravděpodobně není možné použít u nonverbálních adaptací.

5. BIBLIOGRAFIE

5.1 Primární literatura

HAVEL, Václav. *Odcházení: hra o pěti dějstvích*. Vyd. 1. Praha: Respekt Publishing, 2007, 88 s. ISBN 9788090376601.

HAVEL, Václav. *Leaving*. Přeložil Paul WILSON. New York : Theater 61 Press, 2012, ISBN 0977019780

Odcházení [film]. Režie Václav HAVEL. Česko 2011.

HAVEL, Václav. *Odcházení* [Technický scénář]. 170 s. Česko 2010.

5.2 Sekundární literatura

BILLINGTON, Micheal. *Leaving*. *The Guardian* [online]. 2008 [cit. 2015-08-14]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/stage/2008/sep/24/theatre.havel.leaving>

CATTRYSSE, Patrick. *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*. Antwerp, Apeldoorn: Garant. 2014, 363 s. ISBN 9789044131291.

DANAHER, David S. Neklid transcendence: žánry Václava Havla. In: *Česká literatura : časopis pro literární vědu*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR Roč. 61, č. 1. 2013, s. 29-50.

DANAHER, David. Translating Havel: three key words (domov, svědomí, and klid). *Slovo a slovesnost*. 2010, (71): s. 250-259.

ECO, Umberto. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. London: Phoenix. 2004

ECO, Umberto. *Quasi dasselbe mit anderen Worten: Über das Übersetzen*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München, Wien: Carl Hanser. 2006.

ELLIOTTOVÁ, Kamilla. 2010. "Literatura ve filmu v kontextu diskuzí nad obsahem a formou", in Pandora, č. 20, 2010, s. 58-104; přel. M. Kotásek

HAVEL, Václav a Karel HVÍŽĎALA. 2011. *Václav Havel - Rozhovory s Karlem Hvižďalou*. 1. souborné vyd. Praha: Galén, 493 s. ISBN 978-80-7262-718-9.

HAVEL, Václav. *O divadle*. Vyd. 1. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012, 701 s. Edice Knihovny Václava Havla. ISBN 978-80-87490-12-9; uspořádala A. Freimanová

ZDENĚK, Hořínek. *Přicházení a Odcházení*. Divadelní revue [online]. 2008, 19(4) [cit. 2015-08-11]. Dostupné z: [http://archive.vaclavhavel-](http://archive.vaclavhavel-library.org/viewArchive.php?docType=Anal%C3%BDza&mainBody=searchResult&author=Zden%C4%9Bk+Ho%C5%99%C3%ADnek&itemDetail=38682)

[library.org/viewArchive.php?docType=Anal%C3%BDza&mainBody=searchResult&author=Zden%C4%9Bk+Ho%C5%99%C3%ADnek&itemDetail=38682](http://archive.vaclavhavel-library.org/viewArchive.php?docType=Anal%C3%BDza&mainBody=searchResult&author=Zden%C4%9Bk+Ho%C5%99%C3%ADnek&itemDetail=38682)

JAKOBSON, Roman O. On Linguistic Aspects of Translation. In *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (ed.). London: Routledge. 2000 (1959). s. 113-118.

JUST, Vladimír. Recenze *Odcházení: Havel neztratil cit pro absurditu*. *Aktuálně.cz* [online]. 2008 [cit. 2015-08-11]. Dostupné z: <http://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/recenze-odchazeni-havel-neztratil-cit-pro-absurditu/r~i:article:606156/>

KOSATÍK PAVEL. Šestatřicátníci. In *HOST*. Roč. 21. č. 8. 2005, s. 17-23.

- KOČIČKOVÁ, Kateřina. Havel poprvé viděl Odcházení. Hra ožila, miní. IDNES.cz [online]. 2008 [cit. 2015-08-11]. Dostupné z: http://kultura.zpravy.idnes.cz/havel-poprve-videl-odchazeni-hra-ozila-mini-fk8-/divadlo.aspx?c=A080520_185455_divadlo_kot
- LEFEVERE, André.. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London, New York: Routledge. 1992.
- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof, 2012, 367 s. ISBN 978-80-87561-15-7.
- LJUBKOVÁ, Marta. *Sólo v lyrickém pyžámku*. A2 [online]. 2008, (23) [cit. 2015-08-11]. ISSN 1803-6635. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/23/solo-v-lyrickem-pyzamku>
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Semiotika filmu a problémy filmové estetiky*. 2. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008, 139 s. Camera lucida. ISBN 978-80-85187-51-9.
- MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, 735 s. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.
- MRAČEK, David. *Překlad operních titulků. Teorie a praxe tvorby titulků doprovázejících operní představení* [online]. 2007. 139 s. Vedoucí práce Jan Nemejovský.
- MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990. Estetika divadelní a filmové tvorby. ISBN 80-702-3062-2.
- MRAVCOVÁ, Marie. *Od Oidipa k Francouzově milence: světová literatura ve filmu : interpretace z let 1982-1998*. Vyd. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2001, 371 s. Knihovna Illuminace. ISBN 80-700-4099-8.
- PATOČKOVÁ, Jana. Nejen o filmovém Odcházení. In: ŠPIRIT, Michael. *Čtení o Václavu Havlovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2013, s. 144-155.
- POPOVIČ, Anton. *Originál - preklad: interpretačná terminológia*. Vyd. 1. Bratislava: Tatran, 1983a, 362 s.
- POPOVIČ, Anton. *Komunikačné projekty literárnej vedy: Štúdie 4 : Vedeckovýskumného pracoviska literárnej komunikácie a experimentálnej metodiky Pedagogickej fakulty v Nitre*. Vyd. 1. Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre, 1983b, 167 s.
- POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu: Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran. 1975.
- POPOVIČ, Anton. *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: University of Alberta, Department of Comparative Literature. 1976.
- SPENCER, Charles. Review: Leaving at The Orange Tree. *The Telegraph* [online]. 2008 [cit. 2015-08-14]. Dostupné z: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3561135/Review-Leaving-at-The-Orange-Tree.html>
- ŠPIRK, Jaroslav. Anton Popovič's Contribution to Translation Studies. *Target, International Journal of Translation Studies*, Roč. 21, č. 1. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2009. s. 3-29.
- ŠPIRK, Jaroslav. *Censorship, Indirect Translations and Non-translation: The (Fateful) Adventures of Czech Literature in 20th-century Portugal*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014, 190 s. ISBN 978-1-4438-6330-8.
- TOROP, Peeter. Translation as translating as culture. In *Sign System Studies* 30 (2), 2002, s.593-605.

- TOROP, Peeter. Culture as translation: intersemiosis and intersemiotic translation [online]. 2004. [cit. 2015-06-13] Dostupné z:
<http://sociosemiotics.net/files/Culture%20as%20translation%20intersemiosis%20and%20intersemiotic%20translation.doc>
- TOURY, Gideon. *Descriptive translation studies and beyond* [online]. Amsterdam: Benjamins, c1995, viii, 311 s. ISBN 90-272-1606-1.
- VODIČKA, Libor. 2013. *Vyjádrít hrou: podobenství a (sebe)stylizace v dramatu Václava Havla*. Vyd. 1. Praha: Brkola, 218 s. ISBN 978-80-905714-1-9.
- WILSON, P. Václav Havel in word and deed. In: M. Goetz-Stankiewicz & P. Carey (eds.), *Critical Essays on Václav Havel*. New York: G. K. Hall, 1999. s. 21-30.
- WILSON P. Notes from the underground [online]. Columbia. The Magazine of Columbia University. 2006: [cit. 2015-08-14]. Dostupné z:
<http://www.columbia.edu/cu/alumni/Magazine/Fall2006/havel.html>

6. PŘÍLOHY

6.1 Analýza mezijazykového překladu

Dr. VILÉM RIEGER, bývalý kancléř		DR VILEM RIEGER		exotizace
IRENA, jeho dlouholetá přítelkyně		IRENA		exotizace
BABIČKA, jeho matka		GRANDMA		kalk
VLASTA, jeho starší dcera		VLASTA		exotizace
ZUZANA, jeho mladší dcera		ZUZANA		exotizace
MONIKA, přítelkyně Ireny		MONIKA		exotizace
BEA WEISSENMÜTELHOFOVÁ, politoložka a multikulturní sociopsycholožka		BEA WEISSENMÜTELHOFOVÁ		exotizace
ALBÍN, manžel Vlasty		ALBÍN		exotizace
HANUŠ, bývalý tajemník Riegera		HANUŠ		exotizace
VIKTOR, bývalý tajemník Hanuše		VICTOR		naturalizace
OSVALD, pomocník v Riegerově domácnosti		OSWALD		exotizace
JACK, novinář		DICK		výrazová individualizace
BOB, fotograf		BOB		kalk
VLASTÍK KLEIN, náměstek a později vicepředseda		PATRICK KLEIN		naturalizace
KNOBLOCH, zahradník		KNOBLOCH		exotizace
PRVNÍ STRÁŽNÍK		CONSTABLES		
DRUHÝ STRÁŽNÍK		CONSTABLES		
HLAS (z reproduktoru)		THE VOICE		
...				
ZUZANA (<i>do telefonu</i>) Aha – aha – tak jo – bezva – super – já taky – moc! Hlavně ty, Lili! Tak zatím čau –	11	Zuzana (speaking into the phone) Yeah ... Aha ... Okay ... Marvellous ... Brilliant ... Me too ... Very much. No, you're the one, Lili ... Okay, talk to you soon ... Bye.		
IRENA Není ti zima?	11	Are you warm enough?		modulace
RIEGER Ne –	11	Yes.		
IRENA Určitě ti je zima!	11	You can't possibly be warm enough.		
...	11			
BABIČKA Běžových dek je tam několik, nejsou srovnané, už dlouho nebyly v čistírně a stejně většinou nehřejí –	12	Grandma There are several beige blankets in there, and they're in a bit of a mess, they haven't been to the cleaners in donkey's years, and anyway, they're not very warm.		výrazová individualizace
RIEGER Kde jsou vlastně ti novináři? Neměli tu už být?	12			

