

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy



BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Rachel Duchková

Podoby dramatisací vybraných děl Terryho Pratchetta v českém divadelním prostoru

Selected adaptations of Terry Pratchett's works in the czech theatre

Praha 2021

Vedoucí práce: doc. PhDr. Petr Christov, Ph.D.

Poděkování

V prvé řadě děkuji svému vedoucímu práce **doc. PhDr. Petru Christovovi, Ph.D.**, za důvěru, trpělivost, čas a všechny rady a kritické připomínky při vedení této práce. Dále bych ráda poděkovala **PhDr. et Mgr. Radce Denemarkové, Ph.D.** za zapůjčení jediného známého výtisku její disertační práce *Sémiotická problematika dramatisací*. **Doc. Mgr. Milanu Schejbalovi** vděčím za orientaci v autorsko-právní problematice Terryho Pratchetta a v odborné literatuře k tématu. Za první kritické oko, korektury a zejména za stálou morální podporu ze srdce děkuji **MgA. Evě Sukové Ph.D.**.

Věnováno mé babičce Libuši Chlumecké.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou 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, dne 9. srpna 2021

.....
Rachel Duchková

ABSTRAKT

Bakalářská práce zkoumá proces adaptace fantasy románu Terryho Pratchetta do dramatického textu Stephena Briggse, obojí v českém překladu Jana Kantůrka. Kombinuje přístup literárněvědný, teatrologický a do jisté míry dramaturgický, a to především skrze odbornou literaturu, která se zabývá transpozicí sémantického materiálu mezi jednotlivými sémiotickými systémy. Zároveň zohledňuje problematiku dramatizace coby interdisciplinárního fenoménu. Cílem praktické části práce je na základě získaných poznatků, shrnutých v teoretické části, sestavit funkční metodiku pro komparativní analýzu, skrze níž lze sledovat tematický posun textu dramatizace oproti literární předloze. Následně tuto metodiku aplikovat na konkrétní díla a v závěru míru tematického posunu vyhodnotit.

KLÍČOVÁ SLOVA

Drama, divadlo, dramatizace, adaptace, analýza, intertext, sémiotika, Terry Pratchett, Stephen Briggs, Jan Kantůrek, Zeměplocha, Mort.

THE ABSTRACT

This bachelor thesis deals with the process of adapting Terry Pratchett's fantasy novel into a dramatic text by Stephen Briggs, both in Jan Kantůrek's czech translation. The approach is a combination of a literary, teatrological and partly dramaturgical, mainly based on literature dealing with the transposition of semantic material between two different semiotic systems. Simultaneously considering the problematics of dramatization as an interdisciplinary phenomenon. The aim of the practical part of the work is to compile a functional methodology for comparative analysis, through which it is possible to observe the thematic shift of the dramatization text compared to the pretext. This methodology should be based on the acquired knowledge summarized in the theoretical part of the. Final part of work aims to apply this methodology to specific works and evaluate the degree of thematic displacement.

KEY WORDS

Drama, theatre, dramatization, adaptation, analysis, intertext, semiotic, Terry Pratchett, Stephen Briggs, Jan Kantůrek, Discworld, Mort.

OBSAH

1. ÚVOD.....	7
2. TEORETICKÁ ČÁST	
2.1. Terminologické vymezení.....	10
2.1.1 Epické prozaické dílo jako předloha.....	10
2.1.2 Dramatický text, divadelní text a drama.....	12
2.1.3 Adaptace.....	14
2.1.4 Dramatizace.....	16
2.1.5 Dramatizace jako intersémiotický překlad.....	19
2.2. Metodologie pro komparativní analýzu.....	22
2.3. Terry Pratchett, Jan Kantůrek a Stephen Briggs.....	27
3. PRAKTICKÁ ČÁST	
3.1. Výchozí předpoklady.....	30
3.2. Rozbor románu.....	32
3.3. Komparativní analýza dramatizace.....	52
4. ZÁVĚR.....	63
5. ZDROJE.....	67

1. ÚVOD

Terry Pratchett je jedním z nejvýraznějších autorů světové fantasy literatury, jehož vliv na vnímání žánru, jeho hranic a možností, je dnes již z dějin světové literatury nesmazatelný. Jeho nejznámějším dílem je cyklus *Úžasná Zeměplocha* o jednačtyřiceti románech, jejichž popularita od osmdesátých let stále roste, nejen v anglo-americkém prostředí, ale po celém světě, včetně tuzemska. Z celkem padesáti čtyř knih se za tu dobu dočkalo filmového či seriálového zpracování šest, třináct z nich bylo dramatinováno pro divadlo, vzniklo pět počítačových a tři deskové hry.

Žánrově je tento soubor děl označován za humoristickou fantasy, čemuž se autor sám dlouho bránil, ve výsledku dal však v podstatě vzniknout novému subžánru. Cyklus *Zeměplochy* je literární satirou na reálný svět a společnost, a prostředí fantasy mu dává téměř neomezené pole, na němž může pojmenovávat a diskutovat problematiku nadčasových společenských otázek a fenoménů, jako je xenofobie, náboženství, emancipace, filozofie, vědecký pokrok, státní uspořádání a instituce, kultura a umění, ale také např. revoluce, terorismus, smrt, a mnoho dalšího. „Čtenář je současně pozván, aby zkoumal paralely mezi světem, v němž žije a světem *Zeměplochy*.“¹ Pratchett si postupně bere za téma zejména zažitá stereotypy, archetypy a tradice, převrací je naruby a optikou „pokřiveného zrcadla“ je rozkládá a demaskuje, aby se následně ptal po jejich podstatě, hodnotě, smyslu. Jeho díla se však současně řídí přísnou vnitřní logikou – hyperbolickou a zpravidla absurdní a udržují základní „pohádkovou“ morální integritu – dobro vždy vítězí nad zlem. Právě otázka, co je však tím skutečným zlem a co skutečným dobrem zůstává jádrem každého jednoho z děl *Zeměplochy*. To však není zdaleka to nejpodstatnější, co celý cyklus propojuje.

Díla z cyklu *Zeměplochy* jsou pro adaptaci velmi atraktivní a zároveň velmi nesehadně uchopitelná. Kromě jednotlivých románů totiž celý cyklus funguje především ve vzájemné souvztažnosti a každý z nich postupně skládá celkový obraz Pratchettova heterocosmu jako dílek puzzle. V průběhu několika desetiletí se toto univerzum stalo kultovním. Je to právě nesmírně složitá síť vztahů nejen intra- a intertextových, ale i vnitřních a vnějších referencí všeho druhu, která dělá fikční svět *Zeměplochy* (přes výraznou práci s detailem) ve výsledku

¹ CERMONOVÁ, K.: *Recepční a intertextové strategie v románovém cyklu Terryho Pratchetta: Úžasná Zeměplocha*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra českého jazyka a literatury, 2013, s. 13.

kompaktním a uceleným. A jen stěží zmapovatelným – tím spíše stěží dále zpracovatelným bez ztráty literárních kvalit.

Intertextualita bude častým tématem této práce nejen vzhledem ke specifické povaze dramatizace jako žánru, ale i vzhledem k tomu, že je výrazným rysem celého prozaického cyklu *Zeměplochy* – každý z Pratchettových románů je protkán kulturními, popkulturními, uměleckými, historickými, vědeckými a mnohými dalšími referencemi nejen k reálnému světu v němž žijeme, ale i k románům cyklu navzájem. Zásadní literární hodnotou *Zeměplochy* je totiž právě intertextovost. Každý z románů funguje svébytně a je plnohodnotným literárním dílem, ale teprve v kontextu a ve vztahu k ostatním „střípkům mozaiky“, kterými jsou ostatní romány, vytváří celkový obraz Pratchettova heterocosmu. Postavy, místa, vnitřní pravidla fiktivního světa se opakují napříč všemi díly cyklu.

Právě jeho složitost a zdánlivě nekonečná neprobádatelnost ho zároveň činí natolik čtenářsky atraktivním. Parodický základ a nádech karikatury rámuje celý Pratchettův literární styl zpracovává humor a nadsázku do každé složky fikčního světa. S ní se pojí svérázná poetika, která inspiruje k výtvarnému a vizuálnímu zpracování, stejně jako plastická charakteristika postav nabízí každou z nich coby malé svébytné universum, s vlastní historií, filozofií a vnitřním světem, lákající ke ztělesnění na jevišti, stříbrném plátně, či v interaktivních médiích.

Typická je však také okázalá literárnost Pratchettových děl. Sémantickou funkci zde nesou grafická specifika, zejména textové fonty. Text také často odkazuje na svou vlastní literární podstatu². Samostatnou kapitolou Pratchettova „textového“ humoru jsou potom poznámky pod čarou, často delší než samotný text na stránce, nebo s dalšími referenčními rovinami komentářů k poznámkám pod čarou („poznámka k poznámce“).

Proto jsem pro účely této práce zvolila romány Terryho Pratchetta. Právě tato dvojsečná atraktivita, a zároveň výrazná literárnost, z nich dělá zajímavý materiál pro komparativní analýzu prozaického díla s jeho následnou dramatizací.

Než však přistoupím k rozboru samotnému, je třeba se vypořádat s nejednotnou terminologií v české teorii divadla. V teoretické části bakalářské práce tedy na základě již existující

² „Tak to se na to teda vážně ...eru,“ prohlásil znechuceně. „Dalšíanej mág! Nenávidím tyaný mágy!“ „Neměl bys je tak ...át, aby tě jednou pěkně nep...ali,“ zamumlal jeden z jeho kamarádů a bez nejmenších obtíží vyslovil i řadu několika teček po sobě.“ PRATCHETT, T. *Mort. Úžasná Zeměplocha*. Praha: TALPRESS, 1994, s. 70.

odborné literatury nejprve představím, následně charakterizuji a pro další postup definuji pojem *dramatizace* jako žánr, proces i výsledné dílo. Pro pochopení obsahové i terminologické problematiky a souvislostí dotýkajících se této práce, však potřebuji nejprve sémanticky ukotvit také pojmy *drama* a *adaptace* a vzájemně je usouvztažnit.

Odborných publikací o teorii dramatizace v českém teatrologickém prostoru není nazbyt, přesto jsem se rozhodla vycházet většinou z těch děl, která vznikla až v posledních dvaceti letech. Výjimkou je disertační práce Radky Denemarkové *Sémiotická problematika dramatizací*³ z roku 1997, jedná se o natolik významné dílo (a v českém kontextu svého druhu první), že odbýt je by bylo kontraproduktivní. Významnou studií po roce 2000 je také studie Ivy Šulajové *Dramatizace jako teoretický problém* (2004)⁴, která již na Denemarkovou v částečně navazuje. Pohled z angloamerického prostředí nezávisle na českém pak o dva roky později nabízí publikace Kanadanky Lindy Hutcheon *A theory of adaptation*⁵, která je (od roku 2012 dostupná také ve slovenském překladu Simony Nyitrayové *Teória adaptácie*⁶). Nejvýznamnějším dílem na toto téma, a tedy pro tuto práci základním východiskem, je pak disertační práce Aleše Merenuse z roku 2012 *Nárys teorie dramatizací literárních děl*⁷. Vyzdvihuji ji proto, že autor je obeznámen a zohledňuje všechny výše jmenované texty, plus české teatrologické texty před rokem 2000, plus odborné texty zahraniční. Ve své práci detailně kriticky analyzuje do té doby známé přístupy a teorie adaptace, a jeho výsledná východiska jsou jejich střízlivou syntézou. I proto se na tuto práci odkazují nejčastěji.

³ DENEMARKOVÁ, R. *Sémiotická problematika dramatizací*. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Obor český jazyk, 1997, 263 s.

⁴ ŠULAJOVÁ, I. *Dramatizace jako teoretický problém*, *Divadelní revue*. 2004. roč.15, č.4. s. 46-61.

⁵ HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. London/New York: Routledge, 2006, 304 s.

⁶ HUTCHEON, L. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 1. vydání, 247 stran.

⁷ MERENUS, A. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Dizertační práce, Brno: MUNI, 2012, 187 stran..

2. TEORETICKÁ ČÁST

2.1 Terminologické vymezení

2.1.1 Epické prozaické dílo jako předloha

„...v literárněvědném smyslu je p. souhrnným označením pro všechna neveršovaná a nedramatická literární díla, jedním ze tří členů základní druhové triády (druhy literární), členící celou oblast literatury podle jazykově stylistické formy na poezii, p. a drama (na rozdíl od klasického dělení na lyriku, epiku a drama, které je povahy estetické). Při chápání pojmu literatura jako souboru všech psaných stylizovaných projevů vůbec (tedy ve významu „písemnictví“ – na rozdíl od ještě širšího pojetí jako psané i mluvené „slovesnosti“) rozeznáváme tyto základní oblasti p. literární: [...] a zejména pak e) rozsáhnou oblast tzv. p. umělecké, zahrnující vlastně všechnu neveršovanou epiku.“⁸

V této práci se budu s prozaickými texty pracovat vždy s ohledem a ve vztahu k jejich následné dramatizaci. Záměrně se však vyhnu pojům *originál* či *původní text*, protože jsem si vědoma, že otázka „původnosti“ a autorství obecně je komplikovaná a sama o sobě by zasloužila hlubší vhled a podrobný rozbor (což názorně ilustruje např. Pratchettův román *Soudné sestry*, příznaně syntetizující Shakespearova dramata *Hamlet* a *Macbeth*). To však není hlavním zájmem této práce.⁹ Teorie intertextovosti pracuje s pojmy *pretext* a *posttext*, ve smyslu textu „předchozího“ a „následného“, což v kontextu dramatizace považuji za adekvátnější. Proto budu dále kromě výrazu *román* synonymicky používat také pojmy **pretext** a **literární předloha**, jejich společným denotátem pak míním prozaické dílo *Mort* Terryho Pratchetta.

Mám-li epické dílo nahlížet jako materiál pro vznik dramatického textu, je třeba se nejprve připomenout vzájemný vztah jejich základních specifik – Platónovu diegésis (vyprávění), která je podstatou epiky a mímésis (předvádění), podmiňující drama.¹⁰ Jde o dva principy,

⁸ TÁBORSKÁ, J. „Próza“. In *Slovník literární teorie*. Štěpán Vlašín (ed.), Praha: Československý spisovatel, 1984, 2. přepracované, s. 297.

⁹ Touto problematikou se však mimo jiného zabývá např. HUTCHEON, L. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 1. vydání, s. 25–30.

¹⁰ PLATÓN. *Ústava*. Přeložil František Novotný, Praha: OIKOYMENH, 2005, 428 s.

kteře mají tendenci se vzájemně prolínat a ovlivňovat, lze mluvit o např. „*nepřavé dramatizaci*“¹¹ jako narativní strategii epického textu (nebo konec konců o dialogu v rámci epiky), ale také o epizaci dramatu – zejména pak vzhledem k úloze vypravěče. Aleš Merenus shrnuje jako zásadní rozdíl mezi vypravěčem v epice a dramatu v jejich pozici – vypravěč v epice je tím, kdo sekvence vyprávění vytváří, zatímco drama komunikuje primárně skrze dialog, jehož nositeli jsou postavy¹². Vypravěč se tedy v podstatě stává divadelní strategií¹³ dramatického textu, je „*služebníkem dramatické situace*“ a oproti epice není jeho využití nutné.

„*Epika netvoří situace prostřednictvím situací, ale o situacích pouze vypráví, nebo je někdy zprostředkovává. Kontext obou je tedy zásadně odlišný – a to především proto, že epika nepředpokládá jiný modus recepce, než je recepce čtenářská. [...] Vypravěč v epice (ať už skrytě nebo otevřeně) vypravuje příběh, který se postupně rozvíjí a přesahuje kontury dramatické situace. Netvoří či lépe řečeno nemusí tvořit žádné časoprostorové kontinuum, které by mělo nějaké situační prvky. Příběh se v něm organizuje do sekvencí různé délky a návaznosti, kdežto příběh zprostředkovávaný dramatem a dramatizacemi je prezentovaný prostřednictvím situací.*“¹⁴

Merenus dále na základě transformačních pravidel sestavených V. J. Proppem v *Morfologii pohádky*¹⁵ vymezuje soubor původně literárních postupů, které lze však aplikovat i na proces dramatizace (ustavuje je jako *dramatizačními postupy*¹⁶). Jsou jimi **amplifikace** (rozšíření), **redukce** (zúžení), **ekvivalence** (zůstávají v původní podobě), **kumulace** či **kontrace**

¹¹ MERENUS, A. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, 2012, s. 55.–56.

¹² „Rovina subjektivní, podpořená patřičnou volbou jazykového výrazu, je spojena s postavami. Každá postava v dramatu tak vlastně disponuje kvalitami lyrického subjektu. Naopak kvality objektivního vypravěče v dramatu přebírá tzv. ústřední subjekt, který v jistém smyslu odpovídá Janouškovu termínu interní subjekt dramatu a do určité míry také (v terminologii W.C. Bootha) implikovanému autorovi. Ústřední subjekt je textová strategie, jež spojuje jednotlivé perspektivy dramatických postav, pomáhá organizovat jejich pohyb v příběhu a tím také utváří děj. Čtenář dramatu má tedy při čtení podle Veltruského k dispozici dvě základní perspektivy: perspektivu postav a perspektivu ústředního subjektu.“ Tamtéž, s. 145.

¹³ Záměrně říkám „divadelní“, protože vzhledem ke kontextu mi přijde nepatřičné použít výraz „narativní“ strategie.

¹⁴ MERENUS, A. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, 2012, s. 152–153.

¹⁵ PROPP, N.V. Transformace kouzelných pohádek. In Miroslav Červenka (ed.) *Morfologie pohádky a jiné studie*. Přeložil Miroslav Červenka, Jinočany, H&H, 1999, s.131-149.

¹⁶ MERENUS, A. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, 2012, s. 118–124.

(spojení více prvků téže kategorie v jeden), **zkonkrétnění** (co bylo v předloze pouze parafrázováno je převáděno do přímé řeči postav¹⁷), **dialogizace** (distribuce textu vyprávění do promluv postav dramatu – replik, viz studii Jana Mukařovského *Dialog a Monolog*¹⁸) a **performativnost** (tendence přizpůsobit tyto dialogizované jazykové struktury předpokládané reprodukci na jevišti). Jednotlivé principy se samozřejmě mohou kombinovat, např. zkonkrétnění či kumulace původně promluv literárních subjektů do replik, jsou typickými prostředky procesu dialogizace. Stejně tak tendence performativnosti se nezdá uplatňuje skrze kumulaci, redukci či právě dialogizaci.

2.1.2 Dramatický text, divadelní text a drama

Hned v úvodu této podkapitoly bych ráda vzájemně usouvztažnila všechny tři tyto pojmy způsobem, podle kterého s nimi budu následně nakládat v rámci celé práce. Dramatický text vnímám jako obecné hyperonymum pro texty s funkcí divadelní, se záměrným inscenačním potenciálem. Hlásím se tímto ke kategorizaci Aleše Merenuse, který uvádí následující:

„Sám pojem dramatický text zahrnuje jak drama, tak také řadu jiných textů, jež jsou primárně určeny k inscenování. Tyto texty bez literární funkce nazývám texty divadelními. [...] Jde vlastně o jakési kontinuum forem a typů mezi dvěma krajními póly: dramatem a divadelním textem. Na jedné straně stojí dramata tzv. knižní, která téměř úplně ztratila svou funkci divadelní a na straně druhé se objevují divadelní texty (technické scénáře) bez jakékoli estetické funkce, jejichž existence je pouze služebná.“¹⁹ Ve smyslu hyponyma/**druhu dramatického textu budu s výrazem *drama* nakládat i v této práci.**

První nesnází při vymezení pojmu drama je, že se jedná o termín polysémický, jak dokládá citace níže. O jeho významech, ontologické podstatě a problematičnosti bylo napsáno mnoho – debata o jeho funkci a svébytnosti se českým myšlením o divadle line od Otakara Hostinského po Miroslava Procházku. Zpravidla prvním zmiňovaným specifíkem a současně hlavní komplikací dramatu, je jeho dvoudomost – zasazení na pomezí literatury a divadla. Teorie divadla se tak celé století vyrovnávala s otázkou, zda drama je či není plnohodnotnou

¹⁷ Typicky vnitřní monolog v monolog dramatický, či metaforické vyjádření v metaforu scénickou.

¹⁸ MUKAŘOVSKÝ, J. Dialog a monolog. In Miroslav Červenka a Milan Jankovič (eds.) *Studie I.*, Brno: Host, 2007, s. 89-115.

