

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Soňa Tolarová

České recepce Dürrenmattovy hry Play Strindberg

Friedrich Dürrenmatt: Play Strindberg. Czech Reception

Praha 2012

Vedoucí práce: doc. PhDr. Gabriela Veselá, CSc.

Na tomto místě bych chtěla poděkovat především vedoucí práce doc. PhDr. Gabriele Veselé, CSc., za cenné rady a odbornou pomoc, dále pracovníkům Informačně-dokumentačního oddělení Divadelního ústavu za poskytnuté informace, Jiřímu Stachovi za vstřícnost a otevřenost při rozhovoru a v neposlední řadě také Tereze Jůzové za komentáře k jazykové stránce práce.

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

V Praze

.....

Soňa Tolarová

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá hrou *Play Strindberg* (1969) Friedricha Dürrenmatta, jež je adaptací Strindbergova dramatu *Tanec smrti* (1901). Na úvod jsou zmíněny kontext vzniku díla a reakce na první uvedení. Dále je na základě dobového tisku rozebráno devět českých divadelních inscenací *Play Strindberg* a také inscenace České televize. Hlavní část práce je věnována hloubkové kritice dvou překladů (1969 a 1989) dramatu na základě translatologické analýzy podle modelu Kathariny Reißové. Oba překlady vyhovují požadavkům na funkční překlad. Připojeny jsou také životopisy překladatelů Bohumila Černíka (*1924) a Jiřího Stacha (*1930).

Klíčová slova

Dürrenmatt, Play Strindberg, Jiří Stach, translatologie, kritika překladu, Katharina Reißová

Abstract

The topic of this thesis is *Play Strindberg (1969)*, a play by Friedrich Dürrenmatt, which is an adaptation of Strindberg's drama *The Dance of Death (1901)*. The thesis first discusses the context of the play's origin and the reactions to its first showing. It then goes on to analyze nine Czech theatrical productions of Play Strindberg and also one made by the Czech television. The main part of the thesis presents a detailed criticism of two of the drama's translations (1969 and 1989) based on Katharina Reiß' translation analysis model. Both translations meet the requirements for a functional translation. Curriculum vitas of translators Bohumil Černík (*1924) and Jiří Stach (*1930) are also enclosed.

Keywords

Dürrenmatt, Play Strindberg, Jiří Stach, translation studies, translation criticism, Katharina Reiß

Obsah

ÚVOD	9
1. OKOLNOSTI VZNIKU HRY <i>PLAY STRINDBERG</i>	12
1.1. August Strindberg	12
1.2. <i>Tanec smrti</i>	14
1.3. Friedrich Dürrenmatt	17
1.3.1. Dürrenmatt a Československo	21
1.4. <i>Play Strindberg</i>	24
2. RECEPCE ČESKÝCH INSCENACÍ <i>PLAY STRINDBERG</i>	29
2.1. Státní divadlo Brno 1969	29
2.2. Městská divadla pražská Praha 1970	31
2.3. Státní divadlo Ostrava 1970	34
2.4. Divadlo pracujících Gottwaldov 1971	35
2.5. Divadlo Jaroslava Průchy Kladno a Mladá Boleslav 1989	36
2.6. Divadlo Bez zábradlí Praha 1995	38
2.7. Divadlo Ungelt Praha 2003	39
2.8. DAMU KČD – Divadlo Disk 2010	42
2.9. Komorní scéna Aréna Ostrava 2010	43
2.10. Česká televize 1996	44
2.11. Shrnutí	47
3. PŘEKLADATELÉ	49
3.1. Překladatel Bohumil Černík	49
3.2. Překladatel Jiří Stach	50
4. TRANSLATOLOGICKÁ ANALÝZA	53
4.1. Specifika divadelního překladu	53
4.2. Východisko translatologické analýzy	54
4.3. Textové typy relevantní pro překlad	55
4.5. Vnitrojazykové instrukce	56

4.5.1. Sémantické instrukce	56
4.5.2. Lexikální instrukce.....	62
4.5.3. Gramatické instrukce	67
4.5.4. Stylistické instrukce	71
4.6. Mimojazykové determinanty.....	74
4.6.1. Užší situační zřetel.....	75
4.6.2. Věcný faktor	75
4.6.3. Faktor času.....	75
4.6.4. Faktor místa	76
4.6.5. Faktor příjemce	76
4.6.6. Závislost na mluvčím	77
4.6.7. Afektivní implikace.....	77
4.7. Zhodnocení překladů	77
4.8. Srovnání překladů.....	78
4.9. Divadelní versus knižní vydání	80
ZÁVĚR	82
Resumé v němčině	83
Resumé v angličtině.....	84
Seznam použité literatury	85
Divadelní recenze	85
Primární literatura.....	90
Sekundární literatura	90
Jazykové příručky a slovníky.....	94
Jiné zdroje	94
Přílohy.....	95

Seznam použitých zkratk

Pro větší přehlednost byly použity následující zkratky pro primární literaturu:

FD – první vydání *Play Strindberg* (Friedrich Dürrenmatt: *Play Strindberg*. Basel: Reiss AG, 1969, neprodejný výtisk)

FD2 – knižní vydání *Play Strindberg* z roku 1985 (Friedrich Dürrenmatt: *Play Strindberg, Porträt eines Planeten*. Zürich: Diogenes, 1985)

BČ – *Play Strindberg* v překladu Bohumila Černíka (Friedrich Dürrenmatt: *Play Strindberg*. Praha: Dilia, 1969)

JS – *Play Strindberg* v překladu Jiřího Stacha (Friedrich Dürrenmatt: *Play Strindberg*. Praha: Dilia, 1989)

ÚVOD

Tato diplomová práce se zabývá hrou *Play Strindberg* švýcarského dramatika Friedricha Dürrenmatta, který patří mezi nejvýznamnější německy píšící spisovatele druhé poloviny 20. století. Proslavil se především jako dramatik, věhlasu dosáhly i jeho detektivní příběhy a teoretické i politické statě. Dürrenmattovy divadelní hry se ve světě hrají dodnes, například v jeho rodném Švýcarsku probíhaly v divadelní sezóně 2011/2012 čtyři inscenace jeho děl. Jeho tvorba byla přeložena do více než 30 jazyků. Neutichá ani badatelský zájem o tohoto spisovatele, sekundární literatura neustále přibývá, v roce 2011 vyšla dokonce dosud nejrozsáhlejší biografie *Dürrenmatt oder die Ahnung vom Ganzen* (Rüedi, 2011, Diogenes).

V českém prostředí je Dürrenmatt považován za nejnámějšího švýcarského spisovatele. Jméno si vybudoval v 60. letech, kdy české premiéry následovaly často pouze několik týdnů po švýcarských. V období normalizace nebyl kvůli svým názorům na sovětskou okupaci na českých jevištích vítaným dramatikem. Teprve od konce 80. let byly jeho hry znovu uváděny a další díla mohla vycházet knižně. Také nakladatelé jsou si vědomi zájmu o tohoto spisovatele, a tak došlo postupně k vydání téměř celého Dürrenmattova díla, které vyvrcholilo v roce 2006 souborným vydáním deseti Dürrenmattových her (*Hry*, Divadelní ústav, překlad Jiří Stach).