...				
VIKTOR Přesně tak! Musíte být pevný!	12			
BABIČKA Vilém ví sám nejlíp, co má dělat. S novináři to vždycky uměl –	12	Grandma Vilem doesn't need to be told what he should do. He's always had a way with reporters.		modulace
	12			
RIEGER Myslím, že čas dozrál k mému odpolednímu grogu –	13	Rieger I think it's time for my afternoon toddy.	5	grafická nivelizace
...				
HANUŠ (k Riegerovi) Mám dobrou zprávu, Viléme. Můžeš si ho vzít! Razítko kancléřství je tak nejasné, že si to v případě nutnosti snadno obhájíme –	14	Hanuš (to Rieger) Good news, Vilem. You can keep this. The chancellery stamp on the back is so smudged that if it comes down to it, we can always say we simply didn't notice.		explikování
RIEGER Klidně jim tu mazanici nech –	14	Rieger Let them have it. It's a shoddy piece of work anyway.	6	amplifikace
BABIČKA Já ho chci! Pověsím si ho v ložnici!	14			
RIEGER Promiň, mami, ale přece si dům nezaneseme takovým šmejdem!	14	Rieger Mother, please. We're not going to clutter the house up with fourth-rate finger paintings.		
...				
BABIČKA Kdo? Ti novináři? A kolik jich je? Nemají zůstat radši za plotem?	14			
IRENA Moniko, buď tak hodná a doprovod' babičku do haly. Ať si pustí televizi nebo čte včerejší Fuj –	14	Irena Monika, would you be kind enough to take Grandma inside? She can watch television, or read yesterday's Keyhole.		změna postoje mluvčího
...	14			
VIKTOR To je Jack, pane kancléři, známý novinář, a to je Bob, fotograf, který udělá – dovolíte-li – pár snímků –	15	Victor Mr Chancellor, this is Dick. He's a well-known reporter, and this is Bob, who's going to take a few pictures, if that's all right with you.		
RIEGER Smím vědět, pro které noviny pracujete?	15			
JACK Pro různé světové deníky , i pro některé domácí –	15	Dick Various foreign journals, all world-class papers , I hasten to add. And some domestic ones as well.		amplifikace
RIEGER Pro které domácí?	15			
JACK Například pro Fuj. Mluvil jsem s vámi před patnácti lety v Athénách, vzpomínáte?	15	Dick Well, for instance, I work for The Keyhole . I interviewed you fifteen years ago, in Athens, do you remember?	7	
...				
IRENA Nepředstavil bys mě?	15	Irena Would you mind introducing us?		
RIEGER Ach ano, promiň, to je Irena, má dlouholetá přítelkyně –	15	Rieger Yes of course, sorry. This is Irena, my long-time companion.	8	
JACK Jack –	15			

...	16			
OSVALD Ještě jsem je nehledal –	16			
IRENA Až pro ně půjdeš, dej pozor na ten koš . A pošli sem Moniku –	16	Irena Well, when you do, be careful not to knock over the bin . And could you send Monika out?		explikování
...				
MONIKA Tmavé brýle a ten hedvábný šátek od firmy Prcek a bratři nechceš?	17	Monika Wouldn't you like me to bring you your dark glasses and that silk wrap you bought at the Midget Brothers'?	9	
IRENA Ano, určitě, výborný nápad!	17	Irena What a lovely idea! Yes, please do.	9	výrazová inverze
<i>(Monika odejde do vily)</i>	17			
...				
IRENA Všimněte si, Jacku, jak to umí říct v kostce . To jsem vždycky obdivovala –	17	Irena Dick, don't you love the way he can put things in a nutshell ? I've always admired that.	10	výrazová substituce
VIKTOR Pan kancléř mluví krásnou řečí a vyjadřuje se velmi jasně. Doufám, že to tam všechno bude přesně tak, jak to bylo řečeno –	17	Victor The Chancellor speaks beautifully and expresses himself very clearly. I hope you'll put it all down exactly as he said it.	10	transpozice
...				
(Přítomní znehybní)	18			výrazová ztráta
HLAS (z reproduktoru) Prosím herce, aby hráli pokud možno civilně, přirozeně, bez groteskních gest či komických grimas, zkrátka aby se nepokoušeli učinit hru zábavnější tím, že se všelijak pitvoří. Děkuji.	18	The Voice I would remind the actors to play their parts as civilly and naturally as possible, with no grotesque or comic overacting. They should not try to make the play more entertaining by using exaggerated facial gestures. Thank you.	10	
(Přítomní ožijí, z vily přijde Hanuš, pod každou paží má jeden telefonický aparát)	18	Hanuš enters from the villa, carrying a telephone in each hand.		výrazová ztráta
RIEGER To je Hanuš, můj bývalý tajemník, pomáhá mi s některými věcmi. <i>(K Hanušovi)</i> Doufám, že nejsou erární –	18			
HANUŠ Bohužel jsou, Viléme –	18	Hanuš Unfortunately, Vilem, they are.	11	výrazová inverze
...				
RIEGER Klád jsem například velký důraz na lidská práva. Ve jménu svobody projevu jsem významně omezil cenzuru – ctil jsem svobodu shromažďovací – vždyť za mne nebyla rozehnána ani polovina konaných demonstrací! – i svobodu sdružovací, o čemž svědčí několik desítek spolků, které vznikly úplně zdola –	18	Rieger Well, for instance, I placed great importance on human rights. In the name of freedom of expression, I imposed significant limits on censorship. I honoured the right of assembly, and during my terms as Chancellor , fewer than half of all public demonstrations were broken up by the police. And I respected freedom of association. Just witness the dozens of citizens' groups that arose spontaneously from the grass roots –	11	explikování

...				
BABIČKA Už ho nechte! Vidíte přece, jak je unavený –	20			
RIEGER Já nejsem unavený, mami!	20	Rieger I'm not tired, Mother.	12	grafická nivelizace
BABIČKA Jsi. Slyším to. Stejně říkáš pokaždé totéž –	20			
IRENA To není pravda! Dnes mluvil opravdu hezky!	20	Irena That's not true! He spoke beautifully today.	13	grafická nivelizace
VIKTOR Také si myslím, že se to dnes neobvykle povedlo. Ale jak se říká: v nejlepším se má přestat. Poslední otázku, prosím –	20	Victor I agree. It turned out exceptionally well today. But, as the saying goes, best to stop while you're ahead. One more question, please.		
...				
VIKTOR Nezlobte se, ale opravdu už musíme končit –	20	Victor I'm sorry, but we really must wrap it up now.		výrazová individualizace
JACK A neobáváte se, pane bývalý kancléři, že se budete muset odtud vystěhovat? Ta vila je přece vládní –	20			
...				
VIKTOR Dáte nám to před vydáním ještě přehlédnout, vidíte, že dáte? My se na to jen koukneme a hned to vrátíme. Prosím pěkně –	21	Victor I'm sure you'll understand if we ask to take a look at your piece before you publish it. Just a quick once-over, and we'll return it to you straight away. Could you do that for us?	14	
IRENA (volá) Ty fotky vybereme spolu, Jacku!	21			
(Jack a Bob odejdou, Viktor se vrátí)	21			
VIKTOR Pane kancléři, blahopřeji! Byl jste skvělý!	21			
RIEGER Nejdůležitější je, když člověk umí různé věci srozumitelně pojmenovat, zobecnit a vsadit do patřičných souvislostí. Dobrý lídr má ovšem kolem sebe i dobrý network think-tanků –	21	Rieger The most important thing is to know how to call things by their proper names, to address the big picture, put things in their proper context. A good leader, of course, will surround himself with a good network of think-tanks .	14	výrazová nivelizace
VIKTOR Co prosím?	21	Victor I'm sorry, what did you just say?		
RIEGER Network think-tanků. Všimli jste si, že se úplně zapomněli zeptat na ekonomiku a sociální politiku? O školské ani nemluvě! Kleina – od včerejška náměstka – jsem zmínil schválně, čekal jsem k tomu další otázku – a oni nic. Zvláštní, ne?	21	Rieger A network of think-tanks. Did you notice that they completely forgot to ask about the economy or social policies? Or about education, for that matter. I deliberately mentioned Klein, who was made deputy yesterday, and I expected them to latch on to that and ask me more about it – but they didn't. Odd, isn't it?		
VIKTOR Je to smutné, pane kancléři, s jakými lidmi se musíte zahazovat. Jdu pokračovat –	22			
RIEGER Vykašlete se už na to –	22			
VIKTOR Přece to nenecháme všechno dělat toho byrokrata!	22	Victor We can't let that bureaucrat Hanuš do all the work!	14	explikování

<i>(Viktor odejde do přilehlého stavení. Přicházejí Vlasta, Riegerova starší dcera, a její manžel Albín. Ona nese tašku s ovocem, on úřední desku)</i>	22			
VLASTA Zdravím tě, tatínku, ahoj, babi, nazdar, Ireno, ahoj, Moniko. Nesu vám všem ovoce. Albíne, pomoz mi –	22	Vlasta Hello, Father; hi, Grandma; hello, Irena; hi, Monika. I'm bringing you some fruit. Help me, Albín –		výrazová nivelizace
<i>(Vlasta s Albínem vykládají na stůl množství nejrůznějšího ovoce)</i>	22			
IRENA <i>(volá)</i> Osvalde !	22			
BABIČKA Vlasto, víš, co před chvílí tady říkal jeden novinář? Že se možná budeme muset odtud stěhovat. Kam, proboha, půjdem?	22			
...				
HANUŠ Tohle si bohužel nemůžeš vzít. Někdo to před pěti lety zanesl do inventáře úřadu –	23			
RIEGER Ať si to strčí za klobouk!	23	Rieger To hell with them!		výrazová substituce
HANUŠ Moc mě to mrzí, Viléme, ale chybí ještě jakási souprava pravítek. Nevíš o tom něco?	23	Hanuš I almost hesitate to bring this up, Vilem, but a set of rulers is missing as well. Do you know anything about it?	16	
...				
RIEGER Má poklona, pane Knoblochu! Tak co, bude letos dost višní?	24	Rieger How do you do, Mr Knobloch? So, are we going to have a good crop of cherries this year?		výrazová substituce
KNOBLOCH Podle mne hodně –	24	Knobloch A bumper crop, if you ask me.	17	
RIEGER A co venku? Co je nového? Jak to lidi všechno hodnotí? Viděl jste někde nějaké demonstrace na mou podporu nebo aspoň nějaké nápisy?	24	Rieger And what's new out there in the big wide world? What do people think about things? Have you seen any demonstrations supporting me? Or any posters, at least?	17	
KNOBLOCH Chlapi v hospodě mluvili o tom stěhování –	24			
RIEGER Jakém stěhování?	25			
KNOBLOCH Náměstek Klein prý někde říkal, že si stát nemůže dovolit jen tak rozdávat vily –	25	Knobloch Deputy Klein says the government simply can't afford to be handing out villas to every Tom, Dick and Harry.	17	výrazová individualizace
<i>(Z přilehlého stavení vyběhne Viktor)</i>	25			
...				
BABIČKA Proč byly velké brambory nedovařené a malé rozvařené?	26			
IRENA <i>(k Monice)</i> Buď tak hodná a uklid' mi ty šminky!		Irena <i>(to Monika)</i> Could you please tidy away all this make-up?		změna postoje mluvčího
...				
VLASTA Zní to hrozně, vid' Ale myslí se tím určité instrukce pro případ, že by to či ono vlastnictví někdo zpochybňoval –	27			