¹⁹ MERENUS, A. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, 2012, s. 62–63.

součástí literatury a kam jej vlastně řadit. Slovníkové heslo Petra Pavlovského v *Teatrologickém slovníku*, již z roku 2004, považuje drama za plnohodnotné, samostatné a svébytné literární dílo, nikoli pouze o písemně fixovanou instrukci k transpozici na jeviště (přestože inscenační potenciál zároveň strukturu dramatu zásadním způsobem ovlivňuje). K mnohoznačnosti pojmu Pavlovský říká:

„Drama je druh, žánr i funkční oblast literatury. [...] ...patří do literatury jako druhu umění proto, že užívá stejného materiálu vyjadřovacích prostředků – psaného jazyka. Uvnitř literatury se pak drama druhově vyděluje tím, že s jazykem pracuje jinou „technologii“ než próza a poezie – diferencuje mezi tzv. hlavním a vedlejším textem. Specifika dramatu jsou i obsahově žánrová. [...] Drama se od ostatní literatury liší i tím, že je většinou primárně určeno k audiovizuální interpretaci, nikoli k prostému čtení. Proto je i specifickou funkční oblastí literatury.“²⁰

Dramatu ve smyslu funkční oblasti literatury věnuje pozornost i Aleš Merenus, který se snaží popsat a uchopit onu dvoudomost: *„Podstatným rysem dramatu je [...] schopnost fungovat ve dvou kontextech: za první, jako literární dílo podobně jako román či báseň, která je konkretizována čtenářem; za druhé, jako dílo, které se má či alespoň může stát podkladem divadelní nebo rozhlasové inscenace. [...] Dá se tedy říct, že drama je literárním dílem, v němž je obsažen ohled na případné divadelní zpracování.“²¹*

Podobně Jan Císař o dramatu mluví jako o „jedinečném literárním druhu, který chce být viděn a slyšen na jevišti.“²². Jeho publikace *Základy dramaturgie* se zabývá především vztahem dramatu a jevištní inscenace, popisuje však i některé zásadní skutečnosti, které bude třeba držet v praktické části této práce na zřeteli. První takovou premisou je jeho rozlišení dvojí komunikace dramatického textu, která je dána specifickou dialogičností dramatu – „primární“ (autora s recipientem) a „sekundární“ (dramatických postav mezi sebou): „Každý dramatický

²⁰ PAVLOVSKÝ, P. a kol. *Základní pojmy divadla; Teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri & Národní Divadlo, 2004, s. 82-84.

²¹ MERENUS, A. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, 2012, s. 61-62.

²² CÍSAŘ, J. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009, 1. vydání, s. 161.

*text je na jedné straně interakcí, vzájemným jednáním, komunikací postav. Na druhé straně je však také jako literatura jednotnou výpovědí autora.*²³

2.1.3 Adaptace

Než se dostanu k problematice pojmu *dramatizace* samotné, je na místě vyjasnit si nejprve obsah pojmu *adaptace* (často vnímán jako jeho synonymum) a vzájemný vztah obojího, a předejít tak terminologickým nejasnostem. Ontologické ukotvení adaptace se navíc z velké části překrývá – a tedy odpovídá – také na podstatu dramatizace.

Slovník literární teorie definuje adaptaci (v uměleckém či uměnovědném kontextu²⁴) takto: „V divadelní tvorbě přizpůsobení struktury původního dramatického díla novému uměleckému záměru buď cestou moderního přepracování [...], nebo kompozičně stylistické úpravy zastaralého textu, [...] představuje zásadnější zásah do struktury původního díla, znamená nejednu radikální přeměnu vyjadřovacích prostředků“²⁵.

Největší prostor umělecké adaptaci – a zároveň v nejširším slova smyslu – věnuje kanadská literární teoretička Linda Hutcheon v publikaci z roku 2006 *A theory of adaptation*²⁶, která stále velmi rezonuje i v českém teatrologickém prostoru. Hutcheon se zde zabývá uměleckou adaptací v nejobecnějším a nejširším slova smyslu, předkládá tři možné perspektivy, jak se ke zkoumání adaptace postavit:

- 1) „*Priznaná transpozícia iného rozpoznateľného diela alebo diel*;“ tedy hledisko formální a srovnávání formálních prvků příběhu při převodu do jiného média, žánru, rámce, ontologického ukotvení
- 2) „*tvorivý a interpretačný akt privlastnenia/zužitkovania*;“ čili ona „*repetície bez recyklacie*“, kdy se příběh modifikuje a hledá si své místo v novém kontextu

²³ CÍSAŘ, J. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009, 1. vydání, s. 147.

²⁴ Pro úplnost nutno dodat, že tato práce zachází s pojmem *adaptace* na poli uměnovědných oborů, význam primární pochází z evoluční teorie: lat. *adaptatio* = *přizpůsobení*.

²⁵ HEŘTOVÁ J. + KÖNIGSMARK, V. „Adaptace“. In *Slovník literární teorie*. Štěpán Vlašín (ed.), Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 11.

²⁶ HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. London/New York: Routledge, 2006.

3) „rozšírené intertextualne zapájanie sa do adaptovaného diela.“²⁷, tedy aktivita recipienta, který si novou variací již známého díla zasazuje do svého osobního kulturního povědomí a „mentální knihovny“.

Právě zohlednění způsobu a míry zapojení recipienta umožňuje Hutcheon zkoumat pojem *adaptace* i včetně interaktivních médií, a posunout tak pozornost od tradičního hledání shodných prvků v příběhu „*formálne odlišnými spôsobmi*“ přímo k procesu adaptace: „*Ponechanie týchto troch spôsobov zapojenia – rozprávanie, predvádzanie a interaktívne zapojenie sa do príbehov – v popredí umožňuje istú presnosť a rozlíšenie, ktoré zameranie sa na samotné médium nedokáže.*“²⁸

Zároveň uvažuje nad možným kulturně-antropologickým vývojem – evolucí – příběhu napříč dějinami lidstva, a to analogicky k evoluci genetické. Pomocí této paralely vysvětluje přirozený vznik a vývoj příběhových „mutací“. Zkoumá tak podoby a možnosti variací výchozího příběhu od změny vypravěčské perspektivy jednoho díla, přes mezi-žánrové transpozice v rámci stejného média, až po specifika adaptace pro počítačové a deskové hry či komiksy. Toto široké pojetí následně ovlivnilo myšlení o vztahu adaptace a dramatisací i v české odborné literatuře, zejména po roce 2000, a kromě rozdělení na *adaptaci jako proces* a *adaptaci jako produkt* počítá již i s rolí interaktivních médií.

Oproti tomu Iva Šulajová pojem (už ve vztahu k dramatisaci) sémioticky posouvá spíše směrem k inscenační praxi: „*Termín adaptace je naproti tomu bližší převodu mezi jednotlivými druhy uměleckými – zahrnuje více či méně praktickou (technickou) potřebu scénickou (jevištní, ale zejména i filmovou a televizní, rozhlasovou).*“²⁹

Z obou výše uvedených vychází Aleš Merenus a shrnuje je následovně: „*Adaptace v obecném či širším slova smyslu je pojem, který slouží k označení jakýchkoli transformací, ale také produktů těchto transformací, uměleckých i neuměleckých (např. videoher) struktur ve struktury nové, jiné, při nichž je však zachována jasná vazba na transformovaný zdroj. Adaptace v širším slova smyslu prochází napříč médii a zasahuje řadu uměleckých i*

²⁷ HUTCHEON, L. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 1. vydání, s. 24.

²⁸ Tamtéž, s.43.

²⁹ ŠULAJOVÁ, I. Dramatizace jako teoretický problém, *Divadelní revue*. 2004. roč.15, č.4. s. 51.

*mimouměleckých oblastí.*³⁰ Krom toho v návaznosti na teze Šulajové i Denemarkové definuje dále Merenus také pojem „*divadelní adaptace*“, jedná se však o specifický poddruh/žánr adaptace v obecném slova smyslu, proto bude blíže specifikován až následující v kapitole.

V souladu s výše uvedenými poznatky budu v rámci své práce nadále s pojmem **adaptace** zacházet jako s **hyperonymem, označujícím uměleckou transpozici v nejširším a nejobecnějším slova smyslu**. Termín dramatisace tak zde bude stát v pozici jeho hyponyma a zůstane vyhrazen jednomu zcela specifickému, zúženému druhu adaptace.

2.1.4 Dramatisace

Co se základní definice pojmu týče, odborné texty stále referují k heslu Pavlovského *Teatrologického slovníku*, který dramatisaci vnímá jako jeden z typů dramatu: „*Dílo modálněgenetické oblasti dramatu, které se od ostatních dramát liší způsobem svého vzniku. [...] Vzniká přepracováním [...] díla jiného literárního druhu (prózy, poezie) na drama. Text je transformován tak, aby odpovídal druhovým kritériím dramatu (diference mezi hlavním a vedlejším textem). Slovem dramatisace se někdy rozumí též činnost...*“. Zároveň však standardně nepovažuje dramatisaci za součást literatury, ale pouze za svého druhu manuál. „*Až na výjimky nejsou dramatisace určeny k literárnímu životu, nýbrž jsou funkčně (intencí svého autora) vázány na neliterární mediální interpretace, a tedy vytvářeny pro inscenační účely.*“³¹ S tím se ve své práci vypořádává Aleš Merenus vyčleněním kategorie *divadelního textu*, viz kapitolu **2.1.2**.

Druhým, v odborné literatuře často referovaným, zdrojem je heslo Václava Königsmarka *Dramatisace* ve Vlašínově *Slovníku literární teorie*: „*přetvoření původně epické, obvykle prozaické literární látky, někdy však také lyrické předlohy do dramatického tvaru. Na rozdíl od tradiční stavby dramatu bývá pro d. charakteristické volnější dějové tempo, které uchovává větší motivickou šíři, příznačně připomínající epickou předlohu. Dialog nese stopy dějové ilustrativnosti, někdy přímo narativnosti. D. však nemusí uchovat celek předlohy, vazba mezi původním literárním dílem a jeho divadelní podobou bývá různá, někdy autor d.*

³⁰ MERENUS, A. *Nárys teorie dramatisací literárních děl*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, 2012, s 80-81.

³¹ PAVLOVSKÝ, P. a kol. *Základní pojmy divadla; Teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri & Národní Divadlo, 2004, s. 93.

usiluje o věrný přepis, jindy se uchyluje k volnému zpracování, které už nelze ani jako d. chápat.”³². Denemarková se vůči němu však obratem vymezuje jako vůči zastaralému: „Dramatizační adaptace se, jak si ukážeme, dnes netýkají jen prózy a poezie, ale mnohdy samotných dramát, kde umělecké zásahy překročily rámec pouhých úprav. [...] Na konci 20. století může být dramatinován/interpretován jakýkoliv text, a to v divadlech autorských i repertoárových. [...] Nevystačím už s takovou definicí dramatinovaných textů, která se omezovala na texty původně pro jeviště neurčené, protože se výrazně mění i podoba klasických dramát.“³³

Přístup Ivy Šulajové je spíše intertextový než sémantický, definuje dramatinaci v první řadě jako „metatext“, který vznikl „metakreací“ a funguje v úzkém sepětí s dramatem jako žánrem. „Termín dramatinace chápeme v užším smyslu jako specifický pro transformaci původně nedramatického textu do dramatické, a tudíž automaticky i divadelní struktury (patrně se pouze velmi zřídka setkáme s termínem rozhlasová, televizní nebo filmová dramatinace)... [...] ...pojem dramatinace a chápání jejich funkcí je třeba důsledně analogicky odvodit v souvislosti s pojmem a funkcemi dramatu. [...] ...dramatinace, stejně jako drama, je strukturou zároveň literární i divadelní, viz např. integrace jazykových znaků do hereckého projevu při představení.“³⁴ Následně zvažuje svébytnost či nesvébytnost zdramatinovaného textu a vymezuje se vůči předešlé odborné literatuře³⁵, která „pojímá dramatinaci pouze jako způsob druhotné existence textu původního“. Její východisko tak současně přisuzuje dramatinaci vlastní místo nejen ve vztahu k pojmu adaptace, ale i k samotnému pojmu dramatu: „Shrňme, že termín dramatinace je bližší převodu pouze mezi literárními druhy – vytváří tedy text, jenž je potenciálním východiskem pro inscenaci (stejně jako jakékoliv „původní“ drama). Můžeme směle říci, že dramatinace je co do dvoudomého strukturního fungování textu jakýmsi podtypem dramatu, je jedním z jeho žánrů, bez ohledu na její větší či menší míru „dramatičnosti“.“³⁶

³² KÖNIGSMARK, V. „Dramatinace“. In *Slovník literární teorie*. Štěpán Vlašín (ed.), Praha: Československý spisovatel, 1984 2. přepracované, s. 84.

³³ DENEMARKOVÁ, R. *Sémiotická problematika dramatinací*. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Obor český jazyk, 1997, s. 3.

³⁴ ŠULAJOVÁ, I. Dramatinace jako teoretický problém, *Divadelní revue*. 2004. roč.15, č.4., s. 46.

³⁵ JANOUŠEK, P.: *Rozměry dramatu*, Praha: Panorama, 1989, s. 170-190.

³⁶ ŠULAJOVÁ, I. Dramatinace jako teoretický problém, *Divadelní revue*. 2004. roč.15, č.4., s. 47.

Dalším důležitým momentem, s nímž Šulajová přichází, je přehledné terminologické rozlišení tzv. „*divadelní adaptace*“ od *dramatizace*, čímž dotahuje premisu *dramatizací* coby transpozic z původně nedramatického textu na *dramatický*, zatímco *divadelních adaptací* jako transformací *dramatického* textu do nového *dramatického* textu navázaného na konkrétní inscenační záměr: „*Zdá se tedy, že jak od dramatizace, tak od divadelní adaptace nelze odmyslet kromě jasně zakódovaného významu jedné ze složek divadelního výrazu ani jejich různě pojímanou hodnotu literární; rozdíl spatřujeme v tom, že pro adaptaci je scénické dílo primárním, vznik literární hodnoty druhotným cílem, zatímco u dramatizace tomu bývá mnohdy naopak.*“³⁷

Se znalostí a ohledem i na tyto práce, vytváří Aleš Merenus komplexní sémiotickou mapu pojmu *dramatizace*. Jak sám uvádí, v českém jazyce jde totiž stejně jako u dramatu o pojem polysémický, k jehož denotátu odkazuje vždy až kontext, v němž je užíván. Z hierarchické struktury pojmu se vzhledem k účelům této práce nebudu zabývat žádnou ze tří mimouměleckých oblastí pojmu.³⁸ Zastavím pouze u významu *dramatizace* „*ve sféře umění a vědě o umění*“, který Merenus dále rozlišuje na a) „*dramatizace jako typ narativní strategie epického textu (tzv. nepravé dramatizace)*“, b) „*specifická užití pojmu (montáž, propracované jednání, dramatická četba)*“ a za c) „*dramatizace v užším slova smyslu*“. V oblasti zájmu této práce však zůstává pouze varianta c), kterou Merenus dále kategorizuje jako:

- 1) „*určitý typ literárního nebo divadelního (případně rozhlasového) díla, které vzniklo z jiného (literárního) díla*“
- 2) „*proces vzniku tohoto druhu díla (či textu)*“
- 3) „*celý soubor děl, která vznikla právě v procesu dramatizování. V tomto významu tedy dramatizace označuje jistý typ (žánr) dramatických textů (někdy také divadelních inscenací)*“
- 4) „*Pojem dramatizace je obvykle také spojován s určitými tvárnými postupy výstavby uměleckého díla (dialogizace, nabývání performativnosti).*“³⁹

³⁷ ŠULAJOVÁ, I. *Dramatizace jako teoretický problém, Divadelní revue*. 2004. roč.15, č.4., s. 47.

³⁸ Podrobná sémantická mapa pojmu „*dramatizace*“ v českém jazyce je však vyčerpávajícím způsobem zpracována v MERENUS, A. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, 2012, s. 23-33.

³⁹ Tamtéž, s. 28-30.

Merenus přitom nepodává jedinou finální definici pojmu, vnímá ji v celé složitosti z více různých úhlů. Z hlediska sémiotického pro něj „...jsou dramatizace určitým typem makroznaku, jehož podstata se dá odhalit detailním popisem jeho struktury, která je organizována dominantou díla – dialogem a scénickou či divadelní situací (nebo aspoň jejím jádrem-zárodkem).“ Zároveň z pohledu teorie umělecké komunikace je dramatizace „určitou sumu děl, jejichž společným znakem je specifická změna vnějšího a také vnitřního komunikačního rámce – přičemž je ale stále udržován vztah k rámci původnímu. Tyto změny jsou dány pohybem struktury od ryzí literárnosti předlohy k divadelnosti textu a inscenace.“ Současně vnímá i ambivalenci vztahu dramatu a epiky, stejně jako onu tolikrát skloňovanou podvojnost – rozkročení mezi oblastí literatury a divadla.

V návaznosti na výše uvedené budu v této práci nadále s pojmem „dramatizace“ nakládat ve smyslu jedné konkrétní podmnožiny adaptace – **transpozice původně znakového systému literárního textu ve znakový systém textu dramatického**, tzn. textu s funkcí primárně divadelní (potenciál k přenesení na jeviště), druhotně také s funkcí literární (coby plnohodnotný literární žánr). Tedy jinými slovy, žánrově jako s dramatem, ač nepůvodním. Na paměti mám zároveň pojem *divadelní adaptace* ve smyslu úpravy staršího dramatického textu pro účely nového uměleckého záměru jedné konkrétní inscenace.

2.1.5 Dramatizace jako intersémiotický překlad

V odpovědi na otázku, co je vlastně nejzákladnější podstatou umělecké adaptace jako procesu i produktu, se v podstatě všechny odborné texty shodují, že jde o překlad z jednoho znakového systému (struktury/jazyka/kódu) do druhého – slovy Romana Jakobskona o intersémiotický překlad⁴⁰, ať už v rovině jiného média, druhu, žánru, nebo rámce. Již v úvodu metodologie své práce se na formální podobnost s interlingválním překladem odvolává Radka Denemarková: „...*chci se zabývat intersémiotickým překladem z jednoho systému znaků do druhého na obdobném principu, jako se zkoumá interlingvistický překlad, to vše s neustálým vědomím, že i dramatičtí při všech úpravách a zásazích myslí na konečný účel, kterému má*

⁴⁰ Intersémiotický (mezi-znakový), intralingvální (v rámci jednoho jazyka) a interlingvální (z jednoho přirozeného jazyka do jiného). JAKOBSON, R. *Poetická funkce*. 1. vyd. Jinočany: H & H, 1995, 747 s.

*text sloužit, tedy na jevištní předvedení a tím na specifika divadla, přestože v dané fázi pracuje zatím jen s materiálem jazykovým.*⁴¹

Obdobně na ni navazuje i Iva Šulajová a připomíná navíc roli kulturního kontextu: *„Jako první se nám nabízí paralela s teorií klasického (interlingválního) překladu. „Překlad je proces, v jehož průběhu se v přijímacím jazyce tvoří významově nejbližší a stylisticky co nejpřirozenější ekvivalent sdělení zadaného ve výchozím jazyce.“⁴² Doplňme, že stejně jako u dramaturgie také termín překlad představuje jak výsledný artefakt, tak proces jeho tvorby, a na úspěšném překladu se podílí nejen vysoká úroveň ovládnutí příslušných jazykových struktur, ale i důkladné proniknutí do rozdílů v kulturách daných jazykových společenství.*⁴³

O pár let později se s nimi v anglo-americkém prostředí shoduje i Hutcheon, která uvádí konkrétní příklad na typu intermediální transpozice: *„V mnohých případech adaptací do iného média ide o „re-mediácie“, teda predovšetkým o preklady vo forme „medzi-znakovej“ transpozície z jedného znakového systému (napr. slová) do iného (napr. obrázy). Sú to preklady, no vo veľmi špecifickom zmysle: ako premeny alebo prekódovanie, t. z. kódovanie do novej série pravidiel a tiež znakov.“⁴⁴*

Současně však všichni výše uvedení autoři dodávají, že metafora překladu sama o sobě není zdaleka dostačující. Tak, jako se ani žádný interlingvální překlad nevyhne tomu být vždy do jisté míry interpretací (čímž se otevírá rozsáhlá otázka autorství, spoluautorství a vůbec hranic vzájemných intertextuálních vazeb pretextu a nově vzniklého díla⁴⁵), nelze ani při snaze definovat adaptaci opomenout autorský vliv adaptátora oproti původnímu textu.

Šulajová – ač hovoří již přímo o dramaturgii – tak k analogii s interlingválním překladem dodává: *„Shrňme, že tomu, jak se mění znakový charakter díla při dramaturgii nedramatické předlohy, odpovídá patrně nejbližší termín intersémiotický přenos nebo též intersémiotická transformace. Dodejme však také, že kromě této strukturální transformace nese intersémiotický přenos – tedy vytvoření „dramatické“ situace z „nedramatické“ situace – s*

⁴¹ DENEMARKOVÁ, R. *Sémiotická problematika dramaturgií*. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Obor český jazyk, 1997, s. 1.

⁴² ČEJKA, M.: *Úvod do studia jazyka pro bohemisty*. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Brno 1992, s. 48.

⁴³ ŠULAJOVÁ, I. *Dramaturgie jako teoretický problém*, *Divadelní revue*. 2004. roč.15, č.4., s. 47.

⁴⁴ HUTCHEON, L. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 1. vydání, s. 24.

⁴⁵ Ve své práci zkoumá také HUTCHEON, L., tamtéž, s. 93.-97.

*sebou i nutné změny v ideově-tematické rovině díla. [...] Jelikož je dramtizace také dramtizátorovou interpretací pretextu a dramtizátor představuje v novém výsledném artefaktu nový druh autorského subjektu, vstupuje dramtizátor také do dialogu s pretextem, a tím ovlivňuje (deformuje) uměleckou výpověď nově vznikajícího textu.*⁴⁶

Nezávisle na sobě na to samé v anglo-americkém prostředí upozorňuje i Hutcheon. „*Rovnako ako neexistuje doslovný preklad, nemôže byť ani doslovná adaptácia.*“⁴⁷ Opakovaně připomíná a vyzdvihuje tvůrčí roli autora adaptace napříč celým svým dílem a vrací se až filosofickou perspektivou k otázce podstaty autorství a recyklaci (a evoluci) příběhů napříč dějinami lidských civilizací.

„Adaptovaný text preto nie je ničím, čo sa má reprodukovat', ale skôr interpretovat' a znovu vytvorit', často v novom médiu.“⁴⁸

Na závěr tuto premisu zpečetuje přímo slovníková definice pojmu dramtizace v Pavlovského *Teatrologického slovníku*: „...*dramtizace je zvláštním případem interpretace nějakého literárního díla v tomtéž, totiž jazykovém materiálu vyjadřovacích prostředků.*“⁴⁹

Každý překlad, interlingvální i intersémiotický, tedy i adaptace, tedy i dramtizace jako jeden z druhů adaptace, posouvá a mění ideově-tematickou rovinu výchozího díla, tedy je vždy svého druhu jeho interpretací.