Badatelská činnost na téma Dürrenmatt se v českém prostředí neomezuje pouze na doslovy vydaných knih a na několik teoretických prací k Dürrenmattově divadelní poetice. Věnovali se mu také již mnozí studenti ve svých závěrečných pracích¹. Zaměřovali se v nich jak na nejnámější Dürrenmattova díla *Fyzikové* a *Návštěva staré dámy*, tak na detektivní romány, nebo se zabývaly Dürrenmattovým stylem na obecné rovině. Vzhledem k translatologickému zaměření této diplomové práce je relevantní především práce Jakuba Štulce (2006) *České překlady dramatu Friedricha Dürrenmatta „Der Besuch der alten Dame“*, kde byla provedena translatologická analýza dvou překladů *Návštěvy staré dámy*. Hrou *Play Strindberg* se v českém prostředí doposud nikdo nezabýval.

Úvodní kapitola práce je věnována začlenění dramatu do kontextu. Jedná se o přepracování původní hry *Tanec smrti* švédského dramatika Augusta Strindberga z roku 1901, kterou Dürrenmatt vytvořil pro inscenaci v Basileji roku 1969. Přestože jde o „pouhou“ adaptaci,

¹ Seznam závěrečných prací věnovaných dílu F. Dürrenmatta je součástí příloh této práce. Přestože není úplný

stala se hra *Play Strindberg* součástí Dürrenmattovy divadelní tvorby a v mnohém předstihla i některé jeho původní hry.

Následně se tato diplomová práce soustředí na české recepce hry *Play Strindberg*. Že se u nás těší velké oblibě, dosvědčuje již devět divadelních inscenací, a také stejnojmenné televizní zpracování. Základním pramenem ke zpracování reakcí na ně jsou divadelní recenze v tisku, v současné době se k těmto ohlasům přidávají také reakce na internetu. Východiskem tohoto zkoumání je rešerše v databázi Divadelního ústavu.

Jedním z cílů této práce je také obohatit v této chvíli velmi sporé informace o činnosti a metodách překladatelů, jimiž byli v případě *Play Strindberg*, stejně jako u většiny dalších Dürrenmattových dramát, Bohumil Černík (*1924) a Jiří Stach (*1930). Osudy obou překladatelů jsou vzhledem k době, ve které překládali, zajímavou součástí dějin českého překladu. Bohumil Černík se Dürrenmattovi věnoval v 60. letech, po roce 1968 ale emigroval do Švýcarska a o jeho dalším osudu není v tuto chvíli nic známo. Jiří Stach se ujal překladů Dürrenmatta v pozdější době. Většinu her totiž Dürrenmatt pro souborné vydání v roce 1980 přepracoval, a bylo je proto třeba znovu přeložit.

V rámci zpracování informací o překladatelích se autorka této diplomové práce pokusila kontaktovat samotné překladaatele a požádat je o rozhovor. S Jiřím Stachem proběhl rozhovor 15. května 2012. V letošním roce vyšla v nakladatelství Academia kniha *Slovo za slovem, S překladaateli o překládání* (Rubáš, 2012). Jedná se o rozhovory s nejstarší překladaatelskou generací, do které patří i Jiří Stach a Bohumil Černík. Otázky pokládané překladaatelům v této knize posloužily jako východisko a inspirace pro rozhovor s Jiřím Stachem. Bohumila Černíka se i přes snahu kontaktovat nepodařilo.

Hru *Play Strindberg* vydalo v Československu poprvé nakladatelství Dilia v roce 1969 v překladu Bohumila Černíka a v tomtéž nakladatelství vyšla znovu o dvacet let později v překladu Jiřího Stacha. Tyto dva překlady budou předmětem zkoumání při translatologické analýze, která je hlavním cílem této diplomové práce. Tato analýza vychází z modelu Kathariny Reißové, německé lingvistky a translatoložky, jejíž publikace *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* vyšla v roce 1971. Analýza podle Reißové spočívá v hodnocení překladů na základě srovnání s originálem podle předem stanovených kategorií. Jednotlivá kritéria jsou v jejím modelu stanovena natolik volně, že je možné aplikovat celý model i na dramatický text. Z analýzy jasně vyplyne, zda překlady odpovídají výchozímu

textu po sémantické i stylistické stránce. Srovnání jednotlivých překladatelských řešení dále také upozorní na rozdíly v metodách a přístupech překladatelů.

Předpokladem však je, že se v obou případech jedná o překlady srovnatelné kvality. Oba vyšly ve stejném formátu (jednostranný tisk A4 v pevných deskách) v nakladatelství Dilia, které připravuje dramatické texty pro divadla. Oba překladatelé byli humanitně vzdělaní a pohybovali se v divadelním prostředí již několik let. Mezi jednotlivými vydáními dramatu *Play Strindberg* uplynulo pouze dvacet let, je tedy možné srovnávat je ze synchronního hlediska.

1. OKOLNOSTI VZNIKU HRY PLAY STRINDBERG

1.1. AUGUST STRINDBERG

Při rozboru Dürrenmattovy hry *Play Strindberg*, jež je adaptací neméně slavné hry *Tanec smrti* z roku 1900, je třeba začít od začátku, tedy od samotného autora původní hry – Augusta Strindberga (1849–1912). Ten platí za nejvýznamnějšího švédského spisovatele a vedle Knuta Hamsuna, Henrika Ibsena, Søren Kierkegaarda a Christiana Andersena se řadí k nejznámějším skandinávským autorům vůbec. Jeho tvorba měla velmi široký umělecký záběr. Strindberg psal prózu, dramata i básně, také kreslil a fotografoval. Žánr, který ho ale nejvíce proslavil, byly bezpochyby divadelní hry, z nichž mnohé se těší oblibě dodnes.

Vzhledem k tomu, že Strindbergovo dílo je z velké části autobiografické nebo alespoň hojně čerpá z osobních prožitků, je důležité připomenout zásadní momenty v jeho biografii. August Johan Strindberg se narodil 22. ledna 1849 ve Stockholmu. Jeho otec byl obchodník a matka původně jeho služka. Potomci tohoto „nerovného“ svazku byli vychováváni přísně, v pietistickém duchu. Po ukončení lycea v roce 1867 střídal mladý Strindberg zaměstnání, pracoval jako chemik, učitel, vychovatel, knihovník a novinář, pokoušel se také prorazit jako herec. Krátce studoval ve Stockholmu a v Uppsale, zároveň začal také psát. Průlomovým dílem v jeho kariéře bylo historické drama *Mistr Olof* (*Mäster Olof*, 1872). Přestože ho musel kvůli nezájmu divadel několikrát přepracovat a původní verze se dočkala inscenace teprve v roce 1881, „znamenal pro Strindberga první opravdový úspěch a od té doby byl považován za významného švédského spisovatele“ (Černík Z., 2008: 129).

Uznávaným spisovatelem se Strindberg stal po vydání románu *Červený pokoj* (*Röda rummet*, 1879), ve kterém satiricky kritizuje soudobou švédskou společnost. „Kritika vyvolala obrovský rozruch, starší generaci šokovala, u mladé se setkala s nadšením. Představovala každopádně razantní zahájení švédského moderního průlomu².“ (Humpál, 2006: 68) V postavách Strindbergových děl se poznávaly některé významné švédské osobnosti, a tak si jich svým společenskokritickým postojem mnoho znepřátelil. Velkou část života proto strávil raději mimo Švédsko, například v Paříži, ve Švýcarsku nebo v Německu.

² *Moderním průlomem* se ve skandinávské literatuře rozumí období po roce 1870, ve kterém, pod vlivem dánského teoretika Georga Brandese, začala na Severu vznikat kritická realistická literatura. Ve Švédsku je tradičně považováno za začátek tohoto období vydání Strindbergova *Červeného pokoje*.