IRENA Jako po Vilémově smrti?	27	Irena You mean when Vilem dies?	20	transpozice
VLASTA Proč myslet hned na nejhorší? Všichni přece chceme, aby otec žil co nejdéle. Proto ten návrh počítá s různými alternativami. Je to celé samozřejmě hodně formální – v naší rodině vždycky tak nějak všechno patřilo všem – ale vzhledem k době, v níž žijeme, si lze představit leccos, například uplatnění zavedení exekutivního zadržování soukromého vlastnictví v případě podezření z vyhýbání se vyšetřování nějakého podezření –	27			
RIEGER Jinými slovy: chceš, abych převedl svůj majetek na sobě blízké –	28			
VLASTA Na rodinné příslušníky –	28			
RIEGER A co Irena?	28			
IRENA Nedělej si starost, máme s Monikou své úspory, vid'?	28	Irena Don't worry about me – Monika and I have plenty tucked away, don't we?	21	výrazová individualizace
<i>(Monika přikývne)</i>	28			
...				
Hledáte někoho?	29			
BEA Vás –	29			
RIEGER A přejete si?	29	Rieger And how can I help you?	22	výrazová substitute
...				
RIEGER Mohu vědět, jak se jmenujete?	29			
BEA Weissenmütelhofová. Bea Weissenmütelhofová. Ale můžete mi říkat Beo, pane kancléři –	30	Bea Weissenmütelhofová. Beatrice Weissenmütelhofová. But you can call me Bea, Mr Chancellor.	23	exotizace
RIEGER Rád, Beo. Ale už nejsem kancléř –	30			
...				
To je z vašeho sadu?	30			
RIEGER Ne, přinesla to dcera. Tady máme jen višně –	30			
BEA Moc hezky jste o svém sadu – jako symbolu kulturní tradice a kulturní krajiny – mluvil v Charkově –	30	Bea Once, in Charkov, you spoke very movingly about your orchard. You said it was the symbol of our cultural tradition, of how we shape the landscape in our own image.	23	výrazová inverze
RIEGER Ach, to je dávno! Mohu vědět, které mé projevy či myšlenky vás zaujaly nejvíc?	30			
...				
IRENA Vidím, že máme návštěvu –	31			

RIEGER To je Bea Weissenmütelhofová, politoložka a multikulturní sociopsycholožka, která studovala i intermediační komunikaci. Zabývá se mým politickým dílem a chystá se napsat můj životopis. To je Irena, má dlouholetá přítelkyně, a to je Monika, přítelkyně Ireny –	31	Rieger This is Beatrice Weissenmütelhofová , a political scientist and multicultural sociopsychologist who has also studied intermedia communications. She's a student of my politics and she's going to write my biography. This is Irena, my long-time companion, and this is Monika, Irena's friend.	25	exotizace
...				
KLEIN Děkuji, slečno Moniko, jste milá a máte hezké jméno. Vždycky jsem trpěl na Moniky –	35	Klein Thank you, Monika. You are very kind and you have such a nice name. I've always had a soft spot for Monikas.	29	výrazová substituce
...				
RIEGER Rozmyslím si to –	38	Rieger I'll give it some thought.	31	
IRENA Co si na tom chceš, prosím tě, rozmýšlet?	38		31	výrazová ztráta
KLEIN Viléme, víš, že jsem to vždycky s tebou myslel dobře. Právě proto tě prosím, aby ses postavil nohama na zem. Pokud se do zítřka nějak pozitivně neozveš, budu vědět, co to znamená –	38	Klein Vilem – you know I've always had the highest regard for you. That's why I'm asking you to stand with both feet planted firmly on the ground. If I don't get a positive answer from you by tomorrow, I'll know what that means. Klein gets		
<i>(Klein si ve stoje vezme ještě jednu sušenku a zvolá na Irenu)</i>	38			
Pozdravuj Moniku!	38			
...				
IRENA Něco intimního?	39			
RIEGER Víš přece, že citlivé věci jsem vždycky páčil –	39			
IRENA Páčil, páčil, až se spáčil! (<i>Volá do různých stran</i>) Osvalde! Osvalde! Vstávej!	39	Irena Into the fire? Your pants are on fire, you liar! (She calls out in different directions.) Oswald! Oswald! Get up!	32	výrazová substituce
...				
JACK (<i>čte</i>) A jak váš projekt pamatoval na ženy?				
RIEGER časem měla být ženám, které jsou zaměstnané, vyplácena zvláštní dávka za to, že vedou ještě domácnost –	47			
IRENA O tom jste často mluvili. Říkali jste tomu „nádobné“. Smály jsme se tomu, vzpomínáš, Moniko?	47			
<i>(Monika s úsměvem přikývne)</i>	47			
VIKTOR Promiňte , ale snad by bylo v tuto chvíli na místě připomenout, že došlo jen k úvahám v dlouhodobém horizontu –	47	Victor Sorry to butt in , but it might be appropriate to point out that these were policies with a very long time frame.	40	výrazová individualizace
RIEGER Určitě by to nešlo všechno uskutečnit hned. Na druhé straně jsme ale chtěli skoncovat s politikou věčných odkladů –	47			
...				

RIEGER Jdi k šípku, vystrašenče!	48	Rieger Don't be such a nervous Nellie!	42	výrazová substitute
<i>(Irena skončila své šeptání, Monika odejde do přilehlého stavení, Hanuš odejde do vily. Jack nalézá po delším hledání další otázku)</i>				
...				
<i>(Knobloch si vezme jeden výtisk Fuje a odejde. Babička si rovněž vzala výtisk a odchází s košíkem do vily. Cestou si prohlíží Fuj. Jack se probírá poznámkami, až nalézá novou otázku. Před vilou se Babička zastaví)</i>	50			
BABIČKA (zvolá) Kateřina posnídala s Bradem v indické restauraci!	51	Grandma Angelina had breakfast with Brad in an Indian restaurant.	44	naturalizace
...				
RIEGER Půjdeme k Vlastě –	59			
VLASTA Nezlob se, tati, znovu jsme s Albínem o tom mluvili, všechno jsme zvážili a došli jsme nakonec k názoru, že by to nebylo dobré řešení ani pro tebe, ani pro nás. Mačkali bychom se tam. A brzy bychom si šli na nervy. Zuzce by snad šlo na pár dní dát přistýlku do kuchyně. Ale co s babičkou? Kam s ní? Na vsi budeš mít klid. Co bych já za to dala, kdybych mohla žít na venkově!	59	Vlasta I'm sorry, Daddy, but Albín and I have talked this over again, and we weighed all the alternatives and in the end we decided that that would not be a good solution, either for you or for us. We'd be squeezed together like sardines , and we'd soon be getting on each other's nerves. We could give Zuzana a folding bed in the kitchen for a few days, but what would we do with Grandma? Where would we put her? In the village, you'll have peace and quiet. I'd give anything to be able to live in the country!	62	individualizace
<i>(Z vily přijde Babička s pávní v ruce. Knobloch odejde)</i>	59			
BABIČKA Připálil cibuli. Co s tím mám dělat?	59			
...				
PRVNÍ STRÁŽNÍK Líbu tě na brundibára, můj čuníku!	68	First Constable I kiss your furry little bumblebee, my sweet piglet.	61	amplifikace
RIEGER (vzrušeně volá) Nespálil to! Chci doktora! Prokleté dopisy! Mám něco s mozkiem! Hnusná mladá Kaňková! Ó boží!	68	Rieger (cries out) He didn't burn them. I want to see a doctor! Those damned letters! My brain begins to turn! That disgusting young Gambacci! Oh, God!	61	naturalizace
...				
RIEGER Má pět vil. Na co potřebuje další?	70			
BABIČKA Co po tobě včera chtěli?	71	Grandma What did those officers want from you yesterday?	64	explikování
RIEGER Ale jen nějaké vysvětlení –	71			
...				

KLEIN Je to ten od Smithe, Browna, Stapletona, Bronsteina and Stoessinger Inc.? Nevím to jistě, ale mám dojem, že mu na něco přijdou. Prý tam bylo nějaké čachrování s nemovitostmi, daňové úniky a tak. Ráno mi o tom referoval Kaňka –	74			
RIEGER Ten zoofil?	75	Rieger Gambacci? The one charged with having sex with animals?	68	amplifikace
KLEIN Nic mu nedokázali. Je teď policejním prezidentem. Můžu vám přiblížit své plány?	75			
...				
HANUŠ <i>(tíše)</i> Myslíš, že bylo dobře, žes jim něco podepsal?	78			
RIEGER <i>(tíše)</i> Dej mi pokoj, srabe!	78	Rieger <i>(quietly)</i> Leave me alone, you pathetic little –	72	výrazová substituce
<i>(Jack vytahuje z kapsy usmolený papírek a prohlíží si ho. Bob fotografuje)</i>	78			
HANUŠ To nebylo dobré, co jste s tím rozhovorem provedli –	79			
BOB My za to nemůžeme, redigoval to náš nový art-director-manager pan bakalář Kaňka junior s naší novou PR agentkou paní magistrou Kaňkovou seniorkou –	79	Bob We had nothing to do with it. It was edited by our new art director slash manager, Mr Gambacci Jr, and our new public relations consultant, Madame Gambacci Sr.	72	naturalizace
...				
JACK Můžu se zeptat na něco i vás?	80			
RIEGER Prosím –	80			
JACK <i>(čte)</i> Je to pravda, že vás opustila vaše dlouholetá přítelkyně bývalá vizážistka paní Irena a že máte novou milenkou vědkyni ?	80	Dick <i>(reading)</i> Is it true that your long-time companion, the former make-up artist, Irena, has left you and that you have a new mistress, a graduate student ?	74	výrazová nivelizace
...				
IRENA Viléme –	83			
RIEGER Copak, drahoušku?	83			
IRENA Obelháváš se víc, než musíš, a víc, než snesu. I ten hnůj na vsi bych ti pomáhala kydat a jakousi brundihanbu nést , kdybych věděla, že máš páteř a já mám proč si tě vážit. Odcházím. Odcházím navždy. Hledej si kolíčky na prádlo sám, bal se do deky sám, vař si grog sám. Anebo ať ti to všechno dělá Weissenmütelhofová. Moniko, jdeme!	83	Irena You're lying to yourself, more than you have to, and more than I can bear. I'd happily help you spread manure in the village, and eat bumble – I mean humble – pie if I thought that you had a backbone and I had a reason to respect you. I'm leaving. I'm leaving for good. You can look for the clothes pegs yourself, wrap a blanket round you yourself, make your own hot toddies. Or you can get Weissenmütelhofová to do it all for you. Come on, Monika. We're leaving.	77	výrazová substituce