Pro úplnost dodejme, že toto tvrzení vychází z předpokladu, že se adaptátor snaží o maximální možnou „věrnost“ předloze. To však není zdaleka jedinou možností, jak se k novému zpracování již existujícího díla postavit – naopak, jak se dočteme dále, jde spíš o extrémní pól určitého kontinua možných přístupů k adaptaci.

Rozličná míra tvůrčího zásahu dramtizátora si žádá ustavení určité vztahové intertextuální škály, která vnese přehled do blízkosti či vzdálenosti (laicky řečeno „věrnosti“) adaptace svému pretextu. Denemarková se s tím vypořádává modelovým dělením dramtizací od „*lineárních*“ (maximálně „pietně“ věrné), přes „*dramtizace založené na výrazném zásahu do*

⁴⁶ ŠULAJOVÁ, I. Dramtizace jako teoretický problém, *Divadelní revue*. 2004. roč.15, č.4. s. 51.

⁴⁷ HUTCHEON, L. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 1. vydání, s. 31.

⁴⁸ Tamtéž, s. 97.

⁴⁹ PAVLOVSKÝ, P. a kol. *Základní pojmy divadla; Teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri & Národní Divadlo, 2004, s. 93

struktury výchozího textu, dramatik na základě textu zvolí jeden spojovací význam pro vyznění celého textu s ohledem na vlastní záměry“, až po „globální dramaticizaci“ („vzniká jako interpretace smyslu literárního díla jako celku“⁵⁰).

Merenus zde spíše než škálu, vnímá koexistenci dvou působících tendencí – k imitaci či inovaci⁵¹ a každou adaptaci (ve významu produktu i procesu) jako jejich unikátní poměr, individuální v každém aspektu díla. „*V každém jednotlivém díle se totiž obě tyto tendence kombinují a vzájemně prostupují. V určitém aspektu (například výběrem postav) se dramaticizace může velmi věrně přidržovat své předlohy a v jiném (například prostředí) se od ní podstatně odklánět. [...] Tyto módy samozřejmě nejsou specifické pro oblast dramaticizací, ale uplatňují se ve všech oblastech umění.*“⁵²

2.2 Metodologie pro komparativní analýzu

Aby bylo možné prozaické a dramatické dílo jakkoli porovnávat, potřebuji nejprve nastavit komparativní strukturu, zaměřit na ty komponenty, které jsou oběma společné, a zároveň zohlednit bytostná specifika jejich komunikačních kódů, a interpretovat jakou roli plní v tematické výstavbě. Jednodušeji řečeno; budu sledovat kompoziční a tematický plán pretextu i dramaticizace a analyzuji transpozicí vzniknuvší sémantické rozdíly.

Z toho důvodu má metodologie kombinuje přístup blízký dramaturgickému čtení („dramaturgické technologie“), jak jej ustavuje Jan Císař⁵³, s převážně literárněvědným východiskem Aleše Merenuse. Tato volba se odvíjí nejen z komplexity jejich přístupů a aplikovatelnosti v praxi, ale také proto, že oba autoři jsou v kontextu svých oborů pečlivě seznámeni s již existujícími teoriemi souvisejícími s problematikou analýzy textu a jeho sémiotické transpozice, a ve svých metodologiích je zohledňují. Zároveň romány Terryho

⁵⁰ DENEMARKOVÁ, R. *Sémiotická problematika dramaticizací*. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Obor český jazyk, 1997., s. 204–206.

⁵¹ MERENUS, A. *Nárys teorie dramaticizací literárních děl*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, 2012, s. 44.

⁵² Tamtéž.

⁵³ Využiji však pouze „první fázi“ tohoto postupu, budu se zabývat výhradně textovou rovinou děl. Inscenační tvorba a jevištní transformace, které jsou další fází Císařovy „dramaturgické technologie“ nejsou předmětem zájmu této práce.

Pratchetta jsou poměrně typické svou dramatickostí⁵⁴ a časovostí ukotvenou převážně v přítomném čase s minimem retrospektiv, zdají se tedy být vůči transpozici v divadelní text přívětivé.

Nejprve tedy terminologicky vyjasním komponenty, s nimiž při analýze pracuji. Žádná z níže uvedených kategorií nestojí samostatně, všechny fungují ve vzájemné souvztažnosti, zpravidla se podmiňují a ovlivňují.

Základním kompozičně-sémantickým materiálem, s nímž v rozboru textů pracuji je **událost**. „...*událost chápu jako specifickou estetickou kategorií – jako něco, co se událo, stalo, seběhlo. Co má na začátku jistou příčinu, která uvede do pohybu určitý proces, jenž rozruší původní, počáteční stav, a na konci se setkáváme se skutečností už ve zcela kvalitativně proměnné podobě. Přitom do pojmu událost zahrnuji všechny subjektivní i objektivní momenty.*“⁵⁵ Události se následně řetězí v určité logické, časové a kauzální posloupnosti a vytvářejí tak **fabuli, příběh**. „*Fabule je – v terminologii literární vědy – řada událostí, která je realizována jako materiál epického díla. Fabule v sobě zahrnuje všechny příčinné souvislosti [...] a předvádí je v časové posloupnosti. Epické dílo může fabuli vyprávět v několika vrstvách. Jako promluvu subjektu, jemuž může být vypravěč (3. osoba mluvnického času), nebo jako promluvu subjektu, který vede monolog (1. osoba mluvnického sub času), nebo i tím, že jako drama postihuje jednání osob dialogem. To vše lze samozřejmě směřovat a vytvářet tak různé polohy vyprávění. Drama má jedině dialog, který v sobě nese impulsy jednání.*“⁵⁶

Tento obsah se však už v rámci literatury zákonitě musí realizovat skrze určitou formu, konkrétní způsob, jakým bude vystaven. Tomu podle amerického literárního teoretika Seymoura Chatmana v naratologii odpovídá pojem **diskurz**: „*Jednoduše řečeno, příběh je to, co je v narativu zobrazeno, a diskurz je způsob, jakým je to zobrazeno.*“⁵⁷ . V teorii dramatu potom diskurzu, coby konkrétnímu uspořádání jednotlivých komponentů fabule v časoprostoru odpovídá **syžet**. „*V tomto rámci považuji syžet dramatu za soubor základních samostatných tematizovaných složek dramatického textu, které ve svých vzájemných vztazích*

⁵⁴ Zde dramatickost ve smyslu narativní strategie epiky, tendence se formálně blížit k žánru dramatu hojným využíváním jeho prostředků jako např. dialogizace, dějovost, etc., viz kapitolu **2.1.1** .

⁵⁵ CÍSAŘ, J. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009, 1. vydání, s. 41.

⁵⁶ Tamtéž, s. 42.

⁵⁷ CHATMAN, S. *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008, s. 18.

*zobrazují a sdělují jednání postav, ve skutečnosti, která je časoprostorem.*⁵⁸ V této práci tedy používám pojmy diskurz a syžet jako synonyma, označující stejný princip, ale lišící se svým ontologickým ukotvením v prozaickém či dramatickém textu. Z výše uvedených definic zároveň vyplývá, že tatáž fabule může být skrze diskurz/syžet zpracována různými (intra- i inter- sémiotickými) způsoby.

Výsledná konfigurace událostí fabule pak skrze diskurz/sujet formuje **dějovou osnovu**⁵⁹ (děj, syntagmatickou osu⁶⁰). Dějová osa je pro mě v této práci oním základním průsečíkem, hledanou komparativní strukturou, z níž lze vycházet při srovnání prózy a dramatu. Merenus právě ji, už v kontextu dramatisace, podtrhává jako strukturní prvek, který může být v analýze dramatisačního procesu a tématického posunu klíčový: „*Osnova určuje, jak bude výsledný příběh vypadat, co v něm bude chybět a co naopak ne, ale také způsob, jakým se události a postavy v příběhu objeví.*“⁶¹

Tak, jako lze z hlediska funkce analogicky vnímat pojmy diskurz a syžet, za ekvivalent události na poli dramatickém Jan Císař považuje **dramatickou situaci**. Vychází z definice v Teatrológickém slovníku: „...*je [dramatická situace] souhrn dramatických relací, trvající po jistý časový úsek, zpravidla ne delší než výstup. Dramatická situace je tak nejnižší, základní významovou jednotkou kontextu nazývaného dramatický děj, jež lze nazírat jako kontinuum dramatických situací.*“⁶² **Dramatický děj** pak Císař blíže specifikuje „*Děj tedy stejně jako fabule v poslední instanci míří k jednání; k tomu, aby také předvedl vztahy postav k něčemu, co je mimo ně, jako příčinu jejich jednání.*“⁶³

S kategorií děje se v teorii dramatu již od Aristotela pojí kategorie **dramatických postav** coby nositelů děje. Císař zdůrazňuje skutečnost, že i dramatická postava, se všemi předpoklady být hereckým projevem interpretována jako *herecká postava* a vnímána divákem

⁵⁸ CÍSAŘ, J. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009, 1. vydání, s. 100.

⁵⁹ MERENUS, A. *Nárys teorie dramatisací literárních děl*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, 2012, s. 98.

⁶⁰ CÍSAŘ, J. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009, 1. vydání, s. 45.

⁶¹ MERENUS, A. *Nárys teorie dramatisací literárních děl*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, 2012, s. 101.

⁶² PAVLOVSKÝ, P. a kol. *Základní pojmy divadla; Teatrológický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri & Národní Divadlo, 2004, s. 87-88.

⁶³ CÍSAŘ, J. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009, 1. vydání, s. 77.

jako *dramatická osoba*, spadá stále do sféry literatury, tak, jako do ní stále spadá drama jako literární druh a žánr. „*Fiktivní literární subjekty jako znak člověka v literatuře, realizované a sdělované jejím materiálem, jakmile vyhoví požadavku dramatickosti, která vyžaduje jednání, se stávají dramatickými postavami a jako celistvý uspořádaný syntaktický systém jednání získávají podobu a funkci názorné instrukce, která předpokládá transformaci v hereckou postavu a dramatickou osobu jako konečný cíl. To je – „zichovsky“ řečeno – postačující podmínka pro vznik a existenci dramatické postavy.*“⁶⁴ Tuto skutečnost mám při rozboru nadále na zřeteli, nicméně obdobně jako u události/dramatické situace a diskurzu/syžetu dodržím terminologické rozlišení postav prózy a postav dramatu. Literární sféře tedy ponechávám termín **fiktivní literární subjekt**, dramatu pak dramatickou postavu, avšak s vědomím, že nejde o čistě binární pojmy, že dramatická postava, ontologicky ukotvena v literatuře, stále zůstává pouze jednou z možných realizací svého hyperonyma *fiktivní literární subjekt*.

Pro důslednou definici dramatické postavy je zde na místě vymezit neodmyslitelný pojem **dramatické jednání**. Opět se opřu o Jana Císaře: „*Jednání postav v dramatické situaci dramatu je jednání, které usiluje řešit činem, skutkem, konkrétní situaci, v níž lidé – řečeno co nejjednodušeji – nemohou dále žít.*“⁶⁵ Zároveň považuje právě jednání za základní konstituující substanci dramatu jako literárního díla, a tedy jedině skrze jeho poznání je možné skutečně poznat i kód dramatu.⁶⁶ Dodává, že jednání není zdaleka omezeno na fyzické činy, ale jednáním jsou (či by v ideálním případě měly být) i promluvy dramatických postav. Císař oba pojmy vnímá natolik úzce, že narozdíl od fiktivního literárního subjektu je pro něj dramatická postava znakem jednání, nikoli znakem člověka v literatuře.⁶⁷

⁶⁴ CÍSAŘ, J. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009, 1. vydání, s. 241.

⁶⁵ Tamtéž, s. 21.

⁶⁶ Tamtéž, s. 94.

⁶⁷ „...dramatická postava je znakem (obrazem) jednání, nikoliv individuálních povahových rysů, které se stávají podnětem k tvorbě dramatického charakteru. Samozřejmě, že dramatická postava se vyjevuje jednáním také jako individualita, jež se vyznačuje některými jedinečnými rysy, které ji odlišují od ostatních dramatických postav. Ale i tato individualita, jedinečnost se realizuje především jednáním; tím, jak se skrze něj dramatická postava vyjevuje a jak se jím liší od jiných. Začíná to tím, jaké postavení má v časoprostorové pospolitosti jednotlivé dílčí dramatické situace i v dramatické situaci dramatu.“ Tamtéž, s. 272.

Posledním faktorem, zároveň rámuujícím všechny výše zmíněné komponenty, je **téma**. Podle *Slovníku literární teorie* je „*rovinou zobrazení skutečnosti*“⁶⁸, kladoucí sémantický důraz na jednotlivé složky díla a skrze něj vytvářející jejich významovou hierarchizaci. Císař dodává, že jde o „*obsahovou, sémantickou jednotu různých stránek díla*“⁶⁹, která v systému díla zároveň nese autorovo hodnocení. „*Téma je projevem jisté nadindividuální vlastnosti, která zakládá možnost komunikovat. Má sociálně psychologický charakter, jenž se obrací k problematice zřejmě a srozumitelně všem. Ale toto téma je jistým způsobem autorem interpretováno, individuálně nahlíženo.*“⁷⁰

Konstrukčním prvkem, a tedy nástrojem umožňujícím tematický plán rozebrat a popsat, je potom **motiv**, jako „*nejmenší tematizovaná složka, nejmenší významově úplný segment – tedy nejmenší celistvost podávající současně jak věcnou informaci o určité skutečnosti, tak zprávu o neméně určitém autorově pohledu na ni.*“⁷¹ Motivy se podle Císaře zjevují skrz události, které zároveň spoluutváří. Diachronickým uspořádáním potom ve vzájemné souvztažnosti vytváří tzv. **motivické linie** „*– stejné motivy jsou v nich zpředmětněním jedné jediné skutečnosti, ale zároveň se v dalších vzájemných vazbách tyto motivické linie obohacují, až posléze utvářejí téma. To už nefunguje jen v syntagmatické řadě, ale stává se i paradigmatem: vytváří určitý pohled na společný okruh jevů spojených právě s tématem, jevů, které nabývají příslušný smysl jen v systému daného dramatu.*“⁷² Tím se uzavírá kruh vzájemného vlivu kompozičních a tematických složek prozaického i dramatického díla:

„*Fabule provádí, realizuje materiál pro jednání jako diachronní sled motivů a motivických linií, které obsahují události. Z motivických linií se potom tvoří témata. Vzhledem k tomu, že motiv je nositelem informace o faktech, je logické, že fabule je především „vyprávěním“ o konkrétní rovině dramatické situace.*“⁷³

Základním faktorem, který při rozboru předlohy i dramaturgie sleduji a následně porovnávám, je tedy jednání fiktivních literárních subjektů a dramatických postav. Nejprve mapuji

⁶⁸ HEŘTOVÁ J. + KÖNIGSMARK, V. „Téma“. In *Slovník literární teorie*. Štěpán Vlašín (ed.), Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 377.

⁶⁹ CÍSAŘ, J. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009, 1. vydání, s. 103.

⁷⁰ Tamtéž, s. 104.

⁷¹ Tamtéž, s. 45.

⁷² Tamtéž, s. 141.

⁷³ Tamtéž, s. 141–142.

výstavbu událostí ve fabuli předlohy s výstavbou dramatických situací dramatického textu – tedy jejich dějové osy zformované diskurzem/syžetm. Sleduji přitom sémiotické rozdíly obou, a popisuji, zda a jakým způsobem sémiotická transpozice ovlivnila funkci dramatických postav, a to především skrze analýzu jejich jednání⁷⁴. Zároveň se skrze popis motivických linií pokouším rozklíčovat tematické základy obou děl. V poslední fázi na základě získaných poznatků o kompozičním i tematickém plánu vyhodnocuji míru jeho posunu, či naopak „pietní věrnosti“⁷⁵ dramatisace vůči prozaické předloze.

2.3 Terry Pratchett, Jan Kantůrek a Stephen Briggs

Celým jménem Sir **Terence David John Pratchett**⁷⁶ (28.4. 1948 – 12.3. 2015), známý převážně jako **Terry Pratchett**, byl anglický novinář a spisovatel, jehož proslavily zejména knižní cykly *Úžasná zeměplocha* (*Discworld*), *Vyprávění o Nomech* (*The Nome trilogy*), *Dobrá znamení* (*Good omens*⁷⁷), *Johnny Maxwell* (*Johnny Maxwell trilogy*) a široké penzum humoristických novel, povídek, článků, a dalších samostatných kratších děl. Žánrově se zpravidla pohybuje v oblasti fantasy, science-fiction a humoristické prózy. Prvním jeho vydaným beletristickým dílem je novela *Kobercové* (*The Carpet people*) z roku 1971. Série *Úžasná Zeměplocha* pak vznikala mezi léty 1983 až 2015, posledním dílem je *Pastýřská koruna* (*The Shepherd's crown*), která vyšla již půl roku po autorově smrti. Z řady ocenění a čestných titulů, které v Terry Pratchett v průběhu života obdržel za literaturu, jsou nejvýznamnějšími *Řád britského impéria*, kterým byl vyznamenán v roce 1998 a udělení rytířského titulu britskou královnou za služby v oblasti literatury v roce 2009. V České

⁷⁴ „Systém dramatu jako uspořádaná množina různých komponentů je tu k tomu, aby realizoval jednání, neboť jedině jím se nějaký literární text stává skutečně dramatem. Mluvím o systémové uspořádanosti, která jež všechny komponenty i subsystémy integruje finálním cílem. [...] Jde o funkci každého komponentu, která je v poslední a rozhodující fázi určena podílem na vzniku tohoto finálního cíle. To je ostatně i jádro dramaturgické „technologie“ – číste dramatický text jako systém, jenž strukturální vazbou komponentů a jejich funkcemi provádí tento finální cíl: dává vzniknout jednání, skrze něž se posléze vyjevuje smysl.“ CISAŘ, J. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009, 1. vydání, s. 118.

⁷⁵ DENEMARKOVÁ, R. *Sémiotická problematika dramatisací*. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Obor český jazyk, 1997, s. 204–206.

⁷⁶ Do češtiny přeloženo z: <https://www.terrypratchettbooks.com/about-sir-terry/>

<https://discworld.com/terry-pratchett/>

⁷⁷ Vzniklo v autorské spolupráci se spisovatelem Neilem Gaimanem.

republike vychází díla cyklu Zeměplochy od roku 1993 v nakladatelství Talpress v překladu Jana Kantůrka.

Jan Kantůrek⁷⁸ (4.5. 1948 – 22.3. 2018) byl český překladatel z angličtiny, zejména žánrů science-fiction, fantasy, komiksu a westernu. Kromě role „dvorního Pratchetta překladače do češtiny“ ho proslavily zejména překlady povídek R.E. Howarda o Barbaru Conanovi. Byl také významnou osobností Klubu Julese Vernea, který od 80. let pomáhal obnovit a od roku 2003 byl jeho předsedou. Od roku 1995 byl pětkrát oceněn *Cenou akademie sci-fi, fantasy a hororu* za překlad, popáté pak za dlouholetou práci pro sci-fi. V roce 2009 získal cenu *Aeronutilus*⁷⁹ „Velmistr žánru – tvůrce“. Překládal nejen hlavní díla cyklu Zeměplochy, ale také veškeré doprovodné tituly k jejímu univerzu a dramaturgie Stepheny Briggse. Česká fanouškovská základna ho oceňuje nejen za bravurní překladatelské uchopení Pratchettovy hry s jazykem napříč celou tvorbou, ale také jako interpreta audioknih Zeměplochy v češtině. S Terryem Pratchetem byli mnohaletými přáteli a sdíleli nejen smysl pro humor, ale i zájem o fantastiku a mytologii – návštěvy historické Prahy v doprovodu Jana Kantůrka a vydavatele Talpressu Vlastimíra Talaše Pratchetta inspirovaly legendou o Golemovi při tvorbě *Nohou z jílu* (*Feet of clay*).⁸⁰

Stephen Briggs⁸¹ (*1951) byl Pratchettovým blízkým spolupracovníkem a „dvorním dramatikem“. Zpočátku s ním spolupracoval na doprovodných textech *Průvodce Zeměplochou* (*The Discworld companion*) a *Ulice Ankh-Morporku* (*The streets of Ankh-Morpork*) jako ilustrátor, následně sklídl úspěch v roli a kostýmu Smrtě pro reklamní fotografie. Po zhlédnutí Briggsovy inscenace *Soudných sester* amatérského Divadelního klubu Oxfordského studia v roce 1991 (což bylo první uvedení Zeměplochy na jeviště vůbec), Pratchett svolil také k dramaturgii *Morta*, *Strážce*, *Strážce!*, *Maškarády* a následně dalších děl. K červenci 2021 tak existuje dvacet tři Briggsových dramaturgií. Úspěch všech zmíněných

⁷⁸ <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/jan-kanturek-7755>

https://www.databaze-prekladu.cz/prekladatel/_000003966

<http://databaze.obecprekladatel.cz/databaze/K/KanturekJan.htm>

⁷⁹ <http://www.aeronutilus.cz>

⁸⁰ <https://video.aktualne.cz/dtv/pratchett-byl-jako-muj-starsi-bracha-rika-jeho-vydavatel/r~1a7fc750c98511e4ad630025900fea04/>

⁸¹ <https://www.stephenbriggs.com/about-me>

inscenací byl obrovský a přitáhl pozornost amatérských i profesionálních divadelních souborů po celém světě. Stephen Briggs je v současnosti výhradním správcem autorských práv na zdramatizování Zeměplochy i uvádění dramatizací, jejichž je autorem. V českém divadelním prostoru tak většina inscenací Pratchettova díla s většími či menšími dramaturgickými úpravami vychází právě z Briggsových textů, které stejně jako jejich literární předlohy přeložil Jan Kantůrek.⁸² Zároveň obdobně jako Jan Kantůrek v tuzemsku, je Briggs interpretem více než třiceti audioknih Pratchettovy Zeměplochy v angličtině, a navíc autorem řady ilustrací, zejména k doprovodným titulům.