V 80. letech 19. století Strindbergovu tvorbu silně ovlivnil naturalismus. Vznikají jeho prozaické povídky *Manželské historie I. a II.* (*Giftas I., II.*, 1884 a 1886), první tři díly autobiografického románu *Syn služky* (*Tjänstekvinnans son*, 1886–87) a hlavně slavné trio naturalistických her – *Otec* (*Fadren*, 1887), *Slečna Julie* (*Fröken Julie*, 1888) a *Věřitelé* (*Fordringsägare*, 1889). Na rozdíl od svého skandinávského rivala Henrika Ibsena jde Strindberg ve své dramatičce o něco dál. Jeho hry jsou úspornější a soustředí se pouze na jeden centrální konflikt. Počet postav je zredukován na minimum, dialogy mají působit spontánně, a vyvíjejí se proto ve volných asociacích. Protagonisté mezi sebou svádějí boj o moc a podle zákonů Darwinovy teorie vítězí ten silnější.

Strindbergovou první ženou byla herečka aristokratického původu Siri von Essen. Od poloviny 80. let bylo jejich manželství v krizi. Vzhledem k pobytům v zahraničí nemohla Siri účinkovat v divadle a Strindberg byl na základě jedné ze svých povídek obviněn z blasfemie, navíc se z něj k manželčině nelibosti stal ateista. (Humpál, 2006: 70) Manželství tuto krizi nevydrželo a v roce 1891 se Strindberg poprvé rozvedl.

Brzy po rozvodu se Strindberg znovu oženil, tentokrát si vzal rakouskou novinářku Fridu Uhlovou, i tento vztah se ale po čtyřech letech definitivně rozpadl a pro Strindberga nastalo nejtěžší životní období. Roky 1894–96 strávil v Rakousku a Paříži pronásledován depresemi a paranoiou. Později o tomto období na hranici šílenství napsal knihu s názvem *Inferno* (1897). „*Inferno* je mimo Švédsko nejvydávanější a nejčtenější Strindbergovou prózou, hloubkou vhledu do lidské psychy na pokraji totálního zhroucení je to totiž dílo velice moderní.“ (Humpál, 2006: 75)

Strindberg se během tohoto období věnoval mysticismu, alchymii a nově tíhl ke katolicismu. Po „*infernu*“ se společně s pohledem na svět radikálně mění také jeho dramatická tvorba. Vznikají expresionistické hry *Do Damašku* (*Till Damaskus*, 1898), *Hra snů* (*Ett drömspel*, 1902) a *Strašidelná sonáta* (*Spöksonaten*, 1907). Jejich typickým znakem je prolínání snového světa s reálným, čas a prostor jsou pojímány nerealisticky. V těchto hrách jde nejčastěji o znázornění lidského nitra. Především Strindbergova *Hra snů* se stala předobrazem mnohých pozdějších expresionistických děl. Svou dobu předběhl Strindberg také komorními hrami, mezi něž patří i již zmíněná *Strašidelná sonáta*. V mnohém se totiž podobají absurdnímu divadlu druhé poloviny 20. století. (Humpál, 2006: 78)

Strindbergova tvorba se po „infernu“ ale neomezuje pouze na expresionistické hry. Vznikají například také historická dramata jako *Erik XIV.* (*Erik XIV*, 1899) či *Královna Kristina* (*Kristina*, 1903) nebo novoromantické hry, básně, autobiografická próza. Strindberg se také vrací ke kritickým románům, které opět vedou ke společenským konfliktům a skandálům. Návrat k naturalistické tvorbě 80. let představuje drama *Tanec smrti* (*Dödsdansen*, 1901), jež se stalo jedním ze světově nejhranějších Strindbergových her. Podrobně se mu věnuje následující kapitola.

Zbývá ještě zmínit, že August Strindberg zemřel 14. května 1912, a rok 2012 je tedy stým výročím jeho smrti. U této příležitosti byl ve Švédsku vyhlášen „Strindbergův rok“, divadla hojně inscenují jeho klasické i méně známé hry, konají se různé výstavy a vycházejí nové knihy. Jeho dílo se připomíná nejen ve Švédsku, ale i u nás. Český rozhlas například v letošním roce vytvořil ve spolupráci s překladatelem Zbyňkem Černíkem cyklus pořadů o Strindbergově dramatické tvorbě *Tanec života a smrti*.³

1.2. TANEC SMRTI

August Strindberg napsal oba díly *Tance smrti* pravděpodobně na podzim roku 1900, vydal je pak najednou (v jednom svazku) o rok později. Tištěné vydání se setkala s vlnou kritiky a švédská divadla hru odmítala hrát. Podstatně větší oblibě než v rodné zemi se za svého života těšil Strindberg v Německu, a tak není nijak překvapivé, že se *Tance smrti* jako první ujalo německé Staré městské divadlo (Altes Stadttheater) v Kolíně nad Rýnem. Premiéru zde hra měla 29. a 30. září 1905 v režii Fritze Krempiena.

Ve Švédsku se *Tanec smrti* hrál poprvé až v roce 1908 (premiéra 1. dílu 8. září a 2. dílu 1. října) v Intimním divadle (Intima teatern), které roku 1907 založil sám Strindberg, aby zde mohl uvádět svá dramata pro malá jeviště. *Tanec smrti* se díky objevenému nastudování Maxe Reinhardta v berlínském Německém divadle (Deutsches Theater) v roce 1912 stal v následujících letech a desetiletích jedním z nejhranějších Strindbergových dramát. (Černík Z., 2004: 298) *Tanec smrti* se nesčetněkrát hrál na jevištích po celém světě, a byl také mnohokrát zfilmován, třikrát například jen ve švédské produkci (*Dödsdansen*, 1962, 1980 a 1996).

³ *Tanci smrti* se věnoval jeho 11. díl, který byl vysílán 2. června 2012.

Název hry Strindberg převzal ze skladby Camilla Saint-Saëns (*Danse macabre*, 1874), kterou chtěl ve svém dramatu původně použít. Vzhledem k tomu, že ho však jeho věčný rival Ibsen předběhl a skladbu použil ve hře *John Gabriel Borkman* (1895), rozhodl se ji nahradit *Příchodem Bojarů* (*Bojarenes inntogsmarsj*, 1896) od norského skladatele Halvorsena. V názvu hry ale Strindberg zachoval narážku na tradiční středověký motiv tance smrti. Ten se odráží na tematice a struktuře dramatu. Postavy hry přežívají v bezčasém upířím stádiu na ostrově zvaném Peklíčko, navzájem se vysávají a svádějí boj o moc. (Paul, 1979) Jako předloha protagonistů Strindbergovi posloužili někteří jeho známí a příbuzní, především sestra Anna a její manžel Hugo von Philp, kteří tou dobou slavili stříbrnou svatbu.

Paradoxně v roce, kdy se Strindberg potřetí oženil, tentokrát s téměř o třicet let mladší herečkou Harriet Bosseovou, napsal také tuto nekompromisní studii manželského života. „Hra má dvě části, ale většinou se inscenuje jen první z nich. Přestože *Tanec smrti* obsahuje i expresionistické prvky, formálně představuje spíše Strindbergův dočasný návrat k naturalistickému dramatu.“ (Humpál, 2006: 79) V některých ohledech, například neschopností partnerů smysluplně komunikovat, také předjímá absurdní drama.