6.2 Analýza intersémiotického překladu

Text divadelní hry	str	Text filmu	čas	typ posunu
Dr. VILÉM RIEGER, bývalý kancléř		Dr. VILÉM RIEGER, bývalý kancléř		
IRENA, jeho dlouholetá přítelkyně		IRENA, jeho dlouholetá přítelkyně		
BABIČKA, jeho matka		BABIČKA, jeho matka		
VLASTA, jeho starší dcera		VLASTA, jeho starší dcera		
ZUZANA, jeho mladší dcera		ZUZANA, jeho mladší dcera		
MONIKA, přítelkyně Ireny		MONIKA, přítelkyně Ireny		
BEA WEISSENMÜTELHOFOVÁ, politoložka a multikulturní sociopsycholožka		BEA WEISSENMÜTELHOFOVÁ, politoložka a multikulturní sociopsycholožka		
ALBÍN, manžel Vlasty		ALBÍN, manžel Vlasty		
HANUŠ, bývalý tajemník Riegera		HANUŠ, bývalý tajemník Riegera		
VIKTOR, bývalý tajemník Hanuše		VIKTOR, bývalý tajemník Hanuše		
OSVALD, pomocník v Riegerově domácnosti		OSVALD, pomocník v Riegerově domácnosti		
JACK, novinář		JACK, novinář		
BOB, fotograf		BOB, fotograf		
VLASTÍK KLEIN, náměstek a později vicepředseda		VLASTÍK KLEIN, náměstek a později vicepředseda		
KNOBLOCH, zahradník		KNOBLOCH, zahradník		
PRVNÍ STRÁŽNÍK		PRVNÍ STRÁŽNÍK		
DRUHÝ STRÁŽNÍK		DRUHÝ STRÁŽNÍK		
HLAS (z reproduktoru)				kombinace
		TŘETÍ STRÁŽNÍK		adice
		ČTVRTÝ STRÁŽNÍK		adice
		PRVNÍ SPÁČIL		adice
		DRUHÝ SPÁČIL		adice
		OSOBNÍ STRÁŽCE		adice
		KNĚŽNA ZAHÁŇSKÁ		adice
		KOČÍ		adice
		NOVINÁŘI		adice
Dějištěm hry je sad u Riegerovy vily.				
PRVNÍ DĚJSTVÍ				

Na scéně je sad u Riegerovy vily. Vila je v pozadí, u vchodu do ní jsou schůdky. Na jedné straně scény je menší přilehlé stavení, na druhé altánek. Uprostřed je souprava zahradního nábytku. Někde visí na větvi houpačka. Přítomna je pouze Zuzana, Riegerova dcera. Sedí na houpačce, nepatrně se pohupuje, na klíně má velká sluchátka a otevřený počítač, na němž oběma rukama něco píše. Mezi uchem a povytaženým ramenem má mobilní telefon.	11	Zpěv ptáků. Zvolna přicházejí Rieger, prošedivělý asi šedesátiletý elegant v „námořnickém“ saku a s šátkem kolem krku, Irena, jeho asi čtyřicetiletá přítelkyně, Monika, nenápadná přítelkyně Ireny, a Babička, Riegerova matka. Rieger, zjevně centrální postava všeho dění, se usadí, dámy ho různě obklopí. Krátká pauza) za zvuku hudby. Záběrem se třikrát "zhoupne" Zuzana na houpačce.	0:02:16	
		Pohled na Kněžnu Zaháňskou pravděpodobně za oknem, která pohlédne do kamery	0:03:21	adice
...				
RIEGER Nic nenoste, Moniko. Je mi dobře –	12	RIEGER Nic nenoste, Moniko. Je mi dobře –		
(Na Irenin tichý pokyn odejde Monika do vily. Na schůdkách se mine s Oswaldem, pomocníkem v domácnosti, který přináší na tácu sklenku grogu, ubrousek a lžičku. Úslužně se postaví do pozadí)	12	(Na Irenin tichý pokyn odejde Monika do vily. Na schůdkách se mine s Oswaldem, pomocníkem v domácnosti, který přináší na tácu sklenku grogu, ubrousek a lžičku. Zakopne o pomalovaný kámen. Úslužně se postaví do pozadí)	0:04:15	žánrově typizační zesilování
	12	Záběr na přicházejícího Jacka a Boba polem	0:04:21	
BABIČKA Běžových dek je tam několik, nejsou srovnané, už dlouho nebyly v čistírně a stejně většinou nehřejí –	12	BABIČKA Běžových dek je tam několik, nejsou srovnané, už dlouho nebyly v čistírně a stejně většinou nehřejí –		
...				
IRENA (k Oswaldovi) Ne aby tě napadlo ten starý pytlík jen vysypat a vrátit! To by to tam pěkně smrdělo. Monika tě přijde za chvíli zkontrolovat, případně ti poradí nebo i pomůže. (K Monice) Budeš tak hodná?	13	IRENA (k Oswaldovi) Monika tě přijde za chvíli zkontrolovat, případně ti poradí nebo i pomůže. (K Monice) Budeš tak hodná?	0:05:29	výrazová ztráta
(Monika přikývne. Oswald se ukloní a odejde s tácem do vily. Na schůdkách se mine s Hanušem, bývalým Riegerovým tajemníkem, který nese ohromný obraz s velmi kýčovitým portrétem Riegera)	14	(Monika přikývne. Oswald se ukloní a odejde s tácem do vily. Zakopne o kámen. Na schůdkách se mine s Hanušem, bývalým Riegerovým tajemníkem, který nese ohromný obraz s velmi kýčovitým portrétem Riegera)	0:05:42	žánrově typizační zesilování
	14	Záběr na přicházejícího Jacka a Boba polem	0:05:45	
HANUŠ (k Riegerovi) Mám dobrou zprávu, Viléme. Můžeš si ho vzít! Razítko kancléřství je tak nejasné, že si to v případě nutnosti snadno obhájíme –	14	HANUŠ (k Riegerovi) Mám dobrou zprávu, Viléme. Můžeš si ho vzít! Razítko kancléřství je tak nejasné, že si to v případě nutnosti snadno obhájíme –		
...				

<i>(Monika odvede Babičku do vily. Na schůdkách se minou s Osvaldem, který nese na tácu tři piva. Úslužně se postaví do pozadí. Viktor jde v ústřety Jackovi, novináři s taškou přes rameno, a Bobovi, fotografovi ověšenému fotoaparát, kteří přicházejí)</i>	14	<i>(Monika odvede Babičku do vily. Na schůdkách se minou s Osvaldem, který nese na tácu tři piva. Úslužně se postaví do pozadí. Viktor jde v ústřety Jackovi, novináři s taškou přes rameno, a Bobovi, fotografovi ověšenému fotoaparát, kteří přicházejí kaluží)</i>	0:06:31	žánrově typizační zesilování
VIKTOR To je Jack, pane kancléři, známý novinář, a to je Bob, fotograf, který udělá – dovolíte-li – pár snímků –	15	VIKTOR To je Jack, pane kancléři, známý novinář, a to je Bob, fotograf, který udělá – dovolíte-li – pár snímků –		
...				
JACK Můžete nám říct, pane bývalý kancléři, jak se po tolika letech strávených ve vysoké funkci cítíte v postavení prostého občana?	16	JACK Můžete nám říct, pane bývalý kancléři, jak se po tolika letech strávených ve vysoké funkci cítíte v postavení prostého občana?		
RIEGER Cítím se dobře, především proto, že mám teď daleko víc času na rodinu. Na druhé straně teprve teď vidím, kolik lidí věří v tradice, hodnoty a ideály, které jsem v jejich očích ztělesňoval a které po mém odchodu jako by ztrácely každým dnem na vážnosti –	16	RIEGER Cítím se dobře, především proto, že mám teď daleko víc času na rodinu. Na druhé straně teprve teď vidím, kolik lidí věří v tradice, hodnoty a ideály, které jsem v jejich očích ztělesňoval a které po mém odchodu jako by ztrácely každým dnem na vážnosti – (Podbradek a vrkání holuba)	0:08:26	typizační zesilování
<i>(Z vily přijde Monika. Irena sundá Riegerovi z ramen deku a podá jí Monice)</i>	16			
IRENA Buď tak hodná a přines mi pudřenku – tu novou – hřeбен – ten starý – a rtěnku – tu tmavou. Všechno to je buď na levé policiče v mé koupelně, nebo v nočním stolku, nebo v první policiče shora v pravé skříni v hale, nebo někde jinde –	17	IRENA Moniko, buď tak hodná a přines mi pudřenku – tu novou – hřeбен – ten starý – zrcátko - to malé - a rtěnku – tu světlou. Všechno je to buď na levé policiče v mé koupelně, nebo v nočním stolku, nebo v první policiče shora v pravé skříni v hale, nebo někde jinde –		adice
MONIKA Tmavé brýle a ten hedvábný šátek od firmy Prcek a bratři nechceš?	17	MONIKA Tmavé brýle a ten hedvábný šátek od firmy Prcek a bratři nechceš?		
IRENA Ano, určitě, výborný nápad!	17	IRENA Ano, určitě, výborný nápad!		
<i>(Monika odejde do vily)</i>	17	<i>(Monika odejde do vily)</i>		
Promiňte, nevěděla jsem, že se bude také fotografovat –	17	Promiňte, Jacku, ale nevěděla jsem, že se bude také fotografovat –	0:09:18	individuální herecký posun
JACK <i>(čte)</i> Která z hodnot, pane bývalý kancléři, o něž jste usiloval, byla nejdůležitější?	17	JACK <i>(čte)</i> Která z hodnot, pane bývalý kancléři, o něž jste usiloval, byla nejdůležitější?		
RIEGER V samotném centru mého politického myšlení byl vždycky člověk. člověk jako svobodný, šťastný a trvale se vzdělávající občan se šťastnou rodinou –	17	RIEGER V samotném centru mého politického myšlení byl vždycky člověk. člověk jako svobodný, šťastný a trvale se vzdělávající občan se šťastnou rodinou – (Podbradek a vrkání holuba)	0:09:40	typizační zesilování