⁸² V tuzemsku je výjimkou oficiální dramatizace Petra Matouška *Svobodnej národ*, která vznikla pro inscenaci *My, svobodnej národ aneb Znovu ta Zeměplocha*. Divadýlko na dlani Mladá Boleslav, prem. 19.6. 2014, režie Petr Matoušek.

3. PRAKTICKÁ ČÁST

3.1 Výchozí předpoklady

Následující komparativní analýza pracuje se dvěma prameny:

1) PRATCHETT, T. *Mort. Úžasná Zeměplocha*. Praha: TALPRESS, 1994, 305 s.

2) PRATCHETT, T. *Mort. Úžasná Zeměplocha*. Dramatizace Stephen Briggs, přeložil Jan Kantůrek, 1996. [Citováno z elektronické verze poskytnuté agenturou Dilia.]

Budu-li ze jednoho či druhého citovat, v hlavním textu za citací vždy uvedu číselný odkaz, o který z pramenů se jedná a doložím příslušnou stranu, např. /1) s. 250/.

S odkazem na podkapitulu 2.1.2 charakter této dramatizace neodpovídá dramatu jako žánru literatury určenému ke čtení, ale jednoznačně klade důraz na „instruktážní“ funkci divadelního textu. Briggs na prvních sedmi stranách popisuje cestu k výběru předlohy a následný inscenační proces v amatérském divadelním souboru, pro který text původně vznikl. Průběžně vkládá do textu poznámky o konkrétních možnostech scénické realizace ze zkušenosti svého souboru (často velmi přesné návody, jak se lze vypořádat zejména se ztvárněním nadpřirozena na jevišti). V duchu literární předlohy, kde lze často najít také poznámku překladatele, i zde najdeme komentář Jana Kantůrka, který usouvztažňuje tuto dramatizaci s inscenačními možnostmi, které Briggs použil v dramatizacích jiných: „*Bylo by možno použít i způsob, který Briggs využil ve všech dalších hrách. Přidal k osobám POZNÁMKU pod čarou, což je jeden z typických Pratchettových prostředků a ta ve vhodných chvílích vstupuje do děje a vysvětluje, či cituje.*“ /2) s. 8/.

K uchopení problematiky vypravěče v dramatizaci je zde nutno dodat, že jak již bylo řečeno v podkapitole 2.1.1, vliv epického a dramatického principu je vždy obousměrný. Výstupy jednotlivých dramatických postav přebírajících roli vypravěče jsou na jednu stranu epizací dramatu, v této práci je však vnímám především ze strany druhé – jako dialogizace epiky. A to přesto, že formálně jde vždy o monology, odvolávám se zde na Mukařovského⁸³ dialogizaci ve smyslu nabývání nové kvality textu, a ve své podstatě dialogizující komunikace

⁸³ MUKAŘOVSKÝ, J. Dialog a monolog. In Miroslav Červenka a Milan Jankovič (eds.) *Studie I.*, Brno: Host, 2007, 17 s.

s recipientem (k tomu výrazně přispívají i kontaktní citoslovce a částice či přímo kontaktní otázky, navozující dojem interakce postavy s recipientem).

Při odkazování na události užívám zkratku **U** a příslušné číslo (např. **U1**) a pro dramatickou situaci **DS**, opět s příslušným číslem.

Protože v analýze dramatizace již rovnou usouvztažňuji a částečně porovnávám rozdíly s pretextem, pro lepší přehlednost dodržím grafické značení dramatických postav velkými písmeny, jak je tomu ve vedlejším textu dramatizace, standardní zápis pak odkazuje na postavy literární předlohy.

V pretextu i dramatizaci hraje významnou roli grafické odlišení promluvy postavy Smrtě, jde vždy o velká písmena bez uvozovek. Pro potřeby rozboru toto specifikum pojmenovávám jako „Smrtův hlas“.

Během rozboru a následném vyvozování významových rozdílů tematické složky se již z podstaty věci do jisté míry nemohu vyhnout subjektivní interpretaci. Pokouším se však maximálně držet faktů ukotvených v textu, záměrně nezohledňuji ani charakteristiky postav v Briggsově předmluvě, ani již existující interpretace v diplomových pracích vzniklých na téma *Úžasné Zeměplochy*. Současně ignoruji intertextové vazby románu na ostatní díly cyklu a zkoumám, jak fungují pouze ve vzájemném vztahu pouze tyto dva texty. S ohledem na rozsah práce se v závěrečném shrnutí věnuji pouze těm ústředním tématům, které se ve výrazné míře rozcházejí, což jsou témata vystavěná kolem vzájemného vztahu Smrtě a Morta.

3.2 Rozbor románu

Událost 1: Smrt' si vybírá Morta, s. 7-9

Smrt' ve svém domově hledá přesýpací hodiny života jednoho konkrétního chlapce. Vypravěč popisuje základní astronomickou a geologickou realitu světa Zeměplochy. Smrt' nachází správné hodiny, shlíží na svět a chlapce sleduje. Vypravěč vysvětluje důsledky vlivu magie na geologickou oblast hor Beraní hlavy, kde chlapec žije. Smrt' ho vyhodnocuje ho jako správnou volbu.

Událost 2: Otec a strýc o Mortovi, s. 9-13

Vypravěč popisuje farmářský život Mortovy rodiny. Rozmluva Mortova otce Lezka a strýce Hameše o chlapcově perspektivě, zatímco Mort neúspěšně pomáhá na poli. Je charakterizován jako bezstarostný, ochotný – až je tím nebezpečný⁸⁴, užitečný, příliš přemýšlivý, umí číst, „*má srdce na správném místě, ale ten zbytek trochu jinde*“. Otec se rozhoduje dát ho do učení, aby „*byl problémem někoho jiného*“.

Událost 3: Trh učedníků, s. 13-15

Mort se s otcem vydává na trh do Ovčího hřbetu. Kupují Mortovi laciné šaty. Na trhu Mort poslušně čeká, zda si ho někdo vybere, „*Tentokrát se však cítil podivně chápavý, jako kdyby si vzpomínal na něco, co se ještě nestalo*“.

Událost 4: Smrt' přijímá Morta do učení, s. 15-26

Blíží se půlnoc, Morta si nikdo nevybral, chce však čekat až do půlnoci. Přijíždí Smrt', zastavuje čas, uklouzne na ledu. Mort mu starostlivě pomáhá vstát přesto, že se současně přimlouvá za nehybného otce – předpokládá, že mu Smrt' přišel ublížit. Smrt' opět „spouští“ čas a nabízí Mortovi místo učedníka. Rozhovor Smrtě a Lezka, Lezek vidí a slyší jinou realitu, než Mort a Smrt', podporuje Morta v přijetí nabídky. Smrt' chlapci vysvětluje svou roli v procesu smrti. Mort přišel o veškeré věci, které ho pojily s minulostí – zapomněl je v obchodě. Lezek se loučí se synem a dává mu dobré rady – že by jednou mohl po mistrovi převzít živnost, případně se oženit s jeho dcerou, pokud ji má. Pokud chce něčeho dosáhnout, má se naučit poslouchat.

⁸⁴ „Oběma současně se do vědomí vkradla myšlenka, čeho všeho by byl Mort schopen, kdyby dostal do svých ochotných rukou nějakou magickou knihu.“

Událost 5: Cesta do Smrt'ovy říše, s. 26-34

Smrt' nad Zeměplochou vysvětluje astrofyzikální zákony plochého světa, oba dostávají hlad. Zastávka v Ankh-Morporku, vypravěč popisuje charakter města. Smrt' doprovází na onen svět utopená kořata, to ho „*velmi rozzlobí*“, Mort ho poprvé vidí při práci. Zajdou na karí, poté koupit Mortovi slušné šaty a k holiči – Mort ztrácí vše, co ho spojovalo s předchozím životem. Smrt' vysvětluje, jak se může pohybovat mezi lidmi, aniž by ho někdo poznal – lidé nevidí, co nechtějí. Vydávají se zpět na cestu.

Událost 6: U Smrtě doma, s. 34-40

Mort poznává Smrt'ův dům stojící mimo prostor a čas. Setkává se s Ysabell, vypravěčem popsána jako „*předrafaelovská*“, podobná „*tragickým hrdinkám*“. Vede ho na snídani, v kuchyni se setkává s Albertem. Albert vysvětluje, že Ysabell je Smrt'ova adoptivní dcera.

Událost 7: První úkol, s. 40-41

Mort zavolán do Smrt'ovy pracovny, dostává za úkol vykydat hnůj jako první úkol na cestě k poznání největších tajemství času a vesmíru.

Událost 8: Ve stáji, s. 41-43

Mort se setkává se Smrt'ovým koněm Truhlíkem a kydá hnůj. Přichází Ysabell, zpochybňuje možnost, že by mohl být učedníkem: „*Z učedníků se nakonec stávají mistři, a víc než jeden Smrt' nemůže existovat. [...] Není něco, čím se můžeš stát, tím čím je, prostě musíš být!*“ Na Mortův odpor Ysabell reaguje prudce, ptá se co tu dělá, a proč ho Smrt' přivedl. Mort se poprvé ohrazuje proti oslovení kluk/hoch/chlapec a připomíná své jméno.

Událost 9: Se Smrtěm o osudu a Ysabell, s. 44-46

Zpět u Smrt'ově v pracovně, Mort hlásí splnění úkolu, osvědčil se, „*MÁŠ JASNÉ MYŠLENKY A REALISTICKÝ PŘÍSTUP K VĚCEM*“. Smrt' opět uvádí na pravou míru, že on není původcem tragédií a neštěstí (potopení lodi) a o tom kdo bude žít a kdo ne nerozhoduje on, ale osud. Zve Morta, aby se k němu večer připojil při práci. Zajímá se, zda se již setkal s Ysabell, popisuje ji jako velice příjemnou dívku, která bude ráda za společnost ve svém věku. Smrt' dodává, že „*JEDNOHO DNE JÍ TOHLE VŠECHNO BUDE PATŘIT*.“ a na Morta mrkne.

Událost 10: S Albertem o Smrt'ovi, s. 46-50

Mort tráví odpoledne s Albertem, pracují na zahradě a hrají domino. Mort se od Alberta dozvídá, že celý dům a zahradu mimo prostor a čas Smrt' sám vytvořil: „*Myslím, že chtěl nějaké místo, kde by byl doma.*“ Získává také nové informace o Albertovi – je stále živý, a popouzí ho, když se na něj někdo vyptává. Večer téhož dne Mort poprvé opravuje Smrtě při oslovení hochu. Všimá si podivně chladného vztahu sluha – pán mezi Smrtěm a Albertem, Albert se nepodobá žádnému sluhovi, kterého Mort kdy viděl, „*Choval se, jako by dům patřil jemu a jeho pán byl jen návštěvou, která tudy prochází, jako něco, co snášíme jako odfouknutou omítku nebo pavouky na záchodě.*“

Událost 11: Cesta do Sto lat, s. 50-53

Mort se vyptává na krále, který má ten večer zemřít, Smrt' ho odmítá hodnotit jako dobrého či zlého. Mort už sám chápe skutečnost, že Truhlíka na věži lidé neuvidí, protože ho tam nečekají a nechtějí vidět.

Událost 12: Atentát na královském dvoře, s. 53-57

Smrtě zaujme složité pohoštění, uvažuje nad povahou smrtelníků, kteří si vše komplikují, nerozumí jim. Vysvětluje Mortovi následnickou situaci vévody ze Sto Helit, Mort je pohoršen nespravedlností osudu. Smrt' poprvé potvrzuje princip, že neexistuje spravedlnost, „*JENOM JÁ*“. Mort se setkává s princeznou Keli a pokouší se Smrt'ovi zabránit v zabití krále, Smrt' mu „*bez jakékoliv zlosti*“ opakuje, že je to marné.

Událost 13: Vyprovázení králova ducha, s. 57-61

Smrt' rozmlouvá s duchem krále, Morta představuje jako svého učedníka, který to od něj pěkně schytá. Mortova pozornost a účast se obrací k právě osiřelé princezně Keli. Smrt' Morta odvádí gestem, „*ve kterém nechybělo přátelské pochopení*“ se slovy „*ŽÁDNÉ CICMÁNÍ*“.

Událost 14: Odjezd ze zámku, s. 61-62

Poprvé procházejí zdí, Smrt' vysvětluje, že „*ZEĎ TADY NENÍ, JINAK BYS TUDY NEMOHL JÍT*“. Dodává, že až jí Mort zvládne projít sám, nebude nic víc, co by se ještě mohl naučit. Mort se dozvídá, že lidé se po smrti dostanou tam, kam věří že se dostanou. Jediný následek, který Mortův pokus zachránit krále má, je následná rozmluva: „*NEMÁŠ PRÁVO PLÉST SE DO CESTY OSUDU. KDO MYSLÍŠ, ŽE JSI, ABYS ROZHODOVAL, KDO MÁ ŽÍT A KDO*

ZEMŘÍT? [...] I JEDEN JEDINÝ ČLOVĚK, KTERÝ BY SI ZAHRAVAL S OSUDEM, BY MOHL ZNIČIT CELÝ SVĚT.“.

Událost 15: Mortovo učení, s. 62-63

Vypravěč shrnuje Mortův následující týden. Pracuje se Smrtěm, vypomáhá v domě a na zahradě, čte v knihách života. Ysabell s ním nekomunikuje, je ve svých pokojích nebo se projíždí na poníku, Albert pracuje v kuchyni a mlčí.

Událost 16: Volné odpoledne, s. 63-65

Mort žádá Smrtě o volné odpoledne, chce se dostat mezi lidi. Smrt' si všímá, že Mort vypadá a vyjadřuje se sebevědoměji než na počátku. Nerozumí, co Mortovi chybí, byl by raději, kdyby trávil čas s Ysabell, ale svoluje, dává Mortovi měšec peněz.

Událost 17: Ztracen v Ankh-Morporku, s. 65-71

Mort se ocitl v Ankh-Morporku. Ujišťuje se, že ho lidé vnímají, rozhoduje se vydat za Keli, kupuje koně. Zabloudí v městě do nebezpečné čtvrti Stínov, je přepaden třemi lupiči, přitom omylem prochází zdí.

Událost 18: Smrt' je smutný, s. 71-73

Smrt' u sebe doma připravuje hodiny lidí, co mají večer zemřít, radí se s Albertem, zda už neposlat Morta samotného. Alberta znepokojuje, že se pán chová divně, že lituje nadcházející smrti princezny Keli. Albert mu pomáhá nalézt slova pro vyjádření aktuálního pocitu: „*JSEM SMUTEK.*“ Smrt' si nespojí Mortovo jméno s člověkem, Albert ho musí připomenout jako učedníka. O Smrt'ovi by se dalo říct, že je unavený/přepracovaný: „*LIDÉ PO MNĚ NEMOHOU CHTÍT, ABYCH SE ZA NIMI VE DNE V NOCI HONIL OSOBNĚ.*“.

Událost 19: U Klačanů, s. 73-77

Mort, který omylem prošel zdí, se ocitá uprostřed klačské rodiny při večeři, považují ho za démona a hostí ho. Zjišťuje, že rozumí cizímu jazyku, je nucen se s nimi najíst a vyřknout přání – přeje si nejrychlejšího koně.

Událost 20: Mort se vydává do Sto lat, s. 77-79

Mort cestuje a přijíždí do Sto lat, vypravěč popisuje charakter Stolatské krajiny. Mort uplácí strážné koně, aby se dostal do města, ale nemá čím uplatit strážné před palácem – neúspěšně se tam pokouší projít zdí. Rozhoduje se vyhledat mága.

Událost 21: U Dobrořeza, s.79-83

Mort se setkává s Klepadlem Dobrořezových dveří. Nepřímá charakteristika Dobrořeze skrze popis jeho příbytku: „...*byl cítit nejen kadidlem, ale i vařeným zelím a nepraným prádlem, a taky trochu jako byt člověka, který háže všechny své ponožky na zeď a ty, které se tam nepřilepí, nosí dál.*“. Na Morta nepůsobí Dobrořezova „*reklama – ten druh magie se kterým pracuji*“, prohlédne vykonstruovanou image, kterou si mág před zákazníky dlouhodobě vytváří. Dobrořez je popsán jako buclatý mladík s několika bradami, zato bez vousů, z něhož číší dobrá nálada. Mort popisuje problém s procházením zdí, dává Dobrořezovi zálohu, ať zkusí zjistit, jak to funguje, neprozrazuje však, že je Smrt'ovým učedníkem.

Událost 22: Smrt' si bere volno, s. 83-85

Ulice Sto lat. Mort střetává Smrtě, ten ho posílá do práce samotného. Mluví o tom, že se „*NECÍTÍ V POŘÁDKU*“, porozhlédne se po městě na čerstvém vzduchu. Předává Mortovi hodiny a Truhlíka, Mortovy „*prsty jednaly zcela podvědomě, když vytáhl kosu z pouzdra, automaticky nasadil čepel na kosiště.*“. Vyráží za povinností.

Událost 23: Smrt matičky Šlachromé, s. 85-94

Cesta k Amelině Šlachromé, vypravěčský popis hor Beraní hlavy, i její chaloupky. Čarodějka zná čas své smrti, vše má připraveno, dopisuje závěť. Mort v rozhovoru s ní poprvé mluví Smrt'ovým hlasem. Matička Amelina poznává, že Mort není Smrt', Mortovi upadne kosa a přiznává, že to je první samostatná práce a má pocit, že se vše pokazilo (ve skutečnosti dosud nepokazil nic, Mort nevědomky vnímá události, které se teprve stanou). Matička mu pomáhá a vede ho při práci, rozmlouvají o magii a Smrt'ovi. Mort v pravý čas Matičku setne, její duch se mění do podoby a věku, jak se „*cítila vždy*“. Varuje Morta před situací, když by jednou chtěl toto povolání opustit a loučí se.

Událost 24: Cesta za opatem, s. 94-97

Mortova cesta do kláštera, vypravěčský popis Hor Středu a sekty Naslouchačů.

Událost 25: Opatova smrt, s. 97-100

V klášteře, opat umírá, jeho duch se ptá po Smrt'ovi, vysvětluje Mortovi, jak funguje reinkarnace. Žádá, aby ho cestou vysadil v údolí, kde se má za chvíli narodit. Mort sahá po třetích hodinách.

Událost 26: Atentát na princeznu Keli, s. 100-107

Princezna ve své ložnici cítí přítomnost vraha, pokusí se bránit dýkou, ale neúspěšně. Mort v poslední chvíli vráží do komnaty a zabíjí vraha místo princezny. Keli zachovává klid a nechává si od Morta celou situaci vysvětlit, zároveň okamžitě logicky chápe, že byl narušen přirozený řád věcí „*co lidé chtějí nebo nechtějí, s tím nemá co dělat*“. Mort neumí odejít (projít) skrz okno kterým přišel. Varuje Keli před vévodou ze Sto Helit a odjíždí.

Událost 27: Keliina kniha života, s. 107-109

Mort přijíždí zpět do Smrt'ovy říše, několikrát se vrací do stáje, aby se postaral o Truhlíka. Pročítá Keliinu knihu života, zjišťuje, že její smrt měla vést k sjednocení a prosperitě Sto lat a Sto Helit. Uvědomuje si, že jeho čin bude mít nedozírné následky⁸⁵, rozhoduje se, že se při první příležitosti musí svěřit Abertovi. V knihovně nevědomky vyplaší někoho, kdo tam tajně četl knihy a dojímal se u nich.

Událost 28: Albert a rozházené knihy, s. 109-112

Nazítří ráno snídaně s Albertem. Albert používá Smrt'ovu osobní konvici. Je znepokojen Smrt'ovým rozpolžením po volném večeru, nikdy ho tak neviděl. Prozrazuje, že je v jeho službách již velmi dlouho, stýská si po časech monarchie v Ankh-Morporku. Odmítá Mortovi prozradit své celé jméno, aby si nenašel jeho knihu života. Osočuje Morta, že si pročítá životy mladých žen a knihy po sobě neuklízí – dochází mu, že tu noc v knihovně vyplašil Ysabell a nechává podezření na sobě.

Událost 29: Dvě reality ve Sto lat, s. 112-118

Vypravěč popisuje situaci na zámku Sto lat vyvolanou střetem dvou realit, „...*vesmír věděl, že Keli mrtvá, a neobyčejně ho překvapilo, když nepřestala chodit a dýchat*.“, všichni obyvatelé zámku jejich smysly přesvědčují, že Keli již neexistuje, získává úlohu „*zhmotnělého a čím dál tím popuzenějšího ducha*“. Rozhoduje se vyhledat mága, služebná ji

⁸⁵ „*Jeho logika ho však vzápětí upozornila na to, že [svět] hladce možná běží, ale určitě nemíří tím správným směrem*.“

odkazuje na Dobrořeza. Poprvé v životě prochází zámek nepozorována, vidí autentický život svých poddaných.

Událost 30: Před Dobrořezovým domem, s. 118-120

Keli před Dobrořezovými dveřmi s klepadlem. Mág královnu nepoznává a nejprve ji odbyde – je však první, kdo ji vidí a slyší. Rozhovor Keli a klepadla – to radí použít magické slůvko, Keli nakonec poprosí a Dobrořez ji pouští dál.