Na rozdíl od předchozích naturalistických Strindbergových her nenese vinu na tragické situaci jeden z protagonistů, ale celá společnost, která jednotlivce nutí přijmout danou roli. „Die ‚existentielle‘ Aussage des Stücks ist gesellschaftlich begründet. Nicht der Mensch ist böse, sondern die Gesellschaft macht ihn böseartig.“ (Knopf, 1987: 137)

První část *Tance smrti* je rozdělena do tří obrazů. Všechny se odehrávají v bytě manželů Edgara a Alice, kteří žijí na izolovaném ostrově ve věži bývalého vězení. Kapitán dělostřelectva Edgar, jehož přepadají záchvaty bezvědomí, a Alice, bývalá herečka, se nemohou vystát. Když je navštíví bratranec Kurt, doufají, že se něco změní. Jejich krize se ale naopak prohlubuje a Kurt zděšeně utíká, aby se tímto pudovým zlem nenakazil. Ve druhém díle se do hry zapojují jejich děti a nesmiřitelný boj pokračuje. „Indeed the play’s real theme is that this life is a Hell, in which we are doomed to torture one another.“ (Lucas, 1962: 388)

V němčině vyšla hra poprvé současně se švédským vydáním. Jejím překladatelem byl Strindbergův přítel Emil Schering. Po něm přeložili hru také Willi Reich (1955), Anne Storm (1983) a nově také Christel Hildebrandt (2011). V češtině byl *Tanec smrti* publikován celkem

pětkrát, a to již ve třech překladech⁴. Nejnovějším překladatelem je Zbyněk Černík (*1951), který přeložil také většinu dalších Strindbergových her.

August Strindberg: *Tanec smrti*

1917 Praha: Jiroušek, překlad: **F. V. Krejčí**

1967 Praha: Dilia, překlad: **Radko Kejzlar**

1993 Praha: Národní divadlo, překlad: **Zbyněk Černík**

2004 Praha: Divadelní ústav, překlad: Zbyněk Černík

2008 Praha: Artur, překlad: Zbyněk Černík

Prvního českého uvedení se hra dočkala v roce 1917 v Městském divadle na Královských Vinohradech. Inscenace režiséra Karla Huga Hilara měla úspěch, podruhé ji proto diváci mohli vidět hned v roce 1919. Jednalo se však pouze o ztvárnění prvního dílu *Tance smrti*. Hru včetně druhého dílu mohli čeští diváci zhlédnout poprvé v roce 1933 v Komorním divadle v Praze.

Následující tabulka, vycházející z údajů Divadelního ústavu, shrnuje inscenace *Tance smrti* od roku 1945. Vyplyvá z ní, že od roku 1969 sice byla tato hra zčásti nahrazena Dürrenmattovou adaptací *Play Strindberg*, původní předloha je ale také stále inscenována.

***Tanec smrti* na českých jevištích v 2. polovině 20. stol.**

premiéra	divadlo	překlad	režie
18. 12. 1966	Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého Praha	Radko Kejzlar	František Laurin
1991	AMU DISK – Divadelní studio DAMU	neuveden	neuveden
29. 11. 1993	Národní divadlo Praha, scéna Kolowrat	Zbyněk Černík	Irena Žantovská
12. 5. 2000	HaDivadlo Brno	Zbyněk Černík	Viliam Dočolomanský
1. 3. 2001	Městské divadlo Zlín, Studio Z	Zbyněk Černík	Ivan Balad'a
14. 1. 2011	Divadlo na Vinohradech Praha	Zbyněk Černík	Michal Pavlík

Naposledy inscenovalo *Tanec smrti* pražské Divadlo na Vinohradech. Derniéra tohoto nastudování proběhla 14. června 2012. Mimo divadelní ztvárnění vznikla také rozhlasová hra na motivy *Tance smrti*. Poprvé si ji mohli posluchači poslechnout 23. února 2008 ve 14 hodin

⁴ Zbyněk Černík (2004: 298) zmiňuje ještě překlad E. A. Hrušky (bez vnočení), o tomto překladu se však nepodařilo zjistit nic bližšího.

na stanici Český rozhlas 3 Vltava. Od té doby byla několikrát reprízována. Tuto rozhlasovou hru natočil režisér Michal Pavlík s herci Viktorem Preissem, Nelou Boudovou, Lukášem Hlavicou a Jiřím Ornestem.

1.3. FRIEDRICH DÜRRENMATT

Ulrich Weber, autor Dürrenmattovy biografie, svou práci uvádí konstatováním, že život Friedricha Dürrenmatta proběhl navenek nezajímavě a nedramaticky (Weber, 2006: 9). Dürrenmatt se narodil 5. ledna 1921 na švýcarském venkově, ve vesnici Konolfingen nedaleko Bernu. Zemřel 14. prosince 1990 necelých 70 km od rodné vesnice, v Neuchâtelu, kde od roku 1952 bydlel. Ve 25 letech se oženil s herečkou Lotti Geislerovou, se kterou měl tři děti. Po její smrti se oženil podruhé a zbytek života strávil po boku německé herečky a producentky Charlotte Kerrové. Ve skutečnosti se však za tímto poklidným životním průběhem ukrývá mnoho dobrodružství.

„In der Tat stellt Dürrenmatt sein Leben in seinen Briefen und autobiografischen Schriften als ein Drama mit Peripetien und Katastrophen dar, die existenzgefährdende Ausmasse annehmen können. Und hinter der gemütlichen Ausstrahlung gemütlicher Lebenslust steckt ein hohes Ethos der schriftstellerischen Arbeit; der Bonvivant und Weingeniesser bewies zugleich grosse Selbstdisziplin und arbeitete konzentriert an seinem Lebenswerk.“ (Weber, 2006: 9)

Friedrich Dürrenmatt byl prvním vytouženým dítětem evangelického faráře Reinholda Dürrenmatta a jeho ženy Huldy, tři roky po něm se narodila sestra Verena. Zážitky z dětství a vztah k údolí Emmentalu, včetně jeho obyvatel, se objevují v celé Dürrenmattově tvorbě. Také vliv místního dialektu se v jeho textech nezapře. A Dürrenmatt se za něj nijak nestydí: „Němčina, kterou píšu, vyrostla na půdě bernského nářečí. Jsem šťastný, když herci mou němčinu mají rádi.“ (Dürrenmatt, 1968: 35)

První zásadní změnou v Dürrenmattově životě byl přesun rodiny do nedalekého Bernu, do města, jehož střed je plný podloubí a úzkých ulic. Zřejmě odsud vychází Dürrenmattova obliba labyrintu jako literárního motivu (Stromšík, 1998: 417). V Bernu v roce 1941 Dürrenmatt dokončil středoškolské vzdělání na soukromém gymnáziu. Nebyl nijak nadšeným žákem. Toužil po tom, stát se malířem. Rodičům ale slíbil, že maturitu dodělá. Poté, co ji složil, se však sám nemohl rozhodnout, zda se vydá na dráhu výtvarníka, nebo raději spisovatele. Přihlásil se proto na Univerzitu v Bernu ke studiu dějin umění a literatury. Po roce změnil obor a začal studovat filozofii. Více než studiu se ale věnoval umělecké činnosti,

zajímali ho expresionističtí malíři a spisovatelé jako Franz Kafka nebo Ernst Jünger. Jeden rok studia strávil v Curychu, pak opět pokračoval v Bernu. Zabýval se teoriemi Platóna, Kanta a Kierkegaarda.