IRENA Všimněte si, Jacku, jak to umí říct v kostce. To jsem vždycky obdivovala –	17	IRENA Všimněte si, Jacku, jak to umí říct v kostce. To jsem vždycky obdivovala –		
VIKTOR Pan kancléř mluví krásnou řečí a vyjadřuje se velmi jasně. Doufám, že to tam všechno bude přesně tak, jak to bylo řečeno –	17	VIKTOR Pan kancléř mluví krásnou řečí a vyjadřuje se velmi jasně. Doufám, že to tam všechno bude přesně tak, jak to bylo řečeno –		
RIEGER Stát tu je kvůli občanovi, nikoli občan kvůli státu –	17	RIEGER Stát tu je kvůli občanovi, nikoli občan kvůli státu – (Podbradek a vrkání holuba)	0:09:56	typizační zesilování
VIKTOR Tohle bych tam dal doslova!	17	VIKTOR Tohle bych tam dal doslova!		
...				
VIKTOR V tomhle byl pan kancléř opravdu velkorysý. Někdy až moc. Kdybyste viděl, jací vagabundi někdy přišli!	19	VIKTOR V tomhle byl pan kancléř opravdu velkorysý. Někdy až moc. Kdybyste viděl, jací vagabundi někdy přišli!		
<i>(Z vily přijde Osvald s pytlíkem odpadků a tácem, na němž má tři sklenky, v každé je ovšem jen trochu piva na dně. Odpadky kamsi odloží a úslužně se postaví do pozadí)</i>	19	<i>(Z vily přijde Osvald, zakopne o kámen, s tácem, na němž má tři sklenky, v každé je ovšem jen trochu piva na dně. Úslužně se postaví do pozadí)</i>	0:11:31	žánrově typizační zesilování
IRENA Myslím, že dost udělal i pro naše ženy –	19	IRENA Myslím, že dost udělal i pro naše ženy –		
RIEGER Žen jsem si vždycky velmi vážil a hodně jsem se jimi obklopoval –	19	RIEGER Žen jsem si vždycky velmi vážil a hodně jsem se jimi obklopoval –		
JACK Skvělý titulek!	19	JACK Skvělý titulek!		
VIKTOR O tom se, pane redaktore, domluvíme potom spolu –	19	VIKTOR O tom se, pane redaktore, domluvíme potom spolu – (hraní si s vlasy)	0:11:43	individualizační zesilování
...				
RIEGER Víte, co mi jednou řekl Tony Blair? Když jim neodpovíš, odpoví si sami. Dobré, že?	20	(RIEGER Víte, co mi jednou řekl Tony Blair? Když jim neodpovíš, odpoví si sami. Dobré, že? (tření rukou))	0:12:38	typizační zesilování
JACK Tak poslední otázka. Vadí vám ztráta imunity?	20			výrazová ztráta
RIEGER Proč by mi měla vadit?	20			výrazová ztráta
JACK A neobáváte se –	20	JACK A neobáváte se –		
...				
<i>(Jack a Bob odejdou, Viktor se vrátí)</i>	21	<i>(Jack a Bob odejdou kaluží, Viktor se vrátí)</i>		
VIKTOR Pane kancléři, blahopřeji! Byl jste skvělý!	21	VIKTOR Blahopřeji, pane kancléři! Byl jste skvělý!	0:13:44	výrazová shoda
RIEGER Nejdůležitější je, když člověk umí různé věci srozumitelně pojmenovat, zobecnit a vsadit do patřičných souvislostí. Dobrý lídr má ovšem kolem sebe i dobrý network think-tanků –	21	RIEGER Nejdůležitější je, když člověk umí různé věci srozumitelně pojmenovat, zobecnit a vsadit do patřičných souvislostí. Dobrý lídr má ovšem kolem sebe i dobrý network think-tanků –		
...				
VLASTA Zdravím tě, tatínku, ahoj, babi, nazdar, Ireno, ahoj, Moniko. Nesu vám všem ovoce. Albíne, pomoz mi –	22	VLASTA Ahoj, tati, ahoj, babi, nazdar, Ireno, ahoj, Moniko. Přinesla jsem vám všem ovoce. Albíne, pomoz mi –	0:14:32	individuální herecký posun

<i>(Vlasta s Albínem vykládají na stůl množství nejrůznějšího ovoce)</i>	22	<i>(Vlasta s Albínem vykládají na stůl množství nejrůznějšího ovoce)</i>		
...				
MONIKA Ví kterým?	22	MONIKA Ví kterým?		
IRENA Ať to udělá, kterým chce, jen ne tím ozdobným, který jsem dostala od paní Putinové –	22	IRENA Ať to udělá, kterým chce, jen ne tím ozdobným, který jsem dostala od paní Putinové –		
<i>(Monika odejde do vily)</i>	22	<i>(Monika odejde do vily)</i>		
VLASTA O tom stěhování se mezi lidmi dost mluví. Prý teď už nepotřebuješ reprezentativní bydlení. Kdyby bylo nejhůř, můžete – ty, babička a Zuzka – k nám. Víte přece, jak vás máme rádi a za co všechno jsme vám vděční!	23	VLASTA Kdyby bylo nejhůř, můžete – ty, babička a Zuzka – k nám. Víte přece, jak vás máme rádi a za co všechno jsme vám vděční!	0:15:22	výrazová ztráta
RIEGER A co Irena?	23	RIEGER A co Irena?		
...				
IRENA <i>(volá)</i> Osvalde !	28	IRENA <i>(volá)</i> Osvalde !		
VLASTA Musíš si to prostudovat, promyslet, případně se s někým poradit. Albín a já tě nijak nehoníme, myslíme si jen, že by bylo zbytečné nechat se nějak hloupě vypéct jen proto, že jsme nemysleli dopředu. Musíme prostě přijít na takové aranžmá, které by nenarazilo na byrokratické překážky a nemohlo mít i své neblahé mediální dozvuky –	28	VLASTA Musíš si to prostudovat, promyslet, případně se s někým poradit. Albín a já nijak na tebe netlačíme, myslíme si jen, že by bylo zbytečné nechat se nějak hloupě vypéct jen proto, že jsme nemysleli dopředu. Musíme prostě přijít na takové aranžmá, které by nenarazilo na byrokratické překážky a nemohlo mít i své neblahé mediální dozvuky – (plácnutí do stehů)	0:20:38	individualizační zesilování
IRENA Vlasta má pravdu, Viléme. Víš přece, čeho je Fuj schopen! <i>(K Monice)</i> Jdeme?	28	IRENA Vlasta má pravdu, Viléme. Víš přece, čeho je Fuj schopen! <i>(K Monice)</i> Moniko, jdeme?		
<i>(Monika přikývne, Irena s Monikou odejdou. Vlasta podá desky Riegerovi, ten je odloží na stůl. Vlasta a po ní Albín se obejmou s Riegerem a také odejdou. Přejde Knobloch s hráběmi)</i>	28	<i>(Monika přikývne, Irena s Monikou odejdou kaluží. Vlasta prstem zaklepe na desky a také odejdou kaluží)</i>	0:20:26	žánrově typizační zesilování
KNOBLOCH Tak čekáte návštěvu?	28	KNOBLOCH Tak čekáte návštěvu?	0:20:43	
RIEGER Já? Ne –	28	RIEGER Já? Ne –		
KNOBLOCH Náměstek Klein říkal v televizi, že se vás chystá co nejdřív navštívit –	28	KNOBLOCH Náměstek Klein říkal v televizi, že se vás chystá co nejdřív navštívit –		
RIEGER To říkal?	28			
<i>(Knobloch odejde. Po chvíli se objeví Bea s knihou v ruce. Chvilí jen stojí a hledí na Riegera, který si jí posléze všimne)</i>	29	<i>(Po chvíli se objeví Bea s knihou v ruce. Chvilí jen stojí na hladině jezírka a hledí na Riegera, který si jí posléze všimne) ♪ Měsíčku ♪</i>		preference znakového systému
Hledáte někoho?	29	Hledáte někoho?	0:21:03	
BEA Vás –	29	BEA Vás –		
...				

RIEGER Rád, Beo. Ale už nejsem kancléř –	30	RIEGER Rád, Beo. Ale nejsem už kancléř –		
BEA Vy pro mne budete kancléřem pořád, pane kancléři!	30	BEA Pro mě budete kancléřem pořád, pane kancléři! ♪ Měsíčku ♪	0:22:29	individuální herecký posun
<i>(Pauza. Rieger vezme ze stolu jednu z ošatek s ovocem a nabídne Bee)</i>	30	<i>(Pauza. Rieger vezme ze stolu jednu z ošatek s ovocem a nabídne Bee)</i>		
...				
KNOBLOCH Máte tu návštěvu, pane kancléři –	32	KNOBLOCH Máte tu návštěvu, pane kancléři –		
RIEGER Vlastík Klein! To je ale překvapení! Posad' se. Dáš si něco?	33	RIEGER Vlastík Klein! To je ale překvapení! Posad' se. Dáš si něco? (pozdraz)	0:26:48	typizační zesilování
KLEIN Trochu horkého čaje –	33	KLEIN Trochu horkého čaje –		
RIEGER Budete tak hodný, Viktore?	33	RIEGER Viktore, budete tak hodný?		
<i>(Viktor se ukloní a odejde do vily, Knobloch rovněž odejde)</i>	33	<i>(Viktor se ukloní a odejde do vily)</i>		
KLEIN Tak jak žiješ? Máš teď asi víc času na rodinu. Anebo se ti stýská po politice?	33	KLEIN Tak jak žiješ? Máš teď asi víc času na rodinu. Anebo se ti stýská po politice?		
RIEGER Je to trochu paradoxní, ale vlastně teprve teď poznávám, kolik mám příznivců. Přece jen určité hodnoty jsem pro lidi zřejmě ztělesňoval – <i>(Z vily přijde Irena)</i>	33	RIEGER Je to trochu paradoxní, ale vlastně teprve teď poznávám, kolik mám příznivců. Přece jen určité hodnoty jsem pro lidi zřejmě ztělesňoval – <i>(Z vily přijde Irena-pozdraz)</i>	0:27:14	typizační zesilování
IRENA Ahoj!	33	IRENA Ahoj!		
...				
KLEIN Vždyť já taky! Začal jsem se tím vlastně zabývat až v okamžiku, kdy mě mí poradci upozornili, že by do toho mohl někdo začít šťourat – a umíš si jistě představit, co by z toho dokázal vytěžit takový Fuj!	36	KLEIN Vždyť já taky! Začal jsem se tím vlastně zabývat až v okamžiku, kdy mě mí poradci upozornili, že by do toho mohl někdo začít šťourat – a umíš si jistě představit, co by z toho dokázal vytěžit takový Fuj!		
RIEGER A jaké řešení tedy navrhuješ?	36			výrazová ztráta
KLEIN Prostě ti to stát pronajme. Pochopitelně za snesitelné peníze, to si už obhájíme snadno –	36	KLEIN Prostě ti to stát pronajme. Pochopitelně za snesitelné peníze, to si už obhájíme snadno –	0:31:08	
RIEGER To by nebylo špatné. Co říkáš, Ireno?	36	RIEGER To by nebylo špatné. Co říkáš, Ireno?		
...				
VIKTOR Na shledanou –	37	VIKTOR Na shledanou –		
KLEIN Buďte zdrav, Viktore! Určitě se nevidíme naposled –	37	KLEIN Buďte zdrav, Viktore! Určitě se nevidíme naposled – (pozdraz)	0:31:50	typizační zesilování
VIKTOR Určitě ne, pane náměstkule!	37	VIKTOR Určitě ne, pane náměstkule!		
<i>(Viktor odejde)</i>	37	<i>(Viktor odejde, svižně přeskochí kaluž)</i>	0:31:56	žánrově typizační zesilování
...				
IRENA A o co tedy jde?	37	IRENA A o co tedy jde?		