Událost 31: U Dobrořeza, s. 120-130

Keli v duchu srovnává svou zkušenost s předními mágy Neviditelné univerzity a nedůvěryhodného Dobrořeza. Vysvětluje, že je pro všechny neviditelná a chce po něm vyložit budoucnost. Dobrořez se vykrucuje kvůli zákazu věštění vydaného starým králem a odkazuje na slova paní Nugátové, že mladá královna „*je nesmírně nafoukaná*“ a bude ještě přísnější. Keli neprozrazuje kým je, mluví o sobě ve třetí osobě jako o „*hrozně náladové*“ a že si občas myslí, že se zná moc špatně. Jako kompromis žádá vyložení přítomnosti. Karty i čára života na dlani považují Keli za mrtvou. Keli se brání, že ona ne, ale Dobrořez opakuje, co sama řekla Mortovi: „...*vaše mínění tady není důležité*.“ Dobrořez vysvětluje, že lidé věří svému vědomí víc než smyslům, proto ji nikdo nevidí⁸⁶. Keli se umíněně odmítá se situací smířit, odvádí Dobrořeza do paláce, jmenuje ho královským rozpoznávačem a prozrazuje mu, kým skutečně je.

Událost 32: Nepovedený rozhovor se Smrtěm, s. 130-134

Mort s Ysabell u Smrtě v pracovně. Mort se pokouší říct, že se jeho první výjezd nepodařil, ale nakonec se neodvází. Smrt' si váže mušky na ryby a opakuje, že neexistuje spravedlnost a vše dopadne tak, jak má. Chystá se večer opět poslat do práce Morta, protože on by si rád „*UŽIL ŽIVOTA*“. Také Morta kárá za čtení knih života mladých dívek, Mort Ysabell neprozradí a bere vinu na sebe. Smrt' oba dva posílá trávit spolu čas, všiml si, že se vzájemně vyhýbají a „*ALBERT MI TAKY ŘEKL, CO TO ZNAMENÁ*“. Smrt' se k Mortovi snaží chovat spiklenecky.

⁸⁶ To je stejný princip, proč lidé nevidí Smrtě, Morta a Truhlíka.

Událost 33: Procházka s Ysabell, s. 134-144

Mort ze Smrt'ova dohazování Ysabell není nadšený, přechází její díky, že ji kryl, snaží se jí vypařit, vyhýbá se Albertovi. Ysabell vysvětluje, že v knihách života hledala společnost. Mort se vzdává a jde s ní na procházku, upřesňuje však, že nezávazně. Ysabell na to reaguje: „*Chceš tím říci, že si mě nevezmeš? [...] Copak tě sem otec nedovedl kvůli tomu? [...] Vždyť on učedníka opravdu nepotřebuje.*“ Mort ji ujišťuje, že se zatím ženit nechce, rozhodně ne s ní, myslí na Keli. Dávají se do hádky, vyčítají si vzájemné nedostatky⁸⁷. Ysabell vysvětluje, že vše ve Smrt'ově říši je jen nápodobou, není to skutečné. O Smrt'ovi říká, že se rád chová, jako lidská bytost; „*Ted' to právě opravdu moc zkouší, [...] máš na něj dost vliv.*“. Dodává o něm, že není kreativní, umí napodobovat, ne tvořit. Ysabell vypráví, jak se jí Smrt' ujal, když osiřela, ale netuší, proč to udělal, zda je možné, že cítil lítost. Mort se Ysabell svěří s tím co udělal, že narušil historii, ale Ysabell ho neposlouchá. Děkuje mu za rozhovor a rozpláče se nad svým osudem, že je jí šestnáct let už pětatřicet let⁸⁸. Vypráví Mortovi o romantických příbězích v knihách života, v nichž hledala společnost. „*Mort už věděl, že s láskou můžete cítit horko i mráz, slabost i krutost, ale zatím si neuvědomil, že člověk může i dokonale zhlounout.*“. Ysabell jasně deklaruje své pojetí lásky, převzaté od tragických hrdinek: „*Milovat znamená trpět, [...] V příběhu musí být také spousta temných vášní. [...] a taky mučivé úzkosti.*“. Mort dostává druhou šanci svěřit se jí se svým prohřeškem, ale nevyužívá ji. Mort nachází v pracovním zadání práce na večer od Smrtě.

Událost 34: Hojení reality, s.144-145

Mort se mýlí v představě, že jeho zásah způsobil nekontrolovatelné nesrovnalosti v realitě. Vypravěč popisuje, jak se zeměplošská historie sama „hojí“ – vznikly dvě paralelní reality, přičemž ta stolatská, kde Keli žije a s určitými obtížemi vládne, je pomalu postupně pohlcována a prepisována tou „správnou“, kde byla Keli zavražděna. Obě rozděluje „horizont historických událostí“, který se pomalu blíží ke královně Keli.

Událost 35: Mort a stěna reality, s.145-155

Mort pracuje, cestou zkoumá pohybující se stěnu dvou realit, zatím však neví, oč jde. Stavuje se v hostinci, budí pozornost, už nevypadá jako by „*neuměl do pěti počítat*“, naopak „*jako*

⁸⁷ Tato situace je zároveň vypravěčem shrnuta: „Procházel mezi záhony lilií, momentálně ztraceni ve slovech.“ /1) s. 137/.

⁸⁸ „Její hlas byl napjatý, opatrný, a především statečný, jako hlas někoho, kdo se s vypětím vůle, navzdory všem nebezpečím, překážkám a nepřízní osudu sebral, ale kdo se také může každým okamžikem znovu rozsypat.“ /1) 141–142/.

někdo, kdo toho zná až příliš mnoho.“, je hodpodským oslovován jako vaše lordstvo a hosté mu onikají. Vypije jakoby nic pintu mačkadlice, která by měla člověka téměř zabít, lidem v hospodě Mort připadá „*skutečnější, než by měl*“. Hospodou pomalu projde horizont událostí a změní realitu, nikdo kromě Morta to neregistruje. Mort v rozčilení třikrát proběhne zavřenými dveřmi.

Událost 36: Rozhodnutí zachránit Keli podruhé, s. 155-157

Mort spěchá do Sto lat za Dobrořezem a z výše vidí a pochopí, jakým způsobem se „*skutečnost sama uzdravuje*“. Není třeba, aby se snažil napravit svou chybu, nemusí dělat vůbec nic a skutečnost se sama spraví. Mort se však rozhoduje pokusit se Keli zachránit podruhé, jeho logika „*si té noci vzala dovolenou.*“.

Událost 37: Smrt' na rybách, s. 157-160

Vypravěčský popis ostrovní říše Krull a fyzikálních zákonitostí Zeměplochy. Místní rybář Terpsik, který na ryby utíká z dosahu své manželky, si všímá podivného rybáře, který muškaří, děsí ryby k smrti a vždy když nahodí jednu uloví. Když omylem padá do řeky, je proti své vůli podivným rybářem zachráněn, odpoví na dotaz *proč?* mu je „*nechám si vás na později*“.

Událost 38: Konflikt s klepadlem, s. 160-162

Mort v noci přijíždí do Sto lat, vidí všude plakáty připomínající existenci královny Keli. Od klepadla se dozvídá, že Dobrořez se odstěhoval do paláce, dochází k nedorozumění, že Keli je jeho přítelkyní. To v Mortovi vzbudí žárlivost, a ještě víc ho rozzuří oslovení chlapče. Pomstychtivě odmítá pomoci klepadlu s lepidlem.

Událost 39: Noční porada a Alberto Malich, s. 163-175

Mort jede do paláce, v hlavě identifikuje „své druhé já“ – logický vnitřní hlas, ten mu potvrzuje, že Dobrořez a Keli nejsou partnery. Mort Dobrořezovi říká o hranici druhé reality která se blíží, Dobrořez ji čekal. Potvrzuje, že přepsání „omylné“ reality tou původní v důsledku zabije Keli. Mort potvrzuje, že on je Smrt'ovým učedníkem, o němž Keli vyprávěla. Dobrořez vysvětluje, jak fungují zeměplošská božstva – čím víc mají věřících, tím jsou silnější, když na ně lidé přestanou věřit, zemřou. Předpokládal, že pokud dostatek poddaných uvěří, že Keli žije, jejich realita se stane tou pravou, to však nefunguje. Dobrořez hledá potvrzení v magické knize, Mort v autorovi poznává Alberta – Alberto Malich, mocný

mág, zakladatel Neviditelné univerzity, před tisíci lety záhadně zmizel. Dobrořez počítá, že hranice reality dorazí ke Keli nazítří o půlnoci – v době její korunovace. Mort chce Keli vidět.

Událost 40: Smrt' poznává legraci, s. 175-179

Vypravěč popisuje noční Ankh-Morpork, večírek prominentů u Patricije. Opilý lord Rodley z Quirmu se při skupinovém tanci dává do řeči s jiným hostem, podle fontu písma Smrtěm. Ten se zdvořile vyptává, co vlastně dělají, lord nakonec shrnuje, že si užívají legraci, Smrt' se snaží pochopit, co je to legrace, učí se to slovo jako slovníkové heslo⁸⁹.

Událost 41: Porada Morta, Dobrořeza a Keli, s. 179-182

Mort s Dobrořezem vchází ke Keli do ložnice, ta Morta omylem prostřelí kuší, ale šipka proletí skrz, Mort si toho ani nevšimne. Přemýšlejí, co dělat, odvézt Keli pryč nepomůže – navíc odmítá opustit království⁹⁰, raději „*ukáže Zeměploše, jak umírá skutečná královna*“, „*Půjdu a pyšně se oddám svému osudu*“. Mort ji ujišťuje, že mezi královským a jakýmkoli jiným umíráním není rozdíl. Dobrořez, který celou dobu zkoumá kuši i střelu, cíleně zkouší Morta prostřelit.

Událost 42: Smrt' hraje kostky, s. 182-185

Popis nočního Stínova. Maskované postavy hrají na ulici hazardní kostky. Cizinec (mluvící Smrt'ovým hlasem) podezřele vyhrává, ostatní hráči se ho pokouší napadnout. Smrt' shazuje kápi a ukazuje se, hlavnímu z gangsterů dává kostky, aby v posledním tahu hrál o svůj život. Gangster těsně vyhrává, Smrt' spokojeně odchází.⁹¹

Událost 43: Mort se stává skutečnějším než okolí, s. 186-188

Zpět u Keli v ložnici. Střela prošla skrz Morta aniž by o tom věděl, Keli i Dobrořez mluví o tom, že se stává skutečnějším než okolní svět, a to i mimo službu. Mort vypráví o mačkadlici v hospodě, čímž teorii potvrzuje. Nepovažuje to však za podstatné, chce se pokusit sehnat magii tak mocnou, aby zastavila zmenšující se kopuli reality. Vyráží za Albertem.

⁸⁹ „TAK TOHLE JE LEGRACE. MY SI UŽÍVÁME LEGRACE. ON SI UŽÍVÁ LEGRACE. TO JE NĚJAKÁ LEGRACE. JAKÁ LEGRACE!“ /1) 178/.

⁹⁰ „...je lepší být mrtvou královnou ve vlastním paláci než živým plebsem kdekoliv jinde,“ /1) 180/.

⁹¹ „Nevěděl, co to do něj vjelo, ale líbilo se mu to.“ /1) 185/.

Událost 44: Smrt' se opíjí, s. 188-194

V Ankh-Morporku svítá, v již zavírající hospodě U zašitého bubnu sedí Smrt' a systematicky vypíjí veškerý alkohol, který podnik nabízí. Ptá se, co se má stát, snaží se přijít na kloub tomu, proč lidé v hospodách pijí. Barmanovi odpovídá, že nemá žalost, na kterou by pil, ale oceňuje, že si s ním poprvé chce někdo popovídat, nikdo ho nikdy nezval do společnosti, všichni ho nenávidí, nemá přítele. Je již opilý, ale vysvětluje, že může vystřízlivět, kdykoli se rozhodne, pitím na sobě provádí pokus. Nerozumí, proč se lidé opíjejí a ptá se, zda je to legrace. Hospodský je prvním člověkem, co mu říká, že by ho rád viděl znova – i když je to kvůli penězům.

Událost 45: Mort s Ysabell hledají Albertovu knihu, s. 194-200

Mort se vrací do Smrt'ova domu, nepřímá charakteristika Ysabell skrze její pokoj: „*v celém pokoji bylo mnohokrát více volánek než nábytku*“, Mort ji budí a vede do knihovny. Na otázku, jak ví, že Smrt' se ještě nevrátil Mort odpovídá: „*Mám vždycky úplně jiný pocit, když tady je. Je to – jeto jako když máš kabát na sobě nebo ho vidíš viset na věšáku*“. Zmínkou o skutečné princezně, které budou zachraňovat život, okamžitě získává Ysabellinu pozornost. Na její dotaz, jestli je do Keli zamilovaný Mort odpovídá, že „*je těžké to říct jen tak*“, a jak to myslí Keli s ním, že neví. Ysabell přijímá informace o Mortově vztahu ke Keli s odborným zájmem, bez emocí. Potvrzuje, že i ona se snažila najít Albertův životopis, ale neúspěšně a Albert nemá rád osobní otázky. Mort jí říká o Alberto Malichovi. Knihy a záznamy životů ve Smrt'ově knihovně se táhnou až k těm pravěkým tesaným do kamene. Nacházejí Albertovy knihy.

Událost 46: Smrt' nechce být dál Smrtěm, s. 200-201

Smrt' sleduje východ slunce, rozhodl se přestat být opilý. Stále příliš nerozumí jedněm z největších lidských potěšení, které zažil – rybaření, tanec, hazard, pití. „*U jídla byl šťastný*“. Přizpůsobit svou konstituci možnosti sexu z výzkumných důvodů vyhodnocuje jako příliš náročné, aby to stálo za to. Má pocit, že nikdy lidi nepochopí. „*Smrt' žasl sám nad sebou. Nemohl si pomoci. Cítil, že se mu líbí život a nechce být Smrt'*“. Napadá ho, že něco s ním není v pořádku.

Událost 47: Albert jim odmítá pomoci, s. 201-206

Zpět ve Smrt'ově knihovně. Mort s Ysabell na vysokém žebříku čtou Albertovu knihu, Albert v dobách své největší moci hledal nesmrtelnost, aby se vyrovnal bohům. Zjišťují, že právě

stojí pod nimi a chystá se je shodit⁹². Ysabell vytrhne Mortovi knihu z rukou a hází ji Albertovi na hlavu. Mort se omlouvá za narušení soukromí a vysvětluje, že potřeboval ověřit identitu Alberto Malicha, žádá ho o pomoc, apeluje na něj, že byl největším z mágů. Albert odmítá, odrazuje Morta, aby se snažil přesvědčit jeho lepší já pod drsnou slupkou, „*protože já mám pěkně drsné i nitro*“. Ysabell o Albertovi říká, že nedá na nikoho, jen na Smrtě. Mort si myslel, že velký mág jako Albert by mu jistě pomohl, kdyby mu to dokázal vysvětlit, Ysabell odpovídá, že „*každý mág ještě nemusí být slušný člověk*“. Mort vyčerpáním usíná, Ysabell ho uloží.

Událost 48: Smrt' je zahanbený na pohovoru v pracovní agentuře, s. 207-212

Smrt' je na pohovoru v pracovní agentuře Leviho Keebla. Jeho představa zaměstnání „*nějaká příjemná práce s kočkami nebo v zahradě*“ nevyhovuje poptávce pracovního trhu, nemá vzdělání ani praktické dovednosti. Chce předvést procházení zdí jako výjimečný talent, ale nepodaří se mu to. Cítí se zahanben a poprvé jeho mluva přeskakuje do lidské⁹³. Zjevuje Keeblovi svou pravou totožnost, čímž ho k smrti vyděsí, přichází nespokojená zákaznice, Smrt' chce zaskočít za Keebla, ale nedokáže ji zastrašit, nakonec ji vyplatí. Keebl mu nabízí místo večerníčka nebo vodníka, Smrt' chtěl však obyčejnou příležitost. Dostává od Keebla na takovou práci doporučení.

Událost 49: Mortův zlý sen, s. 212

Prohání se vesmírem neomezenou mocí, pro své potěšení ničí nebeská tělesa a celou Zeměplochu. Snaží se přestat, ale marně, dokud nezničí vše živé. Setkává se se Smrtěm, který ho chválí za dobrou práci lidským hlasem a oslovuje ho hochu, Mort ho Smrt'ovým hlasem opravuje, že se jmenuje MORT.

Událost 50: Smrt' zmizel, počítání mezisoučtů, s. 213-217

Ysabell budí Morta, Smrt' se dosud nevrátil domů. Ona i Albert panikaří, oba v slzách, je třeba spočítat mezisoučty, které „*udržují smrt pod kontrolou*“. Ysabell se bojí, že se mu muselo něco stát, Albert má strach o rovnováhu kosmu. Mortovi dochází, „*že Smrt' musí být jedním z nejosamělejších tvorů celého vesmíru*“. On ani Albert mezisoučty neumí, ukazuje se však, že Ysabell ano.

⁹² „...připravoval se do něj [žebříku] ze všech sil strčit. Mistr se o tom nikdy nedozví. Poslední dny se stejně chová velmi podivně a všechno to byla vina toho kluka –“ (1) 203/.

⁹³ Graficky používá klasickou přímou řeč, opouští velká písmena bez uvozovek signifikantní pro Smrt'ův hlas.

Událost 51: Smrt' poznává štěstí, s. 217-220

Vypravěčský popis fungování cechu obchodníků a multikulturní gastronomie v Ankh-Morporku a charakteristika Hargova žebírkového domu. Majitel Harga je spokojený s novým kuchařem, pracuje neuvěřitelně rychle, protože „*ČAS PRO MĚ NEHRAJE ŽÁDNOU ROLI.*“ a je na požádání schopen během vteřiny připravit cokoli, včetně aligátora v housce. Smrt'ovi, který potají nejlepší suroviny nechává pro toulavé kočky, pomáhá Harga pojmenovat pocit štěstí. Smrt' to slovo vyslovuje lidským hlasem.

Událost 52: Přípravy na korunovaci, s. 220-224

Dobrořez sleduje blížící se kopuli reality z věže. Cestou do komnat Keli vzpomíná skrze vypravěčskou retrospektivu na přípravy korunovace – největší obavy má z nespolehlivosti nejvyššího kněze chrámu slepého Io, který sám už nic nevidí a obřad mu trvá dlouho a z požadavku kancléře, aby jako mág zařídil ohňostroj.

Událost 53: Dobrořez s Keli, s. 224-229

Dobrořez u Keli. Cestou se ho dotýká, že se služebné při setkání s ním chichotají, i přehlíživý způsob, jakým ho Keli zve dovnitř. Nestydí se před ním převlékat ani česat. Dobrořez oznamuje, že korunovaci možná nestihnou, spočítal to podle Mortových informací o chování stěny reality v hostinci⁹⁴. První osobnější rozhovor mezi Dobrořezem a Keli, stal se mágem, protože chtěl zjistit, jak funguje svět, ale nepodařilo se mu to. Keli si obléká příšerné slavnostní šaty po matce a babičce, patřící k rodinnému dědictví. Na dotaz, zda nejsou příliš usedlé odpovídá, že jsou především královské. Nevadí jí, že ji budou šaty zdržovat, jde jí především o důstojnost.⁹⁵ Doufají, že Mort najde zázračné řešení, Dobrořez o něm říká, že se stává stále skutečnějším: „*„Skoro tak skutečný jako Smrt', a nic skutečnějšího už není. Vůbec nic.*““

Událost 54: Mort se mění, s. 230-233

Ve Smrt'ově pracovně, mezisoučty dopočítány Albert, Mort i Ysabell potřebují ověřit jejich správnost kontrolou příslušných hodin. Mort poprvé nevědomky přepíná ze svého hlasu do Smrt'ova, Ysabell to děsí. Všimá si, že se mu mění hnědé lidské oči na Smrt'ovy modré. Začíná se pohybovat jako SMRT' a když vezme do ruky jeho meč, „*nelítostně se zasmál*“.

⁹⁴ „„Obyčejný selský rozum. V dlouhodobých záležitostech je to mnohem spolehlivější než magie.““ /1) s. 226/.

⁹⁵ Vypravěč zároveň dodává, že Keli vzezřením prozrazuje příbuzenství se svým předkem dobyvatelem, který „důstojnosti měl tolik, kolik se vešlo na hrot jeho kopí.“ /1) s. 229/.

Událost 55: Konfrontace Alberta, s. 233-238

Mort vyhrožuje že ho pošle zpět na zem, kde brzy zemře, mluví Smrt'ovým hlasem. Doslova o sobě říká: „*Mohl bych být mnohem horší než mistr.*“ Albert se odvolává na smlouvu se Smrtěm, Mort ho však odbývá, že nebyla uzavřena s ním. Albert ho varuje, že se bude postupně stávat Smrtěm a přitom si pamatovat, jaké to bylo být člověkem, nedokáže proměnu kontrolovat navždy. Mort o existenci ve Smrt'ově říši říká, že to není život, nic se tam nemění, čas je jen klam. Albert si neprodloužil život, jen oddálil smrt. Mort říká: „*To raději zemřu a zjistím, co bude pak, než abych tady strávil věčnost.*“ Albert vysvětluje, že se nebojí smrti, ale nepřátel, které si za života nadělal a kteří na něj čekají „na druhé straně“. Mort ho žádá o pomoc a vysvětluje situaci, Albert odpovídá, že změnit realitu magií není možné. Ysabell se vrací s Albertovou knihou, z ní se dovídají, že v určité lokalitě lze zpomalit čas nad malým územím. Albert se nejprve odmítá o kouzlo podělit⁹⁶, ale při pohledu na Morta „*neviděl pouze Smrtě, ale Smrtě okořeněného lidskou pomstychtivostí, krutostí a odporem*“. Nakonec tedy svolí mu kouzlo napsat, ale bude ve Sto lat potřebovat mága, který ho odříká.