Plánovanou závěrečnou práci o „Kierkegaardovi a tragičnu“ ale Dürrenmatt psát nezačal, v roce 1946 totiž studium přerušil, oženil se a přestěhoval do Basileje. Brzy poté přišel na svět syn Peter. V té době se také na základě úspěchu rukopisu hry *Psáno jest* (*Es steht geschrieben*, 1946) definitivně rozhodl pro psaní. Hra měla premiéru 19. dubna 1947 v curyšském divadle Schauspielhaus. Mnozí kritici jí byli nadšeni. Pochvalný dopis obdržel Dürrenmatt také od o deset let staršího a tou dobou již známého spisovatele Maxe Frische, se kterým pak celoživotně udržoval kontakt (jejich korespondence vyšla také knižně: *Briefwechsel*, 1998). Premiérou hry *Manželství pana Mississippi* (*Die Ehe des Herrn Mississippi*, 1949) v mnichovském Komorním divadle roku 1952 se proslavil také v Německu.

Finanční situace Dürrenmattovy rozrůstající se rodiny byla ale nadále problematická. Dürrenmatt tak psal nejen svá oblíbená dramata, ale přivydělával si také literární kritikou a kriminálními romány, například *Soudce a jeho kat* (*Der Richter und sein Henker*, 1950). Mezi lety 1951 a 1956 napsal mimo jiné sedm rozhlasových her. V roce 1952 vyšetření potvrdila, že Dürrenmatt trpí cukrovkou. Na svou nemoc se však s odstupem času dokázal dívat s humorem: „Wenn ich nicht Zucker hätte, wäre ich schon lange an meiner Gesundheit gestorben.“ (Dürrenmatt, 1990: 13)

Konce všech finanční potíží se Dürrenmattovi podařilo dosáhnout uvedením hry *Návštěva staré dámy* (*Der Besuch der alten Dame*) 29. ledna 1956 v Curychu. Tato tragická komedie došla světová jeviště od Paříže po Broadway. Byla zfilmována jak v Hollywoodu, tak například také v Jižní Africe, její adaptací vznikl také čínský komiks. Dürrenmatt od té chvíle mohl žít bezstarostně. Přestavěl a rozšířil svou vilu v Neuchâtelu, pořídil si chevrolet a zaměstnal sekretářku, hodně také cestoval. Při práci si konečně mohl určovat podmínky. Vzniklo několik poměrně významných her (např. *Frank V.*, 1959) a scénářů k filmům jako *Stalo se za bílého dne* (*Es geschah am hellichten Tage*, 1958). Další významný úspěch na sebe nenechal dlouho čekat, v roce 1961 napsal Dürrenmatt drama *Fyzikové* (*Die Physiker*).

„Mit den *Physikern* konnte Dürrenmatt den Erfolg der *Alten Dame* wiederholen, ja sogar übertreffen. Das Stück wurde nach der Zürcher Uraufführung in der Saison 1962/63 allein in Deutschland

gleichzeitig auf über fünfzig professionellen Bühnen gespielt. Damit erreichte Dürrenmatt den Höhepunkt seines Ruhms.“ (Weber, 2006: 21)

V průběhu 60. let se curyšské divadlo dostávalo do stále větší krize. Dürrenmatt tak rád přijal nabídku režiséra Düggelina změnit působiště a tvořit pro divadlo v Basileji. Následovaly dva roky velmi intenzivní a produktivní práce přímo v divadle. V rozhovoru před jednou z premiér uvedl: „Meine Beziehung zur Bühne wird immer stärker, es reizt mich heute viel mehr, mich mit der Bühne zu beschäftigen. Ich habe eine grosse Mühe mit Prosa. Ich stecke voller Prosafragmente. Die Schreibtischarbeit langweilt mich zu Tode.“ (Schmidt, 1969)

Jak tvrdí někteří literární historikové (např. Durzak, 1972: 134), procházel Dürrenmatt od 2. poloviny 60. let obecnou tvůrčí krizí, nikoli pouze s ohledem na prozaickou tvorbu, a proto se spíše než psát nová dramata, rozhodl pouze adaptovat svoje předchozí hry nebo hry slavných dramatiků. Vznikla například hra *Novokřtění* (*Die Wiedertäufer*, 1967 jako přepracování jeho první hry *Es steht geschrieben*), nebo *Král Jan* (*König Johann*, 1968) podle Shakespeara, a také analyzovaná adaptace Strindbergova *Tance smrti – Play Strindberg*. Okolnosti ale nasvědčují tomu, že Dürrenmatt neměl na vlastní tvorbu dostatek času. Svého úkolu v Basilejském městském divadle se zhostil až příliš svědomitě. „Er entwickelte eine ungeheure Produktivität und drückte dem Basler Theater seinen Stempel auf. (...) Düggelin hatte ihn als künstlerischen Mitarbeiter engagiert, Dürrenmatt aber schwebte sein eigenes BE, sein *Basler Ensemble* analog zu Brechts *Berliner Ensemble* vor.“ (Weber, 2006: 22) To vedlo jednak k nedorozumění a hádkám s režisérem Düggelinem, a také k vyčerpání, které vyvrcholilo srdečním infarktem na podzim roku 1969.

Play Strindberg byla poslední Dürrenmattova divadelní premiéra, u které lze hovořit o úspěchu. Následující dramata, která napsal, režiséry ani kritiky příliš nezaujala. Divadlo se vyvíjelo jiným směrem a Dürrenmattovi se nedařilo navázat na předchozí úspěchy. Po propadnutí nově vzniklé hry *Komplic* (*Der Mitmacher*, 1973) přestal být Dürrenmatt na německy mluvící scéně jako dramatik zajímavý, přestože on sám tuto hru považoval za jednu ze svých nejlepších. Divadla inscenovala s vědomím jistého úspěchu pouze jeho starší komedie.

Vzhledem k nezdarům na divadle se tak Dürrenmatt na počátku 70. let rozhodl věnovat především autobiografickému projektu *Látky* (*Stoffe*). Jednalo se o eseje, črty a příběhy, ve kterých vysvětluje svou inspiraci a pozadí vzniku svých děl i nápady pro díla, která ještě

nevznikla. Sám jim také dal podtitul „Geschichte meiner Schriftstellerei“ a „Dramaturgie der Phantasie“. První část vyšla v roce 1981 v nakladatelství Diogenes pod názvem *Stoffe*.

Dürrenmattovy přetrvávající zdravotní problémy, a také vážná nemoc a následná smrt jeho ženy, ho od poloviny 70. let donutily trávit většinu času v ústraní, ve vile v Neuchâtelu. Poté, co s ním režisérka Charlotte Kerrová dotočila čtyřhodinový dokument *Portrait eines Planeten* (1984), se s ní Dürrenmatt oženil. Druhé manželství mu dodalo sílu do další tvorby. Dokončil několik povídek a románů, pokračoval v autobiografických *Látkách* (v roce 1990 vyšly dva svazky: *Labyrinth. Stoffe I–III* jako přepracování prvního dílu z roku 1981, a pokračování *Turmbau. Stoffe IV–IX*). Několikrát přepracovával svoji další a poslední divadelní hru *Achterloo* (1983–1988), ale když ani poslední verze v roce 1988 neuspěla, rozhodl se povolání dramatika definitivně opustit. V druhé polovině 80. let také opět intenzivně cestoval. Do nově osvobozeného Československa ale na oficiální návštěvu přijet nestihl. Při svém posledním veřejném vystoupení v listopadu 1990 se mu ještě jednou podařilo provokovat švýcarskou veřejnost, když při předávání cen Gottlieba Duttweilera ve svém projevu k Václavu Havlovi přirovnal Švýcarsko k vězení, jehož obyvatelé jsou vězni a dozorcí zároveň.