KLEIN (<i>k Riegerovi</i>) Bylo by v zájmu politického klidu ve státě, kdybys v pravou chvíli na pravém místě pravým způsobem dal najevo, že podporuješ nové vedení, protože nechceš zpochybňovat demokratický řád v naší zemi a jeho zákonné mechanismy, jak jsou dnes nastaveny. Vždyť i my chceme dát do centra svého politického zájmu člověka a i my chceme, aby naše země byla bezpečným místem!	37	KLEIN (<i>k Riegerovi</i>) Bylo by v zájmu politického klidu ve státě, kdybys v pravou chvíli na pravém místě pravým způsobem dal najevo, že podporuješ nové vedení, protože nechceš zpochybňovat demokratický řád v naší zemi a jeho zákonné mechanismy, jak jsou dnes nastaveny. Vždyť i my chceme dát do centra svého politického zájmu člověka a i my chceme, aby naše země byla bezpečným místem! (Podbradek, vrkání holuba) ♪ zlověstná ♪	0:32:26	typizační zesilování
...				
(<i>Osvald se ukloní a odejde do vily. Na schůdkách se mine s Hanušem</i>)		(<i>Osvald se ukloní a odejde do vily, zakopne o kámen. Na schůdkách se mine s Hanušem, který nese staré lyže</i>)	0:34:56	žánrově typizační zesilování
HANUŠ Vilém tu není?		HANUŠ Vilém tu není?		
IRENA Jak vidíš –		IRENA Jak vidíš –		
HANUŠ Potřeboval jsem se ho na něco zeptat. Běží už jen o nějaké kancelářské potřeby –		HANUŠ Potřeboval jsem se ho na něco zeptat. Běží už jen o nějaké kancelářské potřeby –		
IRENA Neříká to nahlas, ale mrzí ho ten Gándhí –		IRENA Neříká to nahlas, ale mrzí ho ten Gándhí –		
HANUŠ Mě taky –		HANUŠ Mě taky –	0:35:12	
(<i>Hanuš odejde zpět do vily, na schůdkách se mine s Monikou, která nese líčidla, fialový svetrík a tmavé brýle. Vše pokládá na stůl, Irena vstane, svlékne se do podprsenky a oblékne si svetrík. To, co svlékla, podá Monice, usedne a začne se líčit a česat. Monika zamíří s oděvem k vile. Přítomní znehybní</i>)	41	(<i>Hanuš odejeddo přilehlého stavení. Monikou nese líčidla, fialový šál, fascinátor a tmavé brýle. Vše pokládá na stůl, Irena vstane, přehodí Ireně šál přes ramena, usedne a začne se líčit a česat.</i>)	0:35:32	substituce a ztráta
...				
(<i>Přítomní ožijí. Monika odejde do vily. Po chvílce přijde z vily Rieger, je fešácky oblečen a učešán, ba i výrazně napudrován. Jeho vlasy mají nápadný tmavohnědý přeliv</i>)		(<i>Po chvílce přijde z vily Rieger, přeskakuje kámen, je fešácky oblečen a učešán, ba i výrazně napudrován. Jeho vlasy mají nápadný tmavohnědý přeliv</i>)	0:35:57	žánrově typizační zesilování
IRENA (<i>líčí se</i>) Vydírají tě –	42	IRENA (<i>líčí se</i>) Vydírají tě –	0:36:03	
...				
IRENA Před tou Weissenmütelhofovou ses včera napařoval jako krocan! Vid', Moniko?		IRENA Před tou Weissenmütelhofovou si se napařoval jako krocan! Vid', Moniko?		
(<i>Monika pokrčí rameny</i>)		(<i>Monika pokrčí rameny</i>)		
Byl to hrozný pohled. Vyloženě jsem se za tebe styděla. Copak to máš zapotřebí, takhle se ponižovat před každou sukni? No řekni, Moniko –	43	To byl hrozný pohled. Vyloženě jsem se za tebe styděla. Copak to máš zapotřebí, takhle se ponižovat před každou sukni? No řekni, Moniko –	0:37:55	negativní
(<i>Monika pokrčí rameny</i>)		(<i>Monika pokrčí rameny</i>)		

RIEGER Jsou to nesmysly. Choval jsem se k té dámě jako ke komukoliv jinému –		RIEGER Jsou to nesmysly. Choval jsem se k té dámě jako ke komukoliv jinému –		
...				
RIEGER Tak na zdraví! Na to, aby to s námi všechno dobře dopadlo! Možná nás čekají těžké chvíle. Ale pokud budeme držet pohromadě, budeme se mít všichni aspoň trochu rádi, navzájem si naslouchat a jeden druhého chápat, nezmůžou proti nám nic!		RIEGER Tak na zdraví! Na to, aby to s námi všechno dobře dopadlo! Možná nás čekají těžké chvíle. Ale pokud budeme držet pohromadě, budeme se mít všichni aspoň trochu rádi, navzájem si naslouchat a jeden druhého chápat, nezmůžou proti nám nic! (podbradek a vrkání holuba)	0:40:02	typizační zesilování
...				
IRENA Nechtěl jsi říct svou oblíbenou větu „méně státu“?		IRENA Nechtěl jsi říct svou oblíbenou větu „méně státu“? (podbradek)	0:40:50	typizační zesilování
RIEGER Méně státu, méně daní a vyšší důchody a dávky. Tak by se to dalo zjednodušeně říct –		RIEGER Méně státu, méně daní a vyšší důchody a dávky. Tak by se to dalo zjednodušeně říct – (tření rukou)	0:40:56	typizační zesilování
...				
RIEGER Za prvé tam, kde by eventuální zahraniční investor zamýšlel něco postavit, například sklad či skládku, jsme chtěli odstranit krajinné nerovnosti, vykácet stromy, spálit křoví, zavést vodu, plyn, elektřinu, internet a vybudovat silnice a parkoviště. Zvedli bychom tím zaměstnanost, což by vedlo ke snížení nezaměstnanosti –	47	RIEGER Za prvé tam, kde by eventuální zahraniční investor zamýšlel něco postavit, například sklad či skládku, jsme chtěli odstranit krajinné nerovnosti, vykácet stromy, spálit křoví, zavést vodu, plyn, elektřinu, internet a vybudovat silnice a parkoviště. Zvedli bychom tím zaměstnanost, což by vedlo ke snížení nezaměstnanosti – (podbradek)	0:42:32	typizační zesilování
HANUŠ Viléme –		HANUŠ Viléme –		
RIEGER Za druhé jsme jim chtěli povolit takzvané povolovací výjimky, včetně povolení nulového či záporného placení daní a zvláštních odměn za ziskové podnikání –	48			výrazová ztráta
...				
IRENA To jsi už říkal, Viléme –		IRENA To jsi už říkal, Viléme –		
RIEGER Některé věci je třeba říkat pořád! Například že jsou chvíle, kdy je nutné svobodu bránit i silou. Proto máme přece armádu, policii, zpravodajskou službu, druhou policii, milice, přepadové brigády, úderná komanda, armádu a tak –		RIEGER Některé věci je třeba říkat pořád! Například že jsou chvíle, kdy je nutné svobodu bránit i silou. Proto máme přece armádu, policii, zpravodajskou službu, druhou policii, milice, občanské hlídky, přepadové brigády, úderná komanda, armádu a tak – (pozdrav)	0:45:15	typizační zesilování
...				
RIEGER Mohl bych říct ještě něco o své školské politice?		RIEGER Mohl bych říct ještě něco o své školské politice?		
JACK Prosím –	52			výrazová ztráta

VIKTOR V té jsme toho moc nedosáhli –	52			výrazová ztráta
RIEGER Neřekl bych, že jsem v tomto směru byl úplně neúspěšný. Chtěl jsem, aby naše školy opouštěli moudří, slušní a všestranně vzdělaní lidé. To byla hlavní idea mé plánované školské reformy. Jestli se uskutečňovala pomalu, byla to především vina některých učitelů, kteří nebyli dostatečně moudří, slušní a všestranně vzdělaní –	52			výrazová ztráta
JACK Jste své dlouholeté přítelkyni paní Ireně dlouhodobě věrný?	52	JACK Jste své dlouholeté přítelkyni paní Ireně dlouhodobě věrný?		
...				
(Zuzana pokračuje v práci na počítači. Rieger si všimne, že na scéně stojí Bea) RIEGER Beo –	54	(Rieger si všimne, že na hladině jezírka stojí Bea) RIEGER Beo –	0:48:27	individualizační zesilování
BEA Je to pravda, že vás chtějí odtud vystěhovat?	54	BEA Je to pravda, že vás chtějí odtud vystěhovat?		
RIEGER Pronajali by mi to, kdybych je veřejně podpořil. Budou prý pokračovat v mé politice –	54	RIEGER Pronajali by mi to, kdybych je veřejně podpořil. Budou prý pokračovat v mé politice –		
BEA Tomu nevěřím! Snad se budou k vaší politice hlásit, ale upřímně to nebude, protože jim jde především o moc. Byl jste celý život chlap, to je vaše identita, po všem, co jste prožil, se nemůžete vzdát! Všichni vám zkusíme sehnat přiměřený byt –	54	BEA Tomu nevěřím! Snad se budou k vaší politice hlásit, ale upřímně to nebude, protože jim jde především o moc. Byl jste celý život chlap, to je vaše identita, po všem, co jste prožil, se nemůžete vzdát! Všichni vám zkusíme sehnat přiměřený byt –	0:48:55	
RIEGER Jste hodná, Beo –	54	RIEGER Jste hodná, Beo –		
(Bea políbí Riegera)	54	(Přibližování kamery) ♪Měsíčku♪	0:49:27	konstitutivní
BEA Hezky voníte –	54	BEA Hezky voníte –		
RIEGER To je tak trochu kvůli vám –	54	RIEGER To je tak trochu kvůli vám –		
...				
RIEGER Ještě ne –		RIEGER Ještě ne –		
(Přijde Knobloch s hráběmi)				konstitutivní
...				
„Lásku nevyznává, ale je velmi smyslný, naznačila jeho současná milenka“. „Neví se, zda jí je věrný“ –	60	„Lásku nevyznává, ale je velmi smyslný, naznačila jeho současná milenka“. „Neví se, zda jí je věrný“ – "Barví si vlasy"	0:54:39	adice
...				
MONIKA Budu –	62	MONIKA Budu –		
(Monika odejde)	62	(Monika odejde)		