Událost 56: Vědomí povinnosti, s. 238-240

Albert trvá na tom, že je třeba nejprve splnit povinnost, aby zůstala zachována rovnováha kosmu. Mort zjišťuje, že nemůže stihnout vrátit se po práci do Sto lat dříve, než realita s živou Keli přestane existovat. Ysabell věří, že Mort něco vymyslí, přichází oblečená na cestu odhodlaná mu pomoci, Mort ji s sebou nechce, ale Ysabell si spoluúčast prosadí.

Událost 57: Albert opět mágem, s. 240-242

Albert přemýšlí ve svém pokoji, dochází k dohodě sám se sebou, oprašuje staré kouzelnické roucho a hůl, narychlo si vyrábí klobouk⁹⁷, „*Poprvé za celá století měl pocit, že zase žije.*“ Teleportuje se na svět.

Událost 58: Práce v Agateánské říši, s. 242-249

Cesta do Agateánské říše, Ysabell s sebou vzala Mortovi svačinu a přemlouvá ho, ať se nají. Vypravěčský popis autoritářského státního zřízení. Mort Ysabell vysvětluje tamní politickou situaci, když přistanou, žádá ji ať nepřekáží a nevyptává se. Vládce a vezír si do nekonečna přehazují otrávené sousto, Mort pro sebe vykřikuje, ať už to někdo sní, že spěchá, nezdržuje se ani po tom, co vezír konečně umírá.

⁹⁶ „*Moje kouzla jsou to jediné, co mi ještě zbylo.*“ /1) s. 237/.

⁹⁷ „*K magii musím mít klobouk!*“ /1) s. 241/.

Událost 59: Alberto Malich na Neviditelné univerzitě, s. 249-253

Albert se zhmotňuje v Neviditelné univerzitě, přímo před svou sochou, kterou považuje za břídlství a rozbíjí ji. Přibíhají mágové, o Albertovi si myslí, že socha ve skutečnosti ožila, sestoupila z podstavce a jde se mstít za mnohá zneuctění, kterých se na ní všichni mágové během svých studií dopustili. Utéct nestačí jen Mrakoplaš a knihovník⁹⁸. Albert neskrývá opovržení vůči oběma a vůbec celkovému stavu, v jakém se univerzita i magická obec nachází. „*Tyhle nesmysly musí přestat. Zarazím to okamžitě.*“ Posílá Mrakoplaše sehnat osm nejstarších mágů připravených vykonat obřad Ašk-Ente (obřad přivolání Smrtě). Mezitím odchází do hospody.

Událost 60: Albert v hospodě, s. 253

Vypravěč popisuje Albertův konflikt v hospodě, kde má stále dluh v záznamní knize, který mu úroky za dva tisíce let narostl z pár měďáků do astronomických částek.

Událost 61: U pyramid, s. 253-255

Tou dobou Mort s Ysabell na cestě k pyramidám, Ysabell mu dává další část svačiny, čím dál víc je tlačí čas. Dostávají se k pyramidám, zatímco Ysabell je považuje za romantické, Mort v nich vidí „*BALVANY SPOJENÉ KRVÍ TISÍCE OTROKŮ*“. Blíží se k pohřebnímu průvodu, který právě ukládá do pyramidy dalšího krále. Mort popisuje zdejší pohřební zvyky a mumifikace s morbidní věcností, Ysabell ho utíná. Není jim jasné, kdo tu má zemřít, král už musí být mrtvý.

Událost 62: Mágové před Alberto Malichem, s. 255-259

Albert se vrací na univerzitu, osm nejstarších mágů ho nervózně očekává. Albert přináší hospodského proměněného v žábu, „*se zlomyslným uspokojením*“⁹⁹. Kvestorovi, který vysvětluje dosavadní „*smířlivou sousedskou politiku*“ Albert zapaluje plnovous. Chce návrat úcty a nadřazenosti mágů: „*K čemu je moc a síla, když se neužívá? [...] Vrátit se? Nikdy! Tady byla moc, tohle byl život, teď vyzval starého smrtáka a plivl mu přímo do očního důlku!*“ Chce navrátit prastarý asketický život mágů dbajících o disciplínu těla i ducha,

⁹⁸ „Býval mágem, ale bohužel se dostal do víru magie a my nejsme schopni přeměnit ho do původní podoby. Je jediný, kdo ví o každé knize,“ /1) s. 252/.

⁹⁹ „...stačí abych si na nějakých pár set let odskočil, a lidé v tomhle městě si začínají myslet, že mohou mágům odmlouvat, co?“ /1) s. 256/.

zatrhává mágům kouření a knihovníka hodlá poslat do cirkusu. Nejprve chce však provést obřad Ašk-Ente a přivolat Smrtě.

Událost 63: V pyramidě, s. 259-262

Mort a Ysabell procházejí pyramidou, míjejí děsivé sochy božstev, které pravděpodobně ožívají po uzavření pyramidy, aby ji strážily. Mortovi narozdíl od Ysabell nic z toho husí kůži nenahání. Na otázku, jak je to možné odpovídá: „*PROTOŽE JSEM MORT.*“ Oči má proměněny ve dvě modré jiskry, jako Smrt'. Na její žádost ať přestane odpovídá, že nemůže. „*SMRT' JE TEN, KDO DĚLÁ PRÁCI SMRTĚ.*“ Nacházejí umírající dívku otrávenou v rámci pohřebního obřadu, Mort zahazuje její hodiny a stíná ji. Na oslovení jejího ducha „*Můj pane!*“ odpovídá, že není ničím pán. Ysabell je pohoršena z jejího sporého oděvu i z jejího přání stát se konkubínou krále na nebeském dvoře. Při narážce na nespravedlnost Mort připomíná: „*SPRAVEDLNOST NEEEXISTUJE. JSME JENOM MY.*“

Událost 64: Obřad Ašk-Ente, s. 262-264

Před Pyramidou. Mort už nepotřebuje dýchat. Oznamuje Ysabell, že ji odveze, kam si bude přít a pak ji musí opustit, na její námitku, že chtěli zachraňovat princeznu odpovídá, že dokončil své učení a už nemá na výběr. Ysabell ho přesvědčuje, že si to jen myslí a představuje: „*Budeš přesně tím, čím budeš chtít být!*“ Někdo provádí obřad Ašk-Ente a Mort je nezadržitelně volán, Ysabell ho povalí na zem a drží jej: „*Ne, ty pitomče!*“ Mort se jí snaží poručit autoritou Smrtě, proti čemuž je Ysabell imunní¹⁰⁰. „*To všechno si jen představuješ, cítíš to jen ve své hlavě. Nejsi Smrt'. Jsi Mort.*“ Mort se navrácí ke svému lidskému já. Ysabell to zpečetí úderem pěstí do brady.

Událost 65: Přivolání Smrtě, s. 264-267

Vypravěč popisuje Ašk-Ente a způsob, jakým mágové obecně přistupují k obřadům¹⁰¹. Albert s mágy na Neviditelné univerzitě vyvolávají Smrtě, ale něco se nedaří, na okamžik se matně objevuje Mort, Albert vstupuje do magického oktogramu aby ho zahnal, v ten okamžik Ysabell Morta uhodí a na Neviditelnou univerzitu je přivolán Smrt', v zástěře a s kotětem

¹⁰⁰ „Tehle tón na mě otec zkoušel celé roky, [...] zvlášť když chtěl, abych si uklidila ložnici. Ale už tehdy mu to nebylo nic platné.“ /1) s. 264/.

¹⁰¹ „Studenti okulturních věd možná vědí, že může být proveden pomocí jednoduchého zaklínadla, tří malých kousků dřeva a čtyř kubických centimetrů myší krve, ale žádného mága hodného svého špičatého klobouku by ani ve snu nenapadlo dělat něco tak obyčejného. Všichni v duchu cítili, že pokud se obřad neprovádí s použitím obrovských voskovic, spousty dýmu z vzácných vonných látek, obrazců malovaných osmi různými barvami na podlaze a několika pohárů s vínem, nestojí takový obřad za to, aby byl proveden.“ /1) s. 264.-265/.

v ruce. Vyčítá Albertovi, že vše zkazil, ten vysvětluje, že ho volá kvůli Mortovi. Smrt' zjišťuje události za své nepřítomnosti, a zlobí se: „*TAK TAKHLE MI OPLÁČÍŠ MOU LASKAVOST? UKRADNEŠ MI DCERU, NAPADÁŠ MÉHO SLUŽEBNÍKA A KVŮLI OSOBNÍM ZÁJMŮM RISKUJEŠ PODSTATU SAMOTNÉ REALITY?*“. Drží přitom Alberta pevně za plášť a neumožňuje mu dostat se ke své holi, Albert o ni žádá Mrakoplaše: „*Dokud je v kruhu, není neporazitelný. Hod' mi mou hůl a ještě se mohu osvobodit!*“. Smrt' však dříve Alberta pochválí, že ho přivolal a mizí s ním zpět do své říše.

Událost 66: Porada mágů, s. 267-269

Zapříčinila to nejen Mrakoplašova nedovtipnost, ale také knihovník, který hůl záměrně schoval. Mágové stále věří, že nešlo o skutečného Alberto Malicha, ale o jeho oživlou sochu. Shodují se, že nechají vyhotovit novou zlatou sochu, a pro ochranu před vandalismem ji důkladně zamknou a zazdí ve sklepení.

Událost 67: Mort opět sám sebou, s. 269-272

Mort s Ysabell se probírají na poušti. Mortovi dochází co se stalo a Ysabell děkuje, ta vysvětluje, že při obřadu odešla ta část Morta, která byla Smrtěm. Ysabell ho podpírá, Mort si vybavuje, jaké to bylo být Smrtěm – tu strašlivou osamělost. Prosí Ysabell, ať ho neopouští a ta ho ujišťuje, že tu bude, dokud ji bude potřebovat. Je však po půlnoci, cestu do Sto lat propásli. Mortovi však dochází, že do Sto lat půlnoc ještě nedorazila a mají šanci ji „předbehnout“.

Událost 68: Před korunovaci, s. 272-273

Korunovace královny Keli. Dobrořez vidí stěnu reality už ve vedlejší ulici, přibíhá do paláce, převléká se. Vypravěč popisuje mentální rozpoložení obětního slona (poloslepý nejvyšší kněz ho nepřehlédne), který se mezitím opil obřadním vínem.

Událost 69: Nepovedený obřad, s. 274-278

Obřad začíná, Dobrořez se snaží nerozptylovat krásou Keli „*navzdory dědičné róbě*“, předpokládá, že vévoda ze Sto Helit se pokusí korunovaci narušit. Obřad je neúnosně dlouhý, Dobrořez komunikuje s mladým akolytou, který nejvyššího kněze přiměje proceduru drasticky zkrátit a přistoupit k oběti. Nejvyšší kněz však slona pouze omylem lehce řízne, zvíře se rozzuří, demoluje síň a prchá skrz město ven směrem k původní domovině. Dobrořez Keli zalehl ve snaze ji chránit.

Událost 70: Pokus o převrat, s. 278-279

Vévoda ze Sto Helit a jeho muži Dobrořeza s Keli zadrželi se samostříly. Keli se na něj zlostně vrhá, Dobrořez ji zastavuje. Vévoda Keli předestírá oficiální verzi jejího úmrtí, kdy byla rozdracena slonem. Keli namítá, že v sále je stále příliš mnoho svědků, co znají pravdu, Dobrořez chápe, že vévoda tyto svědky snadno zastraší a „přepíše“ si historii podle svého. Spatří stěnu reality, která se již smrskla dovnitř trůnního sálu.

Událost 71: Mort s Ysabell doráží do Sto lat, s. 279-282

Vypravěčský popis zákonitostí pohybu světla po Zeměploše. Mort s Ysabell přijíždí do Sto lat, Mort přiznává, že dosud neví, co budou dělat, chce se pokusit s Dobrořezovou pomocí zpomalit čas Albertovým zaklínadlem. Vbíhají mezi Keli s Dobrořezem a vévodu, než se stihnou utkat, Dobrořez vévodu omráčí svícnem a „*omluvně se na Morta usmál*“, strážní prchají. Dobrořez vysvětluje, že v takto malé realitě již nelze použít magii, „*utrhlo by nám to hlavy*“, zpomalit čas nebude možné.

Událost 72: Korunovace a útěk domů, s. 282-285

Keli trvá na tom, že musí být korunována: „*Musím zemřít jako královna!*“¹⁰². Korunuje ji Dobrořez, Ysabell si sedá k Mortovi a chytá ho za ruku. Toho na poslední chvíli napadá vzít je všechny s sebou do Smrt'ovy říše. Keli však odmítá, rozhoduje se zemřít ve svém království. Mort s Dobrořezem ji tedy proti její vůli unáší. Ysabell cestou vysvětluje Dobrořezovi, že jejím otcem je Smrt'.

Událost 73: Konfrontace se Smrtěm, s. 285-289

Ve Smrt'ově říši. Zdá se, že Smrt' ani Albert nejsou doma, Ysabell nabízí pohoštění, Keli kriticky hodnotí prostotu Smrt'ova domu. Jdou do Smrt'ovy pracovny, Ysabell Morta opět chytá za ruku, ten ji ujišťuje, že něco už vymyslí. Objevuje se Smrt' a je rozzloben, v hloubi důlků mu doutnají rudé jiskry místo modrých. Když se Dobrořez pokusí Keli zastat, Smrt' se po něm jízlivě pitvoří, vysmívá se mu¹⁰². Na otázku, proč Ysabell Mortovi pomáhala, dívka odpovídá, že ho miluje. Mort je překvapen, nikdy mu to neřekla. Smrt' Morta uhodí. Vyčítá mu nevděk, odloučení dcery, zanedbání povinností a potrhání reality, která se bude staletí hojit. Tvrdí, že bohové nepřistoupí na nic menšího, než že budou Dobrořez s Keli věčně

¹⁰² O chvíli později se stejně chová k Mortovi: „*ONO TO MLUVÍ! A COPAK NÁM TO ŘÍKÁ?*“

zapomenutí. Mort připomíná, že jsou v tom nevinně a chce vzít vinu na sebe, Smrt' se však ptá: „*PROČ BYCH TO DĚLAL? TEĎ PATŘÍ MNĚ.*“ Mort se rozhoduje o ně se Smrtěm bojovat, ten odmítá s tím, že smrtelníci s ním bojují neustále a Morta propouští ze svých služeb. Mort si vybavuje, jaké to je být Smrtěm, mluví jeho hlasem a vyzývá ho jako rovného. Smrt' odpovídá, že pokud vyhraje, bude si moci dělat co chce. Mort i Ysabell však vědí, že Smrt' chce, aby Mort vyhrál, plnil onu úlohu do konce světa a Smrt' sám se osvobodil. Mort si vzpomíná na Smrt'ovu nekonečnou opuštěnost. „*Nemohl Smrt'ovi zazlívat, že chce takové zaměstnání opustit.*“ Mortovi se v hlavě ozývá vnitřní hlas logiky a upozorňuje na jednu výhodu: „*Ty jsi jím byl, ale on tebou nikdy.*“

Událost 74: Souboj se Smrtěm, s. 289-298

Dobrořez přesvědčuje Alberta, ať se nestaví na Smrt'ovu stranu, ten se však omlouvá a laskavě vysvětluje, že ve svém věku nemá na výběr. Přináší Smrt'ovy a Mortovy hodiny – Mortovy jsou téměř přesypané, ve Smrt'ových není písek vůbec. Oba odmítají Dobrořezův návrh vyřešit to po dobrém. Při odpočítání souboje oba podvádějí. „*Mort prohraje tak nebo tak,*“ . Nechtěně shodí několik hodin, Ysabell s Dobrořezem některé z nich zachytí, Smrt' omylem troje rozbíjí a příslušní lidé (gangster, kat, vévoda ze Sto Helit). Mort narozdíl od Smrtě začíná být vyčerpaný. Smrt' zamyšleně prohlíží rozbité hodiny vévody ze Sto Helit. Mort se naposledy vzdává proti oslovení chlapce a připomíná své jméno, ví však, že nemůže vyhrát. „*A prohra bude v tomhle případě asi lepší než výhra. Kdo, u všech čertů, stojí o věčnost?*“ . Před poslední ránou Morta zachraňuje Ysabellin výkřik, který Smrtě rozptýlí a Mort ho odzbrojuje. V tu chvíli se dosypal písek v Mortových hodinách. Smrt' ho žádá, ať udeří, ale Mort odmítá a spouští zbraň. Smrt' ho nakopne a setřásá pokus Ysabell, Keli i Dobrořeza se svícem ho zadržet. Ysabell Smrt'ovi však připomíná: „*Není spravedlnost, jsi jen ty.*“ . Pak ho uhodí. Připomíná, že vždy říkal, že je nebezpečné si zahrávat se životem jednotlivce, protože by to mohlo zničit celý svět, ukazuje na rozbité hodiny i na sebe s Mortem a ptá se, co budou za to bohové chtít. Smrt' odpovídá, že bohové mu podléhají a nemohou po něm žádat nic. Ysabell se ptá, jestli tedy ani bohové se nestarají o spravedlnost a milosrdenství a zastupuje mu cestu s mečem. „*Ted' už je to z tvé strany jen obyčejná msta. To není správné.*“ . Smrt' přemýšlí, načež prohlašuje: „*NIKDO MĚ NEMŮŽE UMLUVIT. NEDÁM SE NIČÍM OBLOMIT ANI PŘINUTIT. JSEM NEPODPLATITELNÝ. UDĚLÁM JEN TO, CO BUDU POVAŽOVAT ZA SPRÁVNÉ.*“ . Odzbrojuje Ysabell a napřahuje čepel k poslednímu úderu. Mort mu říká: „*Já bych to udělal.*“ . Smrt' se podiví, pak se začne smát a Mortovy hodiny obrátí.

Událost 75: Svatba Morta s Ysabell v zámku Sto lat, s. 298-300

Dobrořez jim přichází gratulovat, děkuje mu za povedený ohňostroj. Když poodejde, novomanželé komentují, že vypadá velmi dobře a je považován za šedou eminenci za trůnem. Mort dodává, že se v poslední době magii příliš nevěnuje a Ysabell ho utíná – jeho poznámka souvisí s královnou Keli, která přichází. Všimají si, že i jí to sluší, dostala se pod něčí dobrý vliv. Z jejich rozhovoru vyplývá, že Mort se stal oficiálním vévodou ze Sto Helit, podotýká však, se mu víc líbí Mort. Keli odvádí Ysabell představit hostům.

Událost 76: Rozhovor a loučení se Smrtěm, s. 300-305

Smrt' je uveden jako oficiální host. Dává se do rozmluvy s Mortem, oceňuje, že poprvé někam dostal pozvánku. Předpokládal, že si Mort vezme princeznu, Mort odpovídá, že to probral s Ysabell a došli k závěru, „že člověk, který náhodou zachrání princeznu, si ji kvůli tomu nemusí hned brát a měl by si to trochu rozmyslet.“ Smrt' rozhodnutí schvaluje, s odůvodněním, že „PŘÍLIŠ MNOHO DĚVČAT SE VRHÁ DO NÁRUČE PRVNÍMU MLADÍKOVI, KTERÝ JE PO STO LETECH OSVOBODÍ.“ A dodává, že se rozhodl dále nezabývat lidskými záležitostmi, „SKOČIL JSEM SI NA SLOVÍČKO S BOHY“, kteří již zahojenou realitu upravili tak, aby Mortovi s Ysabell co nejvíce vyhovovala, „BOHOVÉ JSOU SPRAVEDLIVÍ. ALE JSOU TAKÉ SENTIMENTÁLNÍ. SÁM JSEM SE TO NIKDY NENAUČIL“. Připomíná Mortovi, že nyní je jeho úlohou zastat a naplnit na světě osud vévody ze Sto Helit. Dává mu jako svatební dar a věno „perlu reality“ – zkonzenovaný pozůstatek chyby v historii, kterou Mort záchranou Keli udělal. Smrt' věnuje Mortovi ještě jeho knihu života, zbytek textu literární předlohy je pak citací toho, co se v této knize píše. Mort odhaduje, kolik času mu nyní zbývá, když Smrt' jeho hodiny otočil, ale ten ho přerušuje, že má času dost. Pozvání na křtiny odmítá s tím, že nebyl stvořen k tomu být otcem, natož dědečkem. Musí za povinnostmi, loučí se se slovy „VŽDYŤ TO ZNÁŠ.“. Mort nabízí, že je tu, kdyby si SMRT' chtěl někdy vzít dovolenou.

3.3 Komparativní analýza dramatizace

Dramatická situace 1: Trhu učedníků, s. 8-9

Trh v Ovčím hřbetu. LEŠEK v roli vypravěče oslovuje diváky, dialogizuje popis zákonitostí Zeměplochy z U1. Vysvětluje časoprostor a kontext situace – trh učedníků, představuje syna MORTA, o kterého celý den „zase“ nikdo nestojí. Vstupuje do situace jako postava, dialog s HRÍMALEM – HRÍMAL není prezentován jako MORTŮV strýc, vysmívá se LEŠKOVI, že MORTA nikdo do učení nechce již několikátý rok po sobě. LEŠEK syna charakterizuje: „*neumí si najít vlastní zadek*“. Oproti předloze přibývá postava prošťáčka VLADIVOJE a ŽUMPAŘE CYRILA, který MORTOVU nepopularitu zpečetuje, když si i on do učení bere raději VLADIVOJE. MORT má pochybnosti o svém šatstvu, poté pokládá otci otázku, proč slunce vychází ve dne (v pretextu tato a další Mortovy filozofické úvahy předestřeny v U2), otec vyslovuje MORTŮV problém, že je na své prostředí příliš přemýšlivý.