V období příprav na cestu kolem světa, kterou se chtěl vyhnout oslavám svých sedmdesátin, poskytl Dürrenmatt několik rozhovorů. V jednom z nich uvedl: „Für mich ist der Tod kein Problem mehr. (...) Es ist auch literarisch notwendig, daß der Mensch stirbt, dies ist auch der Dichtung der beste Schluß.“ (Dürrenmatt, 1990: 118, 120) Netušil, jak blízko je konec jeho literární tvorby. Zemřel o několik dní později na selhání srdce.

Charlotte Kerrová nechala vilu v Neuchâtelu přestavět, vzniklo zde takzvané *Centre Dürrenmatt Neuchâtel*, jehož součástí je Dürrenmattovo muzeum a stálá výstava jeho obrazů. Dürrenmatt se sice během studia rozhodl pro dráhu spisovatele, po celý život ale nepřestal malovat a kreslit. Výtvarné umění chápal jako svou soukromou zálibu a odpočinek, na rozdíl od psaní, které se mu stalo prací. V roce 1975 se poprvé konala veřejná výstava Dürrenmattových obrazů, kterou zorganizoval jeho přítel Hans Liechi. Ta ho povzbudila k další a intenzivnější malířské činnosti. V roce 1978 vydal knihu *Bilder und Zeichnungen*. Jeho obrazy jsou groteskním pohledem na svět. „Vesměs obrazy hrůzy, násilí, nesmyslnosti lidského počínání, u nichž se groteskní posun zdá být někdy spíš obranou před zoufalstvím

než projevem onoho swiftovského smíchu, který vládne nad jeho hrami.“ (Stromšík, 1998: 410)

V Dürrenmattově centru se příležitostně konají také další výstavy nebo jiné akce. Návštěvníkům je rovněž přístupná toaleta, jejíž zdi Dürrenmatt barevně pomaloval s odůvodněním: „Wir haben keine Orte, in die man sich zurückziehen kann, keine Privatkapellen. Das WC ist der einzige Ort.“ (Dürrenmatt, 1990: 19) Dürrenmattovy zbylé rukopisy k projektu *Stoffe* jsou badatelům přístupné ve švýcarském literárním archivu a čítají přes 20 000 stran.

Z Dürrenmattovy pozůstalosti vyšlo několik knih, například *Gedankenflucht* (1992) nebo *Der Pensionierte* (1995). Své vzpomínky na Dürrenmatta publikoval například jeho agent Egon Karter (*Mit und über Friedrich Dürrenmatt*, 2001) anebo jeho žena Chartlotte Kerrová (*Die Frau im roten Mantel*, 1992). Vychází také stále nová sekundární literatura, v loňském roce vyšla dlouho připravovaná a doposud nejobsáhlejší Dürrenmattova biografie *Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen* (2011) od divadelního kritika a dramaturga Petera Rüediho.

1.3.1. Dürrenmatt a Československo

Friedrich Dürrenmatt Československo několikrát navštívil. Například v roce 1963 zavítal do Prahy na premiéru *Fyziků* v Komorním divadle. Na svou pozdější návštěvu Československa během Pražského jara vzpomínal při rozhovoru roku 1985 následovně:

„Ich war während des Prager Frühlings in der Tschechoslowakei. Die Leute waren ungeheuer optimistisch. In Prag gab es eine sehr gute Aufführung meines Stückes *Die Wiedertäufer*. Das war ganz eindeutig gegen den Präsidenten Antonin Novotny gerichtet, mit seinem Bild auf den Plakaten. Es war frech. Ich weiß noch, wie ich meinen tschechischen Freunden sagte: ‚Das kann schlimm enden.‘ Ich hatte ein unheimliches Gefühl. Und dann kam der Einmarsch.“ (Brezna, 2008)

Koncem 60. let sklízely Dürrenmattovy hry největší úspěch. Většina jich byla přeložena (nejčastěji Bohumilem Černíkem, Jiřím Stachem nebo Otou Fenclem) pro divadelní agenturu Dilia. *5 her* (1964) bylo vydáno knižně. Dále vyšly také *Rozhlasové hry* (1966), kriminální romány jako *Soudce a jeho kat* a *Podezření* (společně 1971, *Der Richter und sein Henker*, *Der Verdacht*, 1951) anebo také sbírka esejí a kritik *Stati a projevy o divadle* (1968, *Theater – Schriften und Reden*, 1966).

Po okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy svolal Dürrenmatt spisovatele do Basilejského divadla. Při této protestní akci přednesli kromě něj projev také Peter Bichsel, Max Frisch, Günter Grass a Kurt Marti. Společně s dopisem Heinricha Bölla vyšly tyto projevy také knižně (*Tschechoslowakei* 1968, 1968). V období normalizace museli proto čeští dramaturgové projevit značnou odvahu, pokud chtěli Dürrenmatta uvést. V letech se 1978 až 1986 se neinscenoval vůbec.

Dürrenmatta mrzelo, jak se politická situace v Československu vyvíjela: „Das Land tut mir immer leid, weil ich die Leute sehr liebe. Die Tschechen haben etwas von den Schweizern. Ich habe immer viel Ähnlichkeit gesehen.“ (Brezna, 2008) Dürrenmatt se nikdy nebál kritizovat vlastní zemi, zároveň ale nikdy nepropadl jako jiní levicoví intelektuálové nadšení pro socialismus. „Dabei war er nicht wie die selbstgerechten Antikommunisten, die Kritikern der hiesigen Zustände arrogant zu sagen pflegten: ‚Moskau einfach!‘ Dürrenmatt zeigte uns, dass es im Westen möglich war, ein kritischer Zeitgenosse zu bleiben, mit einem Panoramablick – nicht nur auf den Neuenburgersee.“ (Brezna, 2008)

Ve druhé polovině 80. let se Dürrenmattovy hry postupně zase začaly vracet na česká jeviště, a to většinou v nových překladech Jiřího Stacha. Na Dürrenmattovy sedmdesáté narozeniny 5. ledna 1990 naplánovalo Komorní divadlo v Praze premiéru jeho poslední hry *Achterloo*. Dürrenmatt při ní měl být čestným hostem. Bohužel krátce předtím zemřel. Egon Karter, Dürrenmattův agent, však na tuto premiéru rád vzpomínal a hodnotil ji jako velmi zdařilou. (Karter, 2001: 114)

Kromě toho, že byl od konce 80. let Dürrenmatt opět součástí českých divadelních repertoárů, mohlo pokračovat také vydávání jeho děl. V roce 1998 vyšel výběr z Dürrenmattových „Látek“ pod názvem *Labyrinth*. Znovu byly vydány také některé kriminální romány, přibyl k nim *Penzista* (2007, *Der Pensionierte*, 1995). Z prozaických děl vyšly například romány *Řek hledá Řekyni* (2002, *Griechen sucht Griechin*, 1955) a *Údolí vzhůrunohama* (2002, *Durcheinandertal*, 1989). Divadelní ústav v roce 2006 vydal soubor deseti Dürrenmattových nejhranějších her.