VLASTA Pravda, ten byt má sice spoustu čtverečních metrů, ale vnitřní dispozice je tak nešťastná, že my sami s Albínem tam co chvíli do sebe vrazíme. A všechno je tam všude slyšet. Ještě štěstí, že Albín toho moc nenamluví. Člověk aby se tam bál jít i na záchod, vid', Albíne? Začíná krápat. Přečti si to! Jdem –	62	VLASTA Pravda, ten byt má sice spoustu čtverečních metrů, ale vnitřní dispozice je tak nešťastná, že my sami s Albínem tam co chvíli do sebe vrazíme. A všechno je tam všude slyšet. Ještě štěstí, že Albín toho moc nenamluví. Člověk aby se tam bál jít i na záchod, vid', Albíne? Začíná krápat. Přečti si to! Jdem – (plácnutí do stěh)	0:56:49	individualizační zesilování
...				
RIEGER Vesnice bude! (x Viktorovi) Zajedete to zítra prohlédnout?	63	RIEGER Vesnice bude! (x Viktorovi) Zajedete to zítra prohlédnout?		
VIKTOR Nezlobte se, pane doktore, ale podle mne by bylo rozumnější, kdybyste urychleně navštívil pana vicepředsedu Kleina, jestli vás přijme. Anebo mu napsal. Jinak hrozí, že budou další komplikace. Člověk by měl stát na zemi –	63	VIKTOR Nezlobte se, pane doktore, ale podle mne by bylo rozumnější, kdybyste urychleně navštívil pana vicepředsedu Kleina, jestli vás přijme. Anebo mu napsal. Jinak hrozí, že budou další komplikace. Člověk by měl stát na zemi – (hraní si s vlasy)	0:57:39	individualizační zesilování
RIEGER Pořád s tou zemí! Zajedete tam zítra?	63	RIEGER Pořád s tou zemí! Zajedete tam zítra?		
...				
HANUŠ Vy tady, pane? V noci jako tahle i noční tvorové se třesou strachy a šelmy zalézají do doupat!				
RIEGER Na vás si nestěžuju, živly! Vám jsem nedal království! Tlučte do mě, když se vám to líbí! Stát je tu kvůli občanovi, nikoli občan kvůli státu. Jsem člověk, jemuž ukřivdili víc, než on kdy křivdil jiným. Prší. Píšeš básně?	64	RIEGER Na vás si nestěžuju, živly! Tlučte do mě, když se vám to líbí! Jsem člověk, jemuž ukřivdili víc, než on kdy křivdil jiným.	0:59:05	výrazová ztráta
HANUŠ Nemáte nic na hlavě, můj pane! Tady je nějaká salaš. Před bouří vás trochu ochrání –	65	HANUŠ Nemáte nic na hlavě, můj pane!		
...				
(V následující scéně přicházejí z různých stran další postavy, vždy řeknou svou větu, projdou scénou a někudy zase odejdou. Jediný Rieger scénu neopouští. Vítr i déšť slábnou)	65	Kulisy spadnou, vítr a déšť.	0:59:46	antiiluzionistický prvek
IRENA Jak ses vyspal?	66		0:59:51	konstitutivní
BABIČKA Pro které noviny pracujete?	66			konstitutivní
VLASTA Mohla bych dostat ještě trochu skořice? Dáš si taky, Albíne?	66	VLASTA Mohla bych dostat ještě trochu skořice? Dáš si taky, Albíne?		konstitutivní
ZUZANA Pozdravuj Moniku!	66	ZUZANA Pozdravuj Moniku!		konstitutivní
BEA Jepichodov zlomil tágo!	66	BEA Jepichodov zlomil tágo!		konstitutivní
RIEGER Méně státu!	66	RIEGER Méně státu!		konstitutivní
HANUŠ Nepřišel jsem vás vyjídat ani zdržovat –	66	HANUŠ Nepřišel jsem vás vyjídat ani zdržovat –		konstitutivní
OSVALD Nemáte nic na hlavě, můj pane!	66	OSVALD Nemáte nic na hlavě, můj pane!		konstitutivní

JACK Vždycky jsem trpěl na Moniky –	66	JACK Vždycky jsem trpěl na Moniky –		konstitutivní
BOB Tohle bylo přímo pod Akropolí –	66	BOB Tohle bylo přímo pod Akropolí –		konstitutivní
VIKTOR Nechci deku!	66	VIKTOR Nechci deku!		konstitutivní
KLEIN Já nejsem unavený, mami –	66	KLEIN Já nejsem unavený, mami –		konstitutivní
KNOBLOCH Nám je přece jedno, co si o nás myslíš!	66	KNOBLOCH Nám je přece jedno, co si o nás myslíš!		konstitutivní
KLEIN Já nejsem unavený, mami –	66	KLEIN Já nejsem unavený, mami –		konstitutivní
RIEGER Nechci deku!	66	RIEGER Nechci deku!		konstitutivní
IRENA Tohle bylo přímo pod Akropolí –	66	IRENA Tohle bylo přímo pod Akropolí –		konstitutivní
BABIČKA Vždycky jsem trpěla na Moniky –	67	BABIČKA Vždycky jsem trpěla na Moniky –		konstitutivní
VLASTA Nemáte nic na hlavě, můj pane!	67	VLASTA Nemáte nic na hlavě, můj pane!		konstitutivní
ZUZANA Jsi hodná, Ireno –	67			
MONIKA Nepřišla jsem vás vyjídat ani zdržovat –	67	MONIKA Nepřišla jsem vás vyjídat ani zdržovat –		výrazová ztráta
HANUŠ Líbíš se mi, Albíne!	67	HANUŠ Líbíš se mi, Albíne!		konstitutivní
...				
RIEGER (<i>vzrušeně volá</i>) Nespálil to! Chci doktora! Prokleté dopisy! Mám něco s mozkiem! Hnusná mladá Kaňková! Ó bozi!	68	RIEGER (<i>vzrušeně volá</i>) Nespálil to! Chci doktora! Prokleté dopisy! Mám něco s mozkiem! Hnusná mladá Kaňková! Ó bozi!	1:02:39	
<i>(Strážníci přistoupí k Riegerovi a každý ho uchopí na jedné straně v podpaždí. Rieger se vzpírá, nechce jít, nechá se posléze táhnout s nehybnýma nohama. Je odvléčen. Vzápětí přiběhne zcela nahý Albín, proběhne scénou a odběhne do vily)</i>	68	<i>(Strážníci přistoupí k Riegerovi a každý ho uchopí na jedné straně v podpaždí. Rieger se vzpírá, nechce jít, nechá se posléze táhnout s nehybnýma nohama. Je odvléčen. - Strážník pozdrav)</i>	1:02:54	typizační zesilování
...				
KNOBLOCH (<i>za chůze předčítá</i>) „Milenka bývalého kancléře sváděla našeho redaktora.“ A u toho je fotka, jak ten novinář drží paní Irenu v pase –	71	KNOBLOCH (<i>za chůze předčítá</i>) „Milenka bývalého kancléře sváděla našeho redaktora.“ A u toho je fotka, jak ten novinář drží paní Irenu v pase –		
<i>(Babička, Rieger, Irena a Monika obklopí Knoblocha a hledí do Fuje. Z vily přijde Hanuš se stohem stejných knih. Projde scénou a odejde do přilehlého stavení)</i>	71	<i>(Babička, Rieger, Irena a Monika obklopí Knoblocha a hledí do Fuje. Z vily přijde Hanuš se stohem diplomů. Projde scénou a odejde do přilehlého stavení)</i>	1:04:50	substituce
BABIČKA (<i>k Ireně</i>) Neměla sis ho pouštět k tělu. Je to tvá vina!	71	BABIČKA (<i>k Ireně</i>) Neměla sis ho pouštět k tělu. Je to tvá vina!		
IRENA Jdi se vycpat, babi!	71	IRENA Jdi se vycpat, babi!		
<i>(Knobloch s Fujem odejde)</i>	71			
IRENA Podepsals jim něco?	71	IRENA Podepsals jim něco?		
RIEGER Nevím. Asi. Určitě. Určitě asi –	72	RIEGER Nevím. Asi. Určitě. Určitě asi –		
BABIČKA A co?	72	BABIČKA A co?		

RIEGER Zápis z jednání. Bylo to nevinné. Těžko se to odmítalo –	72	RIEGER Zápis z jednání. Bylo to nevinné. Těžko se to odmítalo –		
<i>(Z vily přijde Hanuš se stohem stejných knih. Projde scénou a odejde do přilehlého stavení)</i>	72	<i>(Z vily přijde Hanuš se stohem medailí. Projde scénou a odejde do přilehlého stavení)</i>	1:05:16	substituce
IRENA Psal jsi to vlastní rukou?	72	IRENA Psal jsi to vlastní rukou?	1:05:33	
RIEGER Jen podpis –	72	RIEGER Jen podpis –		
IRENA Vlastním písmem?	72	IRENA Vlastním písmem?		
RIEGER Vždyť to bylo jen vysvětlení! Podepsal jsem, že jsem je vyslechl. A to je pravda. Co je na tom? Musím myslet na vás všechny. Ostatně nikdo nevíme, jaké zbraně mají ti brundibáři ještě v záloze!	72	RIEGER Vždyť to bylo jen vysvětlení! Podepsal jsem, že jsem je vyslechl. A to je pravda. Co je na tom? Musím myslet na vás všechny. Ostatně nikdo nevíme, jaké zbraně mají ti brundibáři ještě v záloze!		
IRENA Jací brundibáři?	72	IRENA Jací brundibáři?		
<i>(Z vily přijde Hanuš se stohem stejných knih. Projde scénou a zamíří do přilehlého stavení)</i>	72	<i>(Z vily přijde Hanuš s kolem. Projde scénou a zamíří do přilehlého stavení)</i>	1:06:04	substituce
RIEGER Neodpočineš si, Hanuši?	72	RIEGER Neodpočineš si, Hanuši?		
HANUŠ Rád, Viléme –	72	HANUŠ Rád, Viléme –		
...				
RIEGER Jaký Francouz?		RIEGER Jaký Francouz?		
ZUZANA Zastupuje tu firmu Smith, Brown, Stapleton, Bronstein and Stoessinger Inc. Má hezký dům –	73	ZUZANA Zastupuje tu firmu Smith, Brown, Stapleton and Peter Hájek Inc. Má hezký dům –	1:06:37	žánrově typizační zesilování
<i>(Za scénou zařehťá kůň)</i>	73	<i>(Za scénou zařehťá kůň)</i>		
...				
RIEGER On tu bude bydlet?	74	RIEGER Bude tady bydlet?	1:08:05	
VIKTOR Bydlí dobře a nechce se stěhovat. Chce tu podnikat –	74	VIKTOR Bydlí dobře a nechce se stěhovat. Chce tu podnikat – (tření rukou)	1:08:10	typizační zesilování
...	74			
KLEIN Museli jsme mu propůjčit odpovídající hodnost, jinak by neměl dostatečnou autoritu po tom všem, co se mu stalo s těmi telaty. Můžu vám přiblížit své plány?	74	KLEIN Museli jsme mu propůjčit odpovídající hodnost, jinak by neměl dostatečnou autoritu po tom všem, co se mu stalo s těmi telaty. Můžu vám přiblížit své plány?		
VIKTOR Myslím, pane vicepředsedo, že to bude všechny moc zajímat. Máte to totiž skvěle promyšleno –	74	VIKTOR Myslím, pane vicepředsedo, že to bude všechny moc zajímat. Máte to totiž skvěle promyšleno – (hraní si s vlasy)	1:09:48	individualizační zesilování