Dramatická situace 2: SMRŤ přijímá MORTA do učení, s. 9-10

Vstupuje SMRŤ. Není přítomen moment, kdy SMRŤ uklouzne a MORT mu pomáhá. Přimlouvá se za znehybněného otce, SMRŤ vysvětluje, že zastavil čas a přišel pro MORTA – hledá učedníka. Čas se rozbíhá, LEŠEK vidí a slyší jinou realitu než oni dva. SMRŤ MORTOVI vysvětluje svou roli v procesu smrti. LEŠEK má o „*pohřební službě*“ pochybnosti a nechává rozhodnutí na MORTOVI. Když přijímá, loučí se se synem bez dalších dobrých rad a odchází.¹⁰³ SMRŤ dává MORTOVI mince na nové šaty, na otázku, kde je vzal neodpovídá, že v kartách, nýbrž že „*většinou po dvou*“. Oba odcházejí, SMRŤ z nebeské výšky představuje MORTOVI jeho „*nové působiště*“. Zmiňuje, že by rád zašel na kari.

Dramatická situace 3: Ve SMRŤOVĚ domě, s. 11

Poprvé ve SMRŤOVĚ pracovně. První setkání s YSABELL, sama se představuje jako SMRŤOVA adoptivní dcera, volá ALBERTA se snídání – první setkání MORTA s ALBERTEM. Ten vysvětluje, že jsou v domě SMRŤE, představuje koně Truhlíka.

¹⁰³ Oproti předloze také odpadá druhá věta: „Sbohem tati. Určitě vás jednou přijdu navštívit.“

Dramatická situace 4: První úkol, s 11-12

Přidává se k nim SMRŤ. Posílá MORTA kydat hnůj. YSABELL přebírá roli vypravěče, nechápe, proč otec MORTA přivezl: „*Jak se někdo může vyučit Smrtěm?*“ koncentruje tak do jedné věty téma **U8**.

Dramatická situace 5: Se SMRTĚM o YSABELL a osudu, s. 12-13

SMRŤOVA pracovna později toho dne, MORT přichází oznámit, že splnil úkol. Pozvánka na společnou večerní práci, rozhovor o smyslu úkolu, roli SMRTĚ a osudu v tragédiích a dotaz na setkání s YSABELL probíhá ekvivalentně k předloze. SMRŤ odchází.

Dramatická situace 6: S ALBERTEM o SMRŤOVI, s. 13

Přichází ALBERT. MORT se od něj dozvídá, že dům a zahradu mimo prostor a čas stvořil SMRŤ, aby se mohl někde cítit doma a také, že ALBERT je stále živý a popouzí ho osobní otázky.

Dramatická situace 7: Atentát na KRÁLE, s. 13-15

KRÁL vypráví vtip, nejvíce se směje VÉVODA ze Sto Helit přípitkem ho charakterizuje, jako panovníka. SMRŤ MORTOVI vysvětluje, že jsou v paláci Sto lat a má tu být spáchán atentát na KRÁLE. MORT se SMRTĚM se poprvé od opuštění Ovčího hřbetu ocitají mezi lidmi, SMRŤ vysvětluje, že je lidé nevidí, „*PROTOŽE TO SAMI SOBĚ NEDOVOLÍ, DOKUD NENASTANE JEJICH ČAS.*“. MORT poprvé opravuje Smrtě, když ho osloví hochu. SMRŤ vyjadřuje nepochopení smrtelníků skrze pohoštění, stejně jako v předloze, komentuje to však jako „úžasné“, namísto „nepochopitelné“. Ekvivalentně k předloze SMRŤ představuje VÉVODU a jeho následnické ambice a MORT se ohrazuje proti nespravedlnosti toho, co se má stát. SMRŤ potvrzuje, že spravedlnost neexistuje, „*JEN JÁ.*“. MORT se střetává pohledem s KELI. Pokouší se neúspěšně varovat KRÁLE.

Dramatická situace 8: Vyprovázení KRÁLOVA ducha, s. 15-16

SMRŤ vede dialog s duchem KRÁLE ekvivalentně k předloze. MORT se obává o KELI, která bude příští na řadě. Opět se ohrazuje proti SMRŤOVU oslovení hochu. SMRŤ vysvětluje, že každý se po smrti dostane tam, kam věří, že se dostane. MORTOVI vytýká ekvivalentně k předloze: „*NEMÁŠ PRÁVO PLÉST SE DO CESTY OSUDU. KDO MYSLÍŠ,*

ŽE JSI, ABYS ROZHODOVAL, KDO MÁ ŽÍT A KDO ZEMŘÍT? [...] I JEDEN JEDINÝ ČLOVĚK, KTERÝ BY SI ZAHRÁVAL S OSUDEM, BY MOHL ZNIČIT CELÝ SVĚT.“

Dramatická situace 9: ALBERT o MORTOVĚ učení, s. 16

ALBET v roli vypravěče, shrnuje následujících několik týdnů MORTOVA učení, jezdí se SMRTĚM, pomáhá ALBERTOVI, čte ve SMRTĚOVĚ knihovně životní historie. Vysvětluje princip knih života, které se samy píší. MORT žádá o laskavost:

Dramatická situace 10: Volné odpoledne, s. 16-17

MORT žádá SMRTĚ o volné odpoledne, rozhovor probíhá ekvivalentně k předloze.

Dramatická situace 11: SMRTĚ není ve své kůži, s. 17

Redukce **U18**, Přichází ALBERT, SMRTĚ se s ním radí, zda už večer poslat MORTA samotného. Narozdíl od předlohy je to však ALBERT, kdo si posteskne, že KELI je na smrt ještě mladá, SMRTĚ na to nijak více nereaguje. Jeho úvahy se točí kolem Ankh-Morporku plného života. ALBERT se svého pána ptá, zda je v pořádku, SMRTĚ se stále zaobírá myšlenkou volného odpoledne.

Dramatická situace 12: Před DOBROŘEZOVÝM domem, s. 17-18

DOBROŘEZ se setkává s VYVOLÁVAČEM. Ten mluví o mladíkovi, co se pokoušel projít zdí a nyní hledá nejbližšího mága – dialogizuje **U20**. DOBROŘEZ se běží připravit do domu, přichází MORT, rozhovor s KLEPADLEM – to mu prozrazuje, že DOBROŘEZ narychlo uklízí. MORT nepodléhá DOBROŘEZOVĚ „reklamě“ ekvivalentně k předloze, stejně jako rozhovor o procházení zdí, přibývá MORTŮV popis historie celého problému (dialogizace).¹⁰⁴ Zjišťuje, kudy by se dostal do Sto lat, ale uvědomuje si, že má zpoždění. Zadává DOBROŘEZOVI přijít problému na kloub. Narozdíl od předlohy, kde se Mort objevuje v Ankh-Morporku, shání koně a dostává se do Sto lat, kde se pokouší projít zdí a vyhledává místního mága, totiž v textu dramatizace DOBROŘEZ žije v Ankh-Morporku a se Sto lat dosud neměl nic společného.

Dramatická situace 13: Smrt' si bere volno, s. 18

¹⁰⁴ „Než jsem to udělal, netušil jsem, že to umím, a když jsem to udělal, netušil jsem, že to dělám, a teď když vím, že jsem to dělal, netuším jak jsem to dělal a při tom bych to chtěl umět zase.“

Přichází SMRŤ s chipsy a nabízí MORTOVI, ať tentokrát vyjede za povinností sám. Rozhovor probíhá ekvivalentně předloze, SMRŤ své plány vysvětluje tak, že se „*NECÍTÍ NĚJAK VE SVÉ KŮŽI*“ a „*UDĚLALO BY MU DOBŘE TROCHU VOLNA*“. Na rozloučenou MORTOVI říká „*POBAV SE*“, zatímco v předloze říká „*UŽIJ SI TO*.“¹⁰⁵.

Dramatická situace 14: Představení matičky ŠLACHROMÉ, s. 18-19

DOBROŘEZ v roli vypravěče dialogizuje informaci, že první MORTOVA zastávka je v domě čarodějky Matičky Ameliny ŠLACHROMÉ a charakterizuje její obydlí.

Dramatická situace 15: Smrt matičky ŠLACHROMÉ, s. 19-20

Kuchyň čarodějky. ŠLACHROMÁ MORTA očekává, dopisuje závěť. MORT v rozhovoru s ní poprvé mluví SMRŤOVÝM hlasem, rozhovor probíhá ekvivalentně k předloze. MORT se bojí, že vše zkazí, protože to nikdy nedělal a rozpláče se, ŠLACHROMÁ ho vede a povzbuzuje, mluví spolu o magii i SMRŤOVI. ŠLACHROMÁ dává MORTOVI signál, že je čas. MORT ji setne, ŠLACHROMÁ se jako duch mění do své mladší podoby, dialog probíhá ekvivalentně.

Dramatická situace 16: OPATOVA smrt, s. 20-22

MORT přijíždí do kláštera se zpožděním, stíná OPATA. S OPATOVÝM duchem vede rozhovor ekvivalentní předloze, rozdíl je pouze v tom, že OPAT má být brzy v blízkém údolí počat, nikoliv se narodit.

Dramatická situace 17: Atentát na princeznu KELI, s. 22-23

Komnata princezny KELI. Odhaluje VRAHA, jejího zkorumpovaného strážného, dávají se do řeči, VRAH se jí za své rozkazy omlouvá. KELI správně odhaduje, že byl najat jejím strýcem, VÉVODOU ze Sto Helit. V poslední chvíli přibíhá MORT a stíná VRAHA místo princezny. Dialog mezi KELI a MORTEM probíhá ekvivalentně k předloze, navíc přibývá MORTOVO vysvětlení, že je SMRŤOVÝM učedníkem a Truhlík stojící na chodbě to dokládá (dialogizace). Jejich rozloučení a MORTŮV odchod probíhá ekvivalentně pretextu.

Dramatická situace 18: KELIINA kniha života, s. 23

¹⁰⁵ Může jít pouze o věc překladu. Nicméně v U14 i DS8 Smrť odpouští Mortovi pokus zachránit krále se slovy, že ho nebude trestat za projevení účasti s umírajícími. Nicméně že by ho potrestal a propustil, „KDYBY TĚ TO POBAVILO“ /1) s. 62/.

Smrt'ova knihovna, MORT čte KELINU knihu života a dozvídá se, že pod VÉVODOVOU nadvládou měl přijít mír. Rozhoduje se, že to musí někomu říct. Někoho vyplaší, jde po zvuku, nachází kapesníček.

Dramatická situace 19: ALBERT a rozházené knihy, s. 23-24

Přichází ALBERT, MORT přiznává, že kniha v jeho rukou patří KELI. ALBERT je nespokojen z SMRŤOVA chování poslední dobou, vzpomíná na časy monarchie, za nichž přišel do jeho služeb, odmítá prozradit celé své jméno, aby nebyla dohledatelná jeho kniha života, obviňuje MORTA ze čtení životů mladých dívek, rozhovor probíhá ekvivalentně předloze. MORT YSABELL neprozrazuje, rozhoduje se svěřit přímo SMRŤOVI.

Dramatická situace 20: Dvě reality a KELI u DOBROŘEZA, s. 24-27

ALBERT v roli vypravěče dialogizuje nesnadnou situaci KELI na zámku (částečně **U29**). KELI před DOBROŘEZOVÝM domem v Ankh-Morparku, rozhovor s DOBROŘEZEM a KLEPADLEM probíhá ekvivalentně předloze. Rozdílem je zmínka KELI, že za ním jela dvacet mil až ze Sto lat, a to, že DOBROŘEZE při obavách ohledně zákazu věštění neuklidňuje, že nová panovnice bude shovívavá. Naopak o sobě ve třetí osobě mluví jako o prchlivé a „*nedivila bych se, kdyby vás dala vyhnat z města*“. Pokusy o různé věštící metody jsou zredukovány pouze na věštění z karet a dlaně. KELI jmenuje DOBROŘEZE královským rozpoznávačem, vysvětluje, že to bude obnášet připomínat lidem kolem že je stále naživu, přiznává svou totožnost a odvádí ho do Sto lat.

Dramatická situace 21: Nepovedený rozhovor se SMRŤEM, s. 27-28

SMRŤOVA pracovna, rozhovor probíhá ekvivalentně předloze. SMRŤ MORTOVI na večer přenechává práci, „*MÁM CHUŤ UŽÍT SI DNES VEČER TROCHU ŽIVOTA*“. MORT bere na sebe osouzení ze čtení knih života mladých dívek v knihovně. SMRŤ oba posílá trávit spolu čas, rozhovor ekvivalentní předloze.

Dramatická situace 22: S YSABELL v zahradě, s. 28-30

SMRŤOVA zahrada. Narozdíl od pretextu nikde není indicie, že YSABELL by o MORTovu společnost stála, jsou donuceni oba dva. MORT dialogizuje popis zahrady, černobílé barvy, napodobeniny skutečných zahrad. Rozhovor o knihách života probíhá ekvivalentně předloze, YSABELL vysvětluje: „*Jen jsem hledala alespoň nějakou společnost, nechtěla jsem se vdávat*“. Hádky, rozmluva o SMRŤOVI a YSABELLINĚ původu probíhá ekvivalentně

předloze, je vynechána úvaha o SMRŤOVĚ motivaci a o tom, zda může cítit lítost. MORT se YSABELL svěřuje s tím co provedl, ale ona ho neposlouchá. Rozhovor o YSABELLINĚ věku probíhá stejně jako v předloze, MORT však v závěru neodchází do práce, ale rovnou za DOBROŘEZEM.

Dramatická situace 23: Hojení realit, s. 30-31

YSABELL v roli vypravěče dialogizuje koexistenci dvou realit a princip, jak se skutečnost sama hojí (U34+U36). Vysvětluje i MORTOVU pozici, kdy stačí nic nedělat, ale jeho „logika si taky udělala volný večer.“

Dramatická situace 24: Konflikt s KLEPADLEM, s. 31

Před DOBRODŘEZOVÝM domem. Městský vyvolávač vykřikuje a připomíná existenci královny KELI, s nemalými obtížemi, personifikuje vnitřní rozpor dvou realit, který se odehrává v celém obyvatelstvu Sto lat. MORT přichází ke dveřím, od KLEPADLA zjišťuje, že DOBROŘEZ je na zámku se svou přítelkyní KELI, rozhovor probíhá ekvivalentně předloze.

Dramatická situace 25: SMRŤ poznává noční život, s. 31-33

HOSPODSKÝ vyprovází z hospody opilého SMRŤE, na nic se ho nevyptává, nezaplétá konverzaci, jen se snaží zbavit neodbytného hosta. „Ať se příležitostně staví znova“ říká jako loučící frázi, nikde není řečeno, kolik Smrť v podniku utratil. SMRŤ se rozhodne během jedné vteřiny vystřízlivět. Míjí ho průvod rozveselených účastníků karnevalu tančících skupinový tanec. ŽENA ho vtáhne do tance, ujišťuje ho, že to bude legrace. SMRŤ se tím slovem chvíli zaobírá. Průvod odchází, SMRŤ a žena zůstávají sami. SMRŤ přiznává, že se nedostane ven tak často, jak by si přál, a že ŽENA je první, kdo si s ním chce povídat. Při přirovnání k zabíjení koček SMRŤ poznamenává, že lidé, kteří zabíjejí hloupá zvířata ho vždy rozzlobí. Pokračuje s tím, že ho ještě nikdy nikdo nepozval do společnosti a nemá jediného kamaráda. ŽENA mu vyjadřuje soucit a chová se koketně, zve ho na skleničku a odvádí si ho.

Dramatická situace 26: Noční porada a Alberto Malich, s 33-35

Zámek Sto lat v noci. MORT a DOBROŘEZ se setkávají, DOBROŘEZ o plakátech po městě mluví jako o „propagační magii“, zbytek rozhovoru o blížící se stěně reality probíhá ekvivalentně předloze, MORT poznává ALBERTA v magické knize. KELI mezi ně sama vráží, vzbudili ji. Rozhovor o jejich možnostech a pokusu sehnat magii tak mocnou, aby

kopuli zastavila, probíhá ekvivalentně předloze, jen MORTOVA sílí opravdovost není více tematizována, pouze na začátku se DOBROŘEZ pozastavuje nad tím, že MORT prošel zavřenými dveřmi.

Dramatická situace 27: SMRŤ na pohovoru v pracovní agentuře, s. 35-37

Dialog probíhá ekvivalentně předloze, přibývá dialogizace popisu urbanizace a pracovního trhu Ankh-Morporku. Situace je zredukována o výstup s nespokojenou zákaznicí. V podstatě celá U51 je zdialogizována hlasitým přečtením povolání, které KEEBL SMRŤovi nabízí: minutkový kuchař, a KEEBLOVÝM výslovným odkazem na Hargův žebírkový dům.

Dramatická situace 28: MORT s YSABELL hledají ALBERTOVU knihu, s. 37

KEEBL v roli vypravěče uvádí **DS29**, částečně dialogizuje **U45**, popis SMRŤOVY knihovny a fungování knih života, a že MORT s YSABELL se tam vydávají najít knihu Alberto Malicha.

Dramatická situace 29: ALBERT jim odmítá pomoci, SMRŤ zmizel, s. 37-39

SMRŤOVA kancelář. MORT sděluje YSABELL, že zachraňují princeznu a že ALBERT je mocným mágem, jakého potřebují, již mají jeho knihu života. **U45** je redukována o rozhovor o MORTOVĚ lásce ke KELI. V knihách života se dočítají, že ALBERT ve své pýše SMRŤOVI složil přísahu výměnou za nesmrtelnost. Albert je načapá, nepokouší se jim ublížit, jen si přeje, aby MORT zmizel – s jeho příchodem začaly problémy. ALBERT odmítá MORTOVI pomoci, ptá se po SMRŤOVI, upozorňuje na nutnost dopočítat mezisoučty. Je to ALBERT, kdo dialogizuje Mortův vnitřní monolog o nepravděpodobnosti toho, že by SMRŤ někdo někde zdržel, chybí však Mortovo pochopení, že SMRŤ musí být nejosamělejším tvorem ve vesmíru. DOBROŘEZ v roli vypravěče dialogizuje **U51**, zveřejňuje, že SMRŤ „objevoval štěstí“.

Dramatická situace 30: Konfrontace ALBERTA, s. 39-41

MORT se pohybuje jako SMRŤ a poprvé promlouvá jeho hlasem, na YSABELLINO upozornění odpovídá, že to dokáže kontrolovat. Vzápětí však konfrontuje příchozího ALBERTA, rozhovor probíhá ekvivalentně předloze, zredukován je však o repliky předvídající, jakým by MORT byl na místě SMRŤE, nezaznívá, že by si pamatoval, jaké to je být člověkem, ani že by byl SMRŤEM pomstychtivým. Naopak změnou je ALBERTOVA podpora ve snaze stihnout povinnosti i zachránit KELI – na Mortovo tvrzení, že šance

stihnout to je tak milion ku jedné odpovídá: „*Kdybys byl na světě tak dlouho jako já, mladíku, věděl bys, že má-li něco šanci milion ku jedné, vyjde to v devíti z deseti případů. Pust' se do toho.*“⁴⁴. Kumulace událostí **U54**, **U55** a **U56**. **U57** je pak dialogizována ALBERTOVÝM závěrečným výstupem, bere si klobouk, plášť a magickou hůl, teleportuje se.

Dramatická situace 31: DOBROŘEZ s KNEZEM o korunovaci, s. 41-42

Před komnatami královny KELI, rozhovor DOBROŘEZE s KNĚZEM (tato postava kumuluje kněze a kancléře). DOBROŘEZ odmítá, že by dokázal udělat ohňostroj, jeho námitka, co vše zařídil místo toho, dialogizuje vypravěčskou retrospektivu **U52**. KNĚZ odchází.

Dramatická situace 32: DOBROŘEZ a KELI, s. 42

Ozývá se KELI převlékající se ve své komnatě. DOBROŘEZ oznamuje, že stěna se blíží rychle a nemuseli by stihnout korunovaci, narozdíl od předlohy je KELI oblečena v krásných šatech a velmi jí to sluší. Když DOBROŘEZ vysvětluje, jak vypočítal rychlost pohybu, odkazuje se na MORTOVO vyprávění o zážitku v hospodě – narozdíl od předlohy se však v drammatizaci o hospodě dosud nepadla ani zmínka. Rozhovor o MORTOVĚ procházení zdmi – DOBROŘEZ vysvětluje, že se stává víc skutečným než okolní realita.

Dramatická situace 33: Alberto Malich na Neviditelné univerzitě, s. 42-44

Neviditelná univerzita. Zjevuje se ALBERT. Nikde není zmíněna ALBERTOVA socha jako v předloze, ale je zde jeho velký portrét, který sám ALBERT zmiňuje už v dramatické situaci 30. Přichází MRAKOPLAŠ, podle obrazu ALBERTA poznává, pokouší se utéct, ale ALBERT ho zastavuje. MRAKOPLAŠ se omlouvá za zneuctění jeho sochy, Albet nechápe, co to žvaní. Rozhovor probíhá ekvivalentně, scéna je zredukována o postavu knihovníka, MRAKOPLAŠ informace jeho působení na univerzitě dialogizuje. Zbytek rozhovoru probíhá ekvivalentně, ALBERT si vyžádá osm nejstarších mágů a odchází do hospody.