Soupis všech inscenací Dürrenmattových her na českém území uvedl ve své diplomové práci Jakub Štulc (2004: 13–15). Následující tabulka tento seznam doplňuje o všechny inscenace, které měly premiéru od roku 2003. Je to celkem sedmnáct premiér osmi různých předloh. Dürrenmatta do svých repertoárů stále zařazují renomovaná divadla jako Divadlo na

Vinohradech nebo Divadlo Na zábradlí. Z českých jevišť, knihoven a knihkupectví tedy Dürrenmatt zatím rozhodně nevymizel.

Inscenace her Friedricha Dürrenmatta v České republice od roku 2004				
název	premiéra	divadlo	překlad	režie
Play Strindberg	23. 1. 2003	Divadlo Ungelt Praha	Jiří Stach	Hana Burešová
Herkules a Augiášův chlív	9. 2. 2003	JAMU Brno	Bohumil Černík	Jan Šprincl
Herkules a Augiášův chlív	21. 2. 2004	Národní divadlo moravskoslezské Ostrava	Bohumil Černík	Jan Mikulášek
Návštěva staré dámy	5. 3. 2004	Klicperovo divadlo Hradec Králové	Jiří Stach	Vladimír Morávek
Frank Pátý (komedie soukromé banky)	17. 12. 2005	Městské divadlo Zlín	Jiří Stach	Pavel Šimák
Anděl přichází do Babylónu	11. 3. 2006	AMU DAMU DISK	Jiří Stach	Tamara Pomoriški
Návštěva staré dámy	21. 4. 2006	Divadlo F. X. Šaldy Liberec	Jiří Stach	Martin Tichý
Fyzikové	17. 11. 2006	Moravské divadlo Olomouc	Jiří Stach	Tomáš Svoboda
Herkules a Augiášův chlív	1. 6. 2007	Divadlo na Vinohradech Praha	Jiří Stach	Jaroslav Brabec
Romulus veliký	16. 6. 2007	Východočeské divadlo Pardubice	Jiří Stach	Jiří Seydler
Návštěva staré dámy	22. 6. 2007	Národní divadlo v Brně	Jiří Stach	Zdeněk Kaloč
Komplíc	18. 3. 2008	Divadlo Na zábradlí Praha	Jiří Stach	David Czesany
Návštěva staré dámy (České nebe)	7. 2008	Depresivní děti touží po penězích Praha	neuveden	Jakub Čermák
Komplíc	10. 4. 2010	Buranteatr Brno	Jiří Stach	Jiří Hájek
Play Strindberg	17. 4. 2010	Komorní scéna Aréna Ostrava	Jiří Stach	Peter Gábor
Play Strindberg	1. 4. 2011	Divadlo Disk Praha	Jiří Stach	David Šiktanc
Fyzikové	18. 6. 2011	Divadlo J. K. Tyla Plzeň	Jiří Stach	Ladislav Smoček

1.4. *PLAY STRINDBERG*

Play Strindberg

autor:	Friedrich Dürrenmatt (podle Augusta Strindberga)
divadlo:	Basler Theater
scéna:	Komödie
uvedení:	8. 2. 1969
inscenátoři:	režie: Friedrich Dürrenmatt, Erich Hollinger scéna: Hannes Meyer
obsazení:	Edgar: Horst Christian Beckamnn Alice: Regine Lutz Kurt: Klaus Höring

Jak již bylo zmíněno, působil Friedrich Dürrenmatt od roku 1968 v divadle v Basileji. V jeho přepracování byla na podzim roku 1968 uvedena hra *Král Jan (König Johann)*, premiéra 18. září 1969). Poté měl Dürrenmatt k inscenování upravit drama Augusta Strindberga *Tanec smrti*. Jak se vyjádřil intendant divadla Werner Düggelin, nebylo to dost dobře možné: „Bei der Diskussion mit Dürrenmatt stellte sich heraus: So kann man Strindberg heute nicht mehr spielen.“ (Wiese, 1969) Dürrenmatt si při práci na inscenaci vzpomněl na představení *Tance smrti* s Marií Feinovou a Rudolfem Forsterem, které viděl v roce 1948 v Basileji:

„Es war ein Schauspielerabend, nicht wahr, und als ich jetzt das Stück wieder las, wusste ich gar nicht mehr, dass noch ein Dritter in dem Stück vorkommt. Ich muss sagen, ich fiel aus allen Wolken, als ich das Stück wieder las, es war so entsetzlich. Strindberg ist ein Phänomen, aber der ‚Totentanz‘ ist absolut drittklassig, ein Stück, das nur davon lebt, dass es grosse Schauspieler spielen.“ (Schmidt, 1969a)

Přestože nebyl Dürrenmatt zadaným úkolem nadšen, svědomitě se ho zhostil. Autorizovaný překlad Emila Scheringa mu připadal nehratelny (use, 1969). Na základě hrubého překladu začal s přípravou inscenace. Nejednalo se již pouze o úpravy, které běžně provádí dramaturg či režisér. Dürrenmattovy škrty a posuny dosáhly takového rozsahu, že nebylo možné ponechat inscenaci původní název a autora. Před uvedením hry Dürrenmatt uvedl:

„Ein Dramaturg kann streichen, umstellen, aber das ist etwas anderes. Bei mir geht es um Umarbeitungen. Das nächste Stück, das zu Beginn der kommenden Spielzeit aufgeführt werden soll, wird wieder ein eigenes sein. Aber die Arbeit ist immer die gleiche. Es ist gleichgültig, ob man einen Stoff erfindet oder einen fremden Stoff bearbeitet, weil man ja doch etwas Eigenes daraus macht.“ (Schmidt, 1969a)

V únoru 1969 měla tedy premiéru další Dürrenmattova adaptace, kterou nazval *Play Strindberg*. Toto řešení považoval Dürrenmatt za čestnější než tvrzení, že se jedná o autentického Strindberga. Zajímavé je, že hra nevznikla nejprve jako psaný text, ale vyvíjela

se do konečné podoby v průběhu zkoušek. Dürrenmattovi záleželo na práci s herci, snažil se z nich vytvořit přesně pracující trio. A čím více se hrou zabýval, tím více ho zajímala její režie. Nakonec utvořil dvoučlenný režijní tým společně s Erichem Hollingerem.

Ze Strindbergovy původní hry přebírá Dürrenmatt především divadelní nápad, tedy manželství jako vězení, jehož krize se naplno projeví při návštěvě další osoby. Hra se zpočátku vyvíjí velmi podobně jako *Tanec smrti*. Po úvodní hádavé konverzaci Alice a Edgara přichází na scénu Kurt. Manželům se nedaří předstírat, že je v jejich vztahu vše v pořádku. Přestože Edgar tvrdí, že je zdravý jako řípa, projeví se jeho záchvaty bezvědomí, při kterých mu Alice nahlas vyčítá všechny křivdy jejich vztahu. Po jednom takovém záchvatu Edgar odjíždí do města vyhledat lékaře a vrací se s žádostí o rozvod. Alice se mu chce pomstít, a tak je mu s Kurtem nevěrná.

Následující děj se již významně liší od původního Strindbergova díla. Když chce Alice odejít s Kurtem, sdělí jí Edgar, že žádost o rozvod byla jen důmyslná lest. Odhalí také, že Kurt na svých cestách v Americe zpronevěřil velké peníze. Začne proto Kurta vydírat a donutí ho podepsat šek, následně ale upadá opět do bezvědomí. Tentokrát nezůstane jeho záchvat bez následků. Od té chvíle je Edgar ochrnutý a nemůže mluvit. Alice o něj najednou překvapivě s láskou pečuje. Když začne i ona svého bratrance vydírat, přizná se Kurt, že je ve skutečnosti zločinec tak velkého formátu, že na něj Alice svými silami nestačí.