KLEIN Tady, kde je teď nevýdělečný sad, postavíme středně velké společensko-obchodní centrum. Budou tam tři kina, pět prodejen, masážní salon, holičství, butik, redakce Fuje, řezník, benzinová pumpa, taneční sál, tetovací ordinace, kino, starožitnictví, řezník, redakce Fuje a tři restaurace, včetně thajské. Tamhle v přilehlém stavení bude kasino. Patří to neodmyslitelně k této době. Nebo snad ne, Viktore?	75	KLEIN Tamhle, kde je teď nevýdělečný sad, postavíme středně velké společensko-obchodní centrum. Budou v něm tři kina, pět prodejen, masážní salon, holičství, butik, redakce Fuje, řezník, benzinová pumpa, taneční sál, tetovací ordinace, kino, starožitnictví, řezník, redakce Fuje a tři restaurace, včetně indonéské. Tamhle v přilehlém stavení bude kasino. Patří to neodmyslitelně k této době. Nebo snad ne, Viktore?	1:09:59	žánrově typizační zesilování
VIKTOR Myslím, že to k ní neodmyslitelně patří!	76	VIKTOR Myslím, že to k ní neodmyslitelně patří!		
...				
Můžu se zeptat, Moniko, co děláte zítra večer? Mohli bychom zajít na večeři. Znáš skvělou čínskou restauraci, prý tam jednou jedl i bahrajnský princ. Byla byste mým hostem, všechno bych platil, jídlo, pití, jídlo –	77	Můžu se zeptat, Moniko, co děláte zítra večer? Mohli bychom zajít na večeři. Znáš skvělou indonéskou restauraci, prý tam jednou jedl i bahrajnský princ. Byla byste mým hostem, všechno bych platil, jídlo, pití, jídlo –	1:12:34	žánrově typizační zesilování
MONIKA Nezlobte se, pane vicepředsedo, ale zítra večer budu už v Paříži. Jack Lang mě čeká po osmé U dvou magotů, vid', Ireno?	77	MONIKA Nezlobte se, pane vicepředsedo, ale zítra večer budu už v Paříži. Jack Lang mě čeká po osmé U dvou magotů, vid', Ireno?	1:12:48	
...				
HANUŠ Promiň, Viléme, ale kdybys někdy něco ode mne potřeboval, viš, kde mě hledat –	82	HANUŠ Promiň, Viléme, ale kdybys někdy něco ode mne potřeboval, viš, kde mě hledat –		
RIEGER Díky za všechno, Hanuši, ale mám dojem, že bude teď nejen pro mne, ale koneckonců i pro tebe lepší, když nebudeme pořád a všude vidáni jen a jen spolu jako nějaká barmská dvojčata –	82	RIEGER Díky za všechno, Hanuši, ale mám dojem, že bude teď nejen pro mne, ale koneckonců i pro tebe lepší, když nebudeme pořád a všude vidáni jen a jen spolu jako nějaká indonéská dvojčata –	1:17:37	žánrově typizační zesilování
HANUŠ Tak ahoj –	82	HANUŠ Tak ahoj –		
RIEGER Vráti se. Zatím se vždycky vrátila –	82	RIEGER Vráti se. Zatím se vždycky vrátila –		
...				
RIEGER A ještě něco, pane redaktore: uvědomte si prosím, že dnešní globální civilizace má bezpočet svých specifických důsledků i ve sféře politiky. Jedním z nich je, že roste vliv odborníků, specialistů a znalců, protože je stále těžší, aby vrcholný politik věděl všechno a na všechno měl názor. Roste tudíž nutně – a to každým dnem! – i význam a vliv poradců, jakož i míra, v níž jsou na nich politici závislí –	84	RIEGER A ještě něco, pane redaktore: uvědomte si prosím, že dnešní globální civilizace má bezpočet svých specifických důsledků i ve sféře politiky. Jedním z nich je, že roste vliv odborníků, specialistů a znalců, protože je stále těžší, aby vrcholný politik věděl všechno a na všechno měl názor. Roste tudíž nutně – a to každým dnem! – i význam a vliv poradců, jakož i míra, v níž jsou na nich politici závislí – (tření rukou)	1:21:38	typizační zesilování

<i>(Za scénou je slyšet zvuk motorové pily a padajícího stromu)</i>	84	<i>(Za scénou je slyšet zvuk motorové pily a padajícího stromu)</i>		
Vždyť kdo vám vypočítá, jak snižovat daňové zatížení? Kdo rozhodne, kolik tisíc úředníků je třeba propustit, aby bylo méně státu? Kdo určí, kolik stíhaček nabízených tetou generála Kaňky udělá z naší země bezpečné místo? No přece poradci! A odkud vědí poradci s jistotou, jak to všechno je? No přece od svých poradců! Troufám si zkrátka říct, pane redaktore, že ve funkci poradce budu mít možná větší vliv na uskutečnění svých ideálů, než jsem měl ve své předchozí funkci, která mě navíc zatěžovala mnoha čistě ceremoniálními povinnostmi, jež jsem plnil nejednou na úkor péče o to, aby v centru mé politiky byl skutečně člověk!	84	Vždyť kdo vám vypočítá, jak snižovat daňové zatížení? Kdo rozhodne, kolik tisíc úředníků je třeba propustit, aby bylo méně státu? Kdo určí, kolik stíhaček nabízených tetou generála Kaňky udělá z naší země bezpečné místo? No přece poradci! A odkud vědí poradci s jistotou, jak to všechno je? No přece od svých poradců! Troufám si zkrátka říct, pane redaktore, že ve funkci poradce budu mít možná větší vliv na uskutečnění svých ideálů, než jsem měl ve své předchozí funkci, která mě navíc zatěžovala mnoha čistě ceremoniálními povinnostmi, jež jsem plnil nejednou na úkor péče o to, aby v centru mé politiky byl skutečně člověk! (podbradek, vrkání holuba)		typizační zesilování
<i>(Za scénou zařehťá kůň. Bob opět něco šeptá Jackovi)</i>	84	<i>(Monika s Irenou odcházejí kolem zdi s nápisem "Dost bylo Havla")</i>		adice
...				
ALBÍN To byl jeden z nejvyváženějších projevů, Viléme, jaké jsem od tebe kdy slyšel. Nic jsi nepřecenil a nic naopak nepodcenil. No řekni, Vlasto –	85	ALBÍN To byl jeden z nejvyváženějších projevů, Viléme, jaké jsem od tebe kdy slyšel. Nic jsi nepřecenil a nic naopak nepodcenil. No řekni, Vlasto – (zadrahávání)	1:21:42	individualizační zesilování
VLASTA Moc mluviš, Albíne!	85	VLASTA Moc mluviš, Albíne!		
...				
<i>(Rieger sebere ze země čepici s nápisem „I love you“, nasadí si ji, aby ji vzápětí rozmáchle smekl a zároveň se obřadně uklonil Kleinovi. Čepici si pak opět nasadí, do náručí vezme ještě sochu Gándhího a odejde. Příběhne Knobloch s hráběmi a volá na Kleina)</i>	86	<i>(Rieger sebere ze země čepici s nápisem „I love you“, nasadí si ji, aby ji vzápětí rozmáchle smekl a zároveň se obřadně uklonil Kleinovi. Čepici si pak opět nasadí, zakopne o kámen, do náručí vezme ještě sochu Gándhího a odejde.)</i>	1:23:13	žánrově typizační zesilování
KNOBLOCH Nechcete ty višně do krbu? Báječně hoří –	86			výrazová ztráta
KLEIN Můžete mi hodit fůru do vily!	86			výrazová ztráta
KNOBLOCH Do které?	86			výrazová ztráta
KLEIN Třeba do té, jak bydlel ten Francouz, kterého dnes Kaňka vyhostil ze země –	86			výrazová ztráta
<i>(Knobloch odběhne. Z altánku se vynoří rozespálý Osvald s prázdnou lahví od piva v ruce. Za scénou zařehťá kůň a pak je slyšet už jen drkotání odjíždějícího kočáru)</i>	86			výrazová ztráta

OSVALD Odjeli! Zapomněli na mě! Že si milostpán zase nevzal kožich a jel jen tak v kabátě? A život uteče, člověk ani neví jak. Natáhnu se. Není už ve mně žádná síla. Určitě odjel bez kožichu. Všechno je pryč, všechno –	87	OSVALD Všechno je pryč, všechno –		výrazová ztráta
<i>(Osvald ulehne za keř. Klein a Viktor opustili houpačku. Náhle znehybní)</i>	87			výrazová ztráta
HLAS (z reproduktoru) Jeden přítel mi doporučoval, aby tady hra skončila. Jako Čechovův Višňový sad. Mně se ale zdá, že tu ještě něco musí být, aby to bylo úplné. Tak se příteli poradci omlouvám.	87			výrazová ztráta
<i>(Klein a Viktor ožijí)</i>	87			výrazová ztráta
VIKTOR Není vám zima, pane vicepředsedo?	87			výrazová ztráta
KLEIN Trochu. Asi si vezmu kožich –	87			výrazová ztráta
<i>(Viktor odejde. Za ním zvolna kráčí Klein. Vtom si všimne, že nedaleko od něj stojí Bea s knihou v ruce. Zastaví se)</i>	87	<i>(Viktor odejde. Kolem něj osobní strážce, kterého Klein odežene. Za ním zvolna kráčí Klein. Vtom si všimne, že nedaleko od něj stojí na hladině jezera Bea s knihou v ruce. Zastaví se) ♪Měsíčku♪</i>	1:23:38	individualizační zesilování
KLEIN Hledáte někoho?	87	KLEIN Hledáte někoho?		
BEA Vás –	87	BEA Vás –		
...				
KLEIN Není zač. Mat!	88	KLEIN Není zač. Mat!		
<i>(Bea políbí plaše Kleina na tvář.</i>	88	<i>(Pohled na kněžnu Zaháňskou na lavičce. Do dostavníku nasedá Albín a Vlasta, Babička sedí vedle Kočího, všude kolem novinářů. Přichází Rieger s Ghándím v náručí, krátce zapózuje pro novináře a nasedá též do dostavníku.</i>	1:24:21	adice
<i>Zároveň se začnou z různých stran vynořovat všechny další postavy hry. To znamená Rieger, Irena, Babička, Vlasta, Zuzana, Monika, Albín, Hanuš, Viktor, Osvald, který vstane za keřem, Jack, Bob, Knobloch, První strážník a Druhý strážník. Všichni zvolna kráčejí do popředí a obklopují Kleina s Beou. Bob začne všechny přítomné aranžovat do půlkruhu pro společnou fotografii. Pak se postaví před všechny zády k hledišti a fotografuje)</i>	88	<i>Zároveň se začnou z různých stran vynořovat všechny další postavy hry. To znamená Rieger, Irena, Babička, Vlasta, Zuzana, Monika, Albín, Hanuš, Viktor, Osvald, který vstane za keřem, Jack, Bob, Knobloch, všichni strážníci i dva Spáčilové. Všichni zvolna kráčejí do popředí do prostoru před vilou. Bob začne všechny přítomné aranžovat do půlkruhu pro společnou fotografii. Pak se postaví před všechny zády k hledišti a fotografuje)</i>		
HLAS (z reproduktoru) Děkuji hercům, že se nepitvořili. Divadlo děkuje divákům, že měli vypnutý mobilní telefony. Pravda a láska musí zvítězit nad lží a nenávistí! Zapněte si telefony! Dobrou noc a hezké sny!	88	VH (vynoří se z jezírka) Děkuji Vám, že jste si vypnuli své mobilní telefony. Pravda a láska musí zvítězit nad lží a nenávistí! Zapněte si telefony! Pozdrav a zanoří se zpět	1:25:20	typizační zesilování/kombinace

<i>(Bob se zařadí mezi ostatní. Všichni se klaní. Naplno se rozeznívá velká symfonická nahrávka Ódy na radost, která bude znít, dokud diváci neopustí hlediště)</i>	88	<i>Všichni se smějí, dostavník odjíždí do neznáma, za ním běží hrstka fotografů. (použití "kruhu") ♪westernová Óda ♪</i>	1:25:55	konstitutivní / adice
---	----	--	---------	------------------------------