Dramatická situace 34: Mágové před Alberto Malichem, s. 44-45

Stejně místo, později téhož dne. ALBERT přináší zakletého hostinského, dialogy probíhají ekvivalentně předloze, zredukovány jsou vnitřní monology mágů odkazující na zneuctívání ALBERTOVY sochy během studentských let. Mění se kouzlo, jímž ALBERT trestá KVESTOROVO odmlouvání – na dálku ho škrtí, místo zapálených vousů. MÁGOVÉ

dialogizují vypravěčský popis z předlohy o tom, že byli věrnými štamgasty v oné hospodě. ALBERT nařizuje přípravy k obřadu Ašk-Ente.

Dramatická situace 35: Práce v Agateánské říši, s. 45-46

Hodovní síň Bes Pelargicu, přítomen PRINC, VEZÍR, soužící a strážce. MORT vysvětluje YSABELL kdo je kdo a jaké jsou politické vztahy v zemi (dialogizace). Situace přendávání otráveného sousta z jednoho talíře do druhého a zpět probíhá ekvivalentně předloze, i MORTOVO zvolání, že má na spěch. VEZÍR umírá.

Dramatická situace 36: Obřad Ašk-Ente, s. 46

YSABELL se chce vrátit do Sto lat zachránit KELI, MORT mluví už pouze SMRŤOVÝM hlasem, odmítá: „*TO NEMOHU. NEMÁM NA VÝBĚR. SKONČIL MŮJ UČEDNICKÝ ČAS!*“, Začne ho volat obřad Ašk-Ente, YSABELL ho zadržuje, neplatí na ni ani MORTOVY autoritativní příkazy. „*Ty přece nejsi Smrt! Jsi jen Mort. Jsi prostě tím, kým se rozhodneš být.*““. Uhodí MORTA.

Dramatická situace 37: Přivolání SMRTĚ, s. 46-47

Neviditelná univarzita. Mezi mágy a ALBERTA se objevuje SMRŤ v zástěře a s obracečkou v ruce. Dialog SMRTĚ, který poznává realitu posledních dní a ALBERTA, který se snaží vymanit z jeho sevření a dosáhnout své hole, aby se osvobodil, probíhá ekvivalentně pretextu.

Dramatická situace 38: Porada mágů, s. 47

Mágové rozhodují zamknout sochu Alberto Malicha do sklepení, aby ji studenti nemohli hanobit. Oproti předloze přibývá poznámka: „A toho zatraceného obrazu bych se taky zbavil. Protože je vynechána postava knihovníka, není vysvětleno, co se stalo s ALBERTOVOU holí. Přibývá také KVESTORŮV dotaz, zda někdo umí odklít žábu zpět na hospodského.“

Dramatická situace 39: Mort opět sám sebou, s. 47-48

MORT a YSABELL po nevydařeném obřadu Ašk-Ente. MORT mluví zpět lidským hlasem, děkuje za záchranu a ptá se, co se mu stalo. Rozhovor probíhá ekvivalentně předloze, pouze YSABELL říká, že část MORTA, která byla SMRŤEM chtěla jít a že ho zastavila, nikoli že ta část odešla. Dochází jim, že mají šanci předběhnout půlnoc.

Dramatická situace 40: Pokus o převrat, s. 48-49

Zámek Sto lat. MRAKOPLAŠ v roli vypravěče dialogizuje Událost 68, DOBROŘEZ žádá AKOLYTU, ať urychlí KNĚZE provádějícího obřad. KNĚZ je mrzutý, dialog je ekvivalentní předloze, je však zredukována záležitost se slonem, KNĚZ žádá jeho přivedení, DOBROŘEZ je překvapen, nevěděl o slonovi, AKOLYTA je tím, kdo vysvětluje, že KNĚZ už nic menšího nevidí a „*minule omylem obětoval lancerského biskupa*“. KELI rozhoduje, že se obejdou i bez oběti a žádá o korunu. Vystupuje VÉVODA se svými muži a dává rozkaz odvést a okamžitě zabít. Sám tak dialogizuje svou vlastní charakteristiku, kterou v předloze zveřejnil Dobrořez. DOBROŘEZ spatřuje blížící se stěnu reality a sděluje to KELI.

Dramatická situace 41: Korunovace KELI a útěk domů, s. 49-50

Objevují se MORT a YSABELL. MORT vyhrožuje VÉVODOVI, že mu „*dá useknout hlavu*“, namísto „*bude tě to stát hlavu*“. DOBROŘEZ ho omráčí. Korunovace KELI a následující rozhovor probíhá ekvivalentně, YSABELL vysvětluje, že jejím otcem, ke kterému jedou, je sám SMRTĚ.

Dramatická situace 42: Konfrontace a souboj se SMRTĚM, s. 50-53

SMRTĚOVA pracovní. Situace a interakce všech postav probíhají ekvivalentně předloze. Přibývá DOBROŘEZŮV dialogizační dotaz na hodiny VÉVODY ze Sto Helit a YSABELLIN komentář, že MORTOVY hodiny jsou již téměř bez písku a ve SMRTĚOVÝCH není vůbec žádný. SMRTĚ přijímá hned první MORTOVU výzvu, neodmítá ho jako nerovného soupeře a nepřistupuje k souboji až když MORT použije jeho hlas. Jsou rozbity hodiny VÉVODY ze Sto helit. Po tom, co MORT udeřit odmítne a SMRTĚ ho nakopne, odloží kosu ALBERTOVI a k MORTOVI se blíží pouze s jeho hodinami „*připraven je rozbit*“. V závěru situace SMRTĚ říká, že YSABELL neví, jak toho všeho lituje. MORT mu odpovídá, že on ano. SMRTĚ se dává do smíchu a MORTOVY hodiny otáčí.

Dramatická situace 43: Svatba MORTA a YSABELL a loučení se SMRTĚM, s. 53-55

Zámek Sto lat. OBŘADNÍK ohlašuje DOBROŘEZE, na otázku, zda smí políbit nevěstu YSABELL odpovídá, že „*mágitm je vše dovoleno*“ namísto „*pokud to mágové smí*“, jak je tomu v předloze. To, že DOBROŘEZ je šedou eminencí za trůnem MORT dialogizuje přímou otázkou, je to sám DOBROŘEZ, kdo ho umlčuje, protože přichází KELI. SMRTĚ se nepodiví, že si MORT vybral YSABELL místo KELI. Přibývá také vysvětlení, že se již nebude zabývat lidskými záležitostmi, protože „*TO OVLIVŇOVALO MŮJ ÚSUDEK*“.

Situace je zredukována o perlu reality, kterou SMRŤ MORTOVI VĚNUJE. Zbytek rozhovoru probíhá ekvivalentně předloze.

4. ZÁVĚR

Téma Mortovy identity v předloze se skládá z několika rovin, které spolu vzájemně souvisí. Spoluutváří je motivické linie jeho neukotvenosti v čase, jeho **funkce ve světě** a jeho **vztahu/propojení se Smrtěm**. Pro svět poctivé zemědělské práce je příliš přemýšlivý, nepraktický, zároveň nebezpečně užitečný a ochotný – jeho soucit, laskavost a smysl pro spravedlnost jsou původcem konfliktu s osudem, když se dvakrát rozhodne zachránit princeznu Keli¹⁰⁶.

To, že se MORT zcela vymyká prostředí, ze kterého vzešel, je jasně patrné i v dramatinizaci, LEŠEK i HRÍMAL to jasně shrnují již v **DS1**. Redukcí situace pretextu, kdy se Lezek se synem loučí a dává mu dobré rady do života, odpadá zároveň jediný výslovný projev otcovské péče a starosti o jeho další osud. LEŠEK tak oproti Lezkovi jedná se synem pouze jako s břemenem, kterého se s úlevou zbavuje, nekonzultuje využití jeho „podivných“ kvalit (úvahy vyučít ho mágem) s Hamešem, Mortovým strýcem.

Redukcí informací o Mortově rodině a zázemí z předlohy však z dramatinizace mizí indicie, proč si ze všech tvorů na Zeměploše SMRTĚ vybírá právě MORTA. V románu Mortovi předci již po generace žijí v horách Beraní hlavy, o nichž se již v **U1** čtenář dozvídá, že je to „magicky neaktivnější“ oblast celého světa. Mortova rodina jsou navíc pěstitelé magických bylin loněk, rostoucích v čase nazpět, z nichž rodina vyrábí pálenku, vyhledávanou především věštky. Obecně jsou charakterizováni jako „*vážní lidé, kteří se hodně věnovali sebezpytování a častému a pečlivému studiu kalendáře*“ a „*kdo nezasel včas semena rostlin, jejichž úroda už byla sklizena před dvanácti měsíci, riskoval, že naruší samotnou materii příčinnosti*“ (1) s. 9/. To je první **motiv Mortovy neukotvenosti v čase**, a zároveň to jediné, co je řečeno o jeho původu. Druhým motivem je Mortův stav v **U3**: „*Tentokrát se však cítil podivně chápavý, jako kdyby si vzpomínal na něco, co se ještě nestalo*.“ (1) s. 14/. Třetím motivem je situace u matičky Šlachromé, kdy se Mort hroutí, že všechno pokazil – ještě předtím, než všechno pokazí, v té chvíli ještě neudělal jedinou chybu, to ho teprve čeká. V Dramatinizaci matičky ŠLACHRMÉ MORT nemá předčasný pocit, že vše zkazil, ale že „*to určitě pokazí, protože to ještě nikdy nedělal*“ (2) s. 20/. Tato motivická linie zvláštního vnímání času v dramatinizaci zcela odpadá.

¹⁰⁶ „Mortova chybná rána, vedená vztekem, zoufalstvím a rodící se láskou...“ (1) s. 112/

MORT tedy má výjimečnější schopnosti než pouhou přemýšlivost, které ho však zároveň činí natolik odtrženým od každodenních problémů běžného života, že pro něj ve smrtelném světě není místo. Naopak neobvykle zapadá do světa nadpozemského – když se MORT SMRŤOVI poprvé představuje, v předloze i drammatizaci na jeho jméno SMRŤ reaguje: „*TO JE ALE NÁHODA.*“. Zároveň je to poprvé a naposled, kdy jeho jméno vnímá, celým následujícím MORTOVÝM životem se prolíná neustálá nutnost všem své jméno připomínat, pro všechny je hoch, kluk, nebo chlapec – jako by s existencí MORTA nikdo nepočítal. V obou verzích ho zároveň SMRŤ chválí za jasné myšlenky a realistický přístup k věcem, a kromě dvou špatných rozhodnutí ohledně KELI a počáteční nejistoty u matičky ŠLACHROMÉ MORT ve skutečnosti za celou dobu nic jiného nezkaží, naopak, ještě jako učedník zvládá SMRŤE plnohodnotně zastoupit. Jeho budoucí pozemský život se však váže na roli VÉVODY ze Sto Helit, kterou je třeba zaplnit. V předloze ani drammatizaci není však patrna žádná indicie, že by pro něj v „původním plánu osudu“ bylo vhodné místo na Zeměploše a měl být součástí historie. Jeho jediné možné místo je mezi nebem a zemí – tam, kde se pohybuje Smrt'. A tam hraje nejzásadnější roli MORTOVA schopnost SMRŤE v jeho osamělosti pochopit, a stát se mu tak historicky jediným rovnocenným společníkem. To je MORTOVA **funkce v historii**, kterou nikdo jiný, ALBERT ani YSABELL, zastat nemohou. V tomto se předloha i drammatizace shodují.

V předloze zároveň všechny tyto Mortovy zvláštní schopnosti dohromady směřují k jeho podstatě jako „**druhému Smrt'ovi**“, ještě předtím, než si jeho úděl na vlastní kůži prožil. Jméno Mort je vším, jen ne náhodou – narozen jako anomálie magických hor v prostředí, kam naprosto nezapadá, „*rozhodnut proniknout na kloub logice, která leží v pozadí vesmíru*“ (1) s.13/, „*velmi vnímavý*“, jak o něm říká Albert v **U55**, a zároveň jako někdo, kdo nemá své místo na světě, je nejideálnějším možným kandidátem na Smrt'ova učedníka, od začátku se mu totiž velmi podobá. Smrt' v předloze si ho nevybírání náhodou. Motivace SMRŤE v drammatizaci není jednoznačná. MORT vybočuje ze svého prostředí jako příliš přemýšlivý, uvažuje velmi logicky, stejně jako Mort v pretextu a na světě ho žádná budoucnost nečeká. **Motivická linie podobnosti MORTA a SMRŤE**, ještě než MORT vůbec vstoupil do učení, a tedy důvod, proč si ho SMRŤ vybral, je do drammatizace transponována pouze částečně. Zůstává zde široký prostor pro inscenační či recipientovu interpretaci.

Katalyzátorem všech těchto tří motivických linií je pak úzce spjaté téma **MORTOVA souboje o svou identitu/integritu**, když postupně přebírá roli SMRŤE a stává se jím. Lze říci, že v drammatizaci se jedná o téma hlavní a jeho motivická výstavba téměř přesně odpovídá

výstavbě v předloze, proto je nebudu podrobněji rozebírat. Nicméně pro úplnost zmíním v dramatinaci redukovaný princip pretextu, kdy tak jak Smrt' objevuje nové emoce, tak je Mort postupně ztrácí, a vyvíjí se tak od příliš ochotného a vždy nápomocného v postavu netečnou a morbidní, což eskaluje v U61 a U63. Zároveň v předloze je oproti dramatinaci jasně naznačeno, že nejen že SMRŤ svou funkci nezastává správně, nabývá-li lidských rysů (v DS43 stvrzeno dodatkem „OVLIVŇOVALO TO MŮJ ÚSUDEK“ k prohlášení, že se již nebude zajímat o lidské záležitosti), ale Mort, který si vzpomíná jaké to bylo být člověkem, by byl Smrtěm mnohem horším: „*okořeněný lidskou pomstychtivostí, krutostí a odporem*“.

SMRŤŮV vztah k lidem je dalším z nejvýraznějších témat předlohy i dramatinace. V obou je jasně vyjádřeno, že SMRŤŮVI nejsou lidské libůstky úplně cizí. Motiv lásky ke kočkám, záliba v jídle (obzvláště kari), „*místo, kde by byl doma*“, YSABELLINO tvrzení, že je SMRŤ hodný a vůbec už sám fakt, že se kdysi ujal osiřelého děvčete dokládají, že nějaký emoční svět SMRŤ má. V dramatinaci jsou však redukovány nejen YSABELLINY úvahy, zda může cítit lítost (U33), ale především účel SMRŤŮVA pobytu mezi lidmi. V románu se Smrt'ovy epizody mezi lidmi vždy výrazně vážou na konkrétní emoci, kterou dosud neznal – **motiv postupného polidšťování**. Začíná to smutkem, který se v něm probouzí v U18, když má zemřít princezna Keli, volné odpoledne si bere v důsledku toho, že „není ve své kůži“. V DS11 je to však ALBERT, kdo si posteskuje nad KELIINÝM věkem, SMRŤ na ni nijak nereaguje, centrem jeho pozornosti se stává myšlenka volného odpoledne a Ankh-Morpork „plný života“. Legraci SMRŤ poznává v obou verzích, stejně jako zahanbení. Štěstí zažívané v zaměstnání kuchaře je pak v dramatinaci dialogizováno vypravěčem. Vztek v závěrečném souboji s MORTEM je ekvivalentní v obou textech, ale pomstychtivost, ze které ho Ysabell obviňuje, v dramatinaci chybí. V obou se však stejnou měrou nabízí otázka, zda ho MORT, který sklonil meč, učí na závěr soucitu. Porovnáme-li tedy obě motivické linie důsledků SMRŤŮVA polidšťování, oproti předloze je zredukován důraz na Smrt'ovo systematické, komplexní poznávání lidské emocionality. V dramatinaci je SMRŤ smrtelníky fascinován, namísto aby pro něj byli nepochopitelní, „volné odpoledne“ je pro něj dosud neznámý fenomén, jehož možnosti se zájmem prozkoumává. Tím je v dramatinaci oproti předloze výrazně upozádněn rozměr motivické linie Smrt'ova polidšťování jako demaskování jeho osamělosti. To je v předloze výslovně rozvedeno a dalších místech, vždy skrze Mortovy úvahy či vzpomínky na to, jaké to je být Smrtěm: „*Smrt' musí být jedním z nejosamělejších tvorů celého vesmíru*.“, U50. Na druhou stranu, dramatinace redukcí tohoto významu zásadně kompenzuje velmi konkrétní a výrazně interpretační změnou MORTOVY repliky v DS42: „*Já možná ano*.“ v odpověď na SMRŤŮVO tvrzení, že YSABELL netuší, jak všeho lituje,

namísto méně jednoznačného „*Já bych to udělal.*“ v U74. Tím MORT v obou verzích naplňuje svou funkci na světě – jediného člověka, který SMRŤOVI v jeho nekonečné osamělosti rozumí. To tedy je zároveň pointou a demaskováním tématu SMRŤOVA vztahu k lidem jako **tématu jeho osamělosti**.

Tato práce pokrývá pouhý zlomek motivicko-tematického materiálu, který ke komparativní analýze dramaturgie Stephena Briggse ve vztahu k románu Terryho Pratchetta nabízí. I z něj lze však vyvodit, že výrazná dialogičnost a dějovost, založená na výrazně dramatickém jednání literárních subjektů dělá z prozaického díla Mort látku dramaturgizování snadno přístupnou a Briggs byl schopen velmi citlivě vnímat významové důrazy pretextu, stejně jako je obratně přizpůsobit potenciálnímu uvedení na jevišti.

5. ZDROJE

Prameny:

PRATCHETT, T. *Mort. Úžasná Zeměplocha*. Praha: TALPRESS, 1994, 305 s.

PRATCHETT, T. *Mort. Úžasná Zeměplocha*. Dramatizace Stephen Briggs, přeložil Jan Kantůrek, 1996, 55 s. [Citováno z elektronické verze poskytnuté agenturou Dilia.]

Přímo citované zdroje:

CERMONOVÁ, K.: *Recepční a intertextové strategie v románovém cyklu Terryho Pratchetta: Úžasná Zeměplocha*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra českého jazyka a literatury, 2013, 77 s. [online]. URL: (https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/57808/BPTX_2011_2_11410_0_3235_51_0_125585.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

CÍSAŘ, J. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009, 1. vydání, 296 s.

ČEJKA, M. *Úvod do studia jazyka pro bohemisty*. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Brno 1992, 81 s.

DENEMARKOVÁ, R. *Sémiotická problematika dramatizací*. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Obor český jazyk, 1997, 263 s.

HUTCHEON, L. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 1. vydání, 247 s.

CHATMAN, S. *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008, s. 18.

JAKOBSON, R. *Poetická funkce*. 1. vyd. Jinočany: H & H, 1995, 747 s.

JANOUSEK, P.: *Rozměry dramatu*, Praha: Panorama, 1989, 304 s.

MERENUS, A. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, 2012, 187 s.

MUKAŘOVSKÝ, J. Dialog a monolog. In Miroslav Červenka a Milan Jankovič (eds.) *Studie I.*, Brno: Host, 2007, 17 s.

PLATÓN. *Ústava*. Přeložil František Novotný, Praha: OIKOYMENH, 2005, 428 s.

PROPP, N.V. Transformace kouzelných pohádek. In Miroslav Červenka (ed.) *Morfologie pohádky a jiné studie*. Přeložil Miroslav Červenka, Jinočany, H&H, 1999, s. 131-149.

ŠULAJOVÁ, I. Dramatizace jako teoretický problém, *Divadelní revue*. 2004, roč.15, č.4., s. 46-61.

Ostatní literatura:

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Přeložil Milan Mráz, Praha: OIKOYMENH, 2008, 289 s.

ECO, U: *Meze interpretace*. Přeložil Ladislav Nagy. Praha: Karolinum, 2004, 330 s.

ECO, U: *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia, 1997, 196 s.

HÁJEK, J. *Fantastic Society: Social Themes in Terry Pratchett's Discworld. (Fantastická společnost: Společenská témata v zeměplošských knihách Terryho Pratchetta)*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav anglofonních literatur a kultur, 2020, 61 s.

HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. London/New York: Routledge, 2006, 304 s.

INGAARDEN, R. *Umělecké dílo literární*. přeložil Antonín Mokrejš. Praha: Odeon, 1989, 419 s.

NUCOVÁ, M. *Transpozice románu do divadelní a následně filmové podoby*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Katedra elektronické kultury a sémiotiky, 2016, 81 s.

OSOLSOBĚ, I. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Nakladatelství „G“ hudba a divadlo, 1992, 223 s.

PAPOUŠEK, V: Existují místa nedourčenosti? Ingaardenova koncepce literárního díla, řeč a reálné entity skutečnosti. *Slovo a smysl*. 2019, č. 32, s. 194-202.

POSPÍŠIL, T. *Vtip, komedie a parodie v díle Terryho Pratchetta*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2012. [online] URL: http://is.muni.cz/th/361111/ff_b/Bakalarska_diplomova_prace.txt

SAUSSURE, F. *Kurs obecné lingvistiky*. Přeložil František Čermák, 3., upr. vydání. Praha: Academia, 2007, 487 s.

VELTRUSKÝ, J. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav Praha, 1994, 270 s.

VELTRUSKÝ, J. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 2019, 168 s.

Online zdroje:

<http://databaze.obecprekladatelu.cz/databaze/K/KanturekJan.htm>

<http://www.aeronutilus.cz>

<https://discworld.com/terry-pratchett/>

<https://video.aktualne.cz/dvtv/pratchett-byl-jako-muj-starsi-bracha-rika-jeho-vydavatel/r~1a7fc750c98511e4ad630025900fea04/>

<https://www.databazeknih.cz/zivotopis/jan-kanturek-7755>

https://www.databaze-prekladu.cz/prekladatel/_000003966

<https://www.dilia.cz/index.php/component/k2/item/22-pratchett-terry>

<https://www.terrypratchettbooks.com/about-sir-terry/>