Postava Edgara je v průběhu hry nejdominantnější. Většina klíčových replik zazní poprvé v jeho podání. Je to voják, který má rád dobré jídlo, a přestože tvrdí, že mu na ostatních lidech nezáleží, touží po uznání. Jeho životním heslem je „vyškrtnout a jít dál“ (JS: 59), přesto se zdá, jako by se jeho život zastavil ve stereotypu, kdy jen kontroluje strážce a vede nudnou konverzaci s Alicí. Často nedokáže pohlédnout pravdě do očí, například je i přes svůj povážlivý zdravotní stav přesvědčený, že bude žít ještě dvacet let a pak umře „ráz na ráz jako starý voják“ (JS: 6). V úvodu hry se tak Edgar jeví především jako nesnesitelná osoba, se kterou není možné o ničem diskutovat, protože on ví všechno nejlépe.

Není divu, že je Alice ve svazku s ním nešťastná. Její tvrzení, že bývala slavná herečka, se ale zdá být také přehnané. Edgara si zřejmě vzala, protože se chtěla dostat výš na společenském žebříčku. Manželství je pro oba jako vězení na doživotí. Několikrát se sice pokoušeli rozejít, ale nakonec se k sobě vždy vrátili. Když je navštíví Kurt, který je šťastně rozvedený a v Americe zbohatl, zdá se, že jeho životní přístup nabízí řešení. V závěru hry se ale ukáže,

že jeho morálka je tak pokřivená, že se charakterové vady Alice a Edgara zdají být jen malichernostmi.

Postava Kurta měla u Strindberga jinou funkci a vyznění než u Dürrenmatta. Zatímco v *Tanci smrti* byl Kurt opravdu jen pozorovatel, v *Play Strindberg* se stává rovnoprávným účastníkem boje. Peklo, jaké si Edgar s Alicí v manželství způsobovali, si v ničem nezadá s nemorálním světem plným zločinu, ve kterém se pohybuje Kurt:

„Kurt: Die drei Tage, die ich bei dir und Edgar verbringen durfte, haben mir innerlich geholfen. Ich gestehe, moralische Bedenken hatten mich etwas befallen, ich bin bei euch geistig wieder fit geworden. Ich durfte in eure kleine Welt hineinschauen. In der großen Welt, in der ich lebe, geht es in keiner Weise schlechter zu: Nur die Dimensionen sind anders.“ (Dürrenmatt, 1985: 91)

Tento „morální“ aspekt hry však není tím nejdůležitějším. Jakmile se totiž text přenesl na jeviště, vystoupí do popředí scény, kdy Alice strnulému a chroptícímu Edgarovi nadává a přeje mu smrt, nebo kdy naopak již ochrnutého Edgara krmí polévkou a ze zvuků, které Edgar vyluzuje, dokáže přesně vyvodit, co by chtěl říct. Nakonec se zdá, jako by ho Alice přece jen milovala, a jejich nenávistný vztah se tím relativizuje.

Text Strindbergovy hry Dürrenmatt zredukoval na krátké, často neúplné repliky. Celé drama tak posunul z psychologické polohy směrem ke groteskní komedii. Jak ve *Zprávě o „Play Strindberg“* (*Bericht über „Play Strindberg“*, 1969) sám uvedl, zbavil text literárnosti, plyše a nekonečna. (FD2, 1985: 193) Tyto výrazy je však možné vykládat různě a mnozí kritici s ním polemizují. Jisté ale je, že tento styl rychlých a úsporných dialogů je typický pro Dürrenmattovu dramaturgii přelomu 60. a 70. let.

Struktura hry je jedním ze základních zcizujících prvků, jimiž ji Dürrenmatt vybavil. Celá hra je rozdělena na dvanáct kol, každé z nich má svůj název a je zahájeno a ukončeno úderem do gongu. Podle režijních poznámek se má hra odehrávat na kruhovém koberci pod věncem reflektorů. Záměrně tak připomíná zápas v boxu. Každé z kol je kratší než to předchozí, jako by zápasníkům již ubývaly síly. Dürrenmatt je jako trenér, který poskytl hercům repliky a nechává je proti sobě bojovat. V této souvislosti lze chápat podtitul hry, který zvolil pro knižní vydání: „Übungsstück für Schauspieler“.⁵

⁵ Stejně Dürrenmatt označil také svou následující původní hru *Portrét jedné planety* (*Porträt eines Planeten*, 1970). Proto tyto dvě hry většinou vycházejí v jednom knižním svazku.

Reakce kritiků na premiéru *Play Strindberg* v Basileji nebyly jednotné. Někteří kritici nesouhlasili s tím, jak Dürrenmatt pohrdal Strindbergovým původním dílem, a novou hru stavěli na stejnou úroveň: „Was Dürrenmatt getan hat, ist dies, dass er neben Strindbergs Stück ein Anti-Strindberg-Stück gestellt hat. Es handelt sich um zwei gleichwertige, wengleich unterschiedliche Leistungen nebeneinander.“ (Schmidt, 1969b) Někteří recenzenti se pozastavovali nad tím, zda bylo opravdu třeba hru takto radikálně měnit, chválí ale jazykovou svěžest a dynamiku díla, méně již obsahové změny:

„Man hatte, durch die gegenüber Strindberg veränderte Atmosphäre, Gestik und Sprache tatsächlich den Eindruck einer Neugeburt. Überraschenderweise liess die Wirkung immer dann nach (vor allem gegen Ende des Stücks), wenn Dürrenmatt in massiver Weise eigene Situationen, Interpretationen, Dialoge einschob. (...) In diesen Momenten standen Dürrenmatt seine eigenen, liebevoll ausgespielten Einfälle im Weg – und das Stück geriet aus den Fugen.“ (Kn., 1969)

Někteří kritici byli Dürrenmattovým přepracováním zklamáni:

„Aus Strindberg wurde kein Dürrenmatt, sondern es gab einen reduzierten Strindberg mit Dürrenmatt-Einlagen. Was schon beim *König Johann* nach Shakespeare deutlich geworden war, bestätigte sich hier: Dürrenmatts dramaturgische Kraft ist nicht stark genug, um sich einen fremden Autor anzueignen. (Pressestimmen, 1969)

Našlo se však i mnoho nadšených ohlasů, například deník *Neue Presse* uvedl, že *Play Strindberg* byl velkým divadelním večerem, a označil hru za nejlepší, co „Éra Düggelin“ doposud v této sezoně přinesla. (Pressestimmen, 1969) Většinou se recenzenti také shodli na tom, že *Play Strindberg* splnil očekávání a že skvělé herecké výkony předvedli všichni tři protagonisté, přestože byli výrazně mladší, než by příslušelo jejich rolím. Do sekundární literatury tak vešla hra *Play Strindberg* jako Dürrenmattovo poslední úspěšné drama. Jak uvádí Vojtěchová (1974), během prvních let po premiéře se hrálo na mnoha světových jevištích, například ve Vídni (1971), Paříži (1972) nebo Londýně (1973). Ve Švýcarsku se hra *Play Strindberg* doposud dočkala 13 nastudování.⁶ Naposledy zde byla uvedena v roce 2007 ve francouzštině v La Chaux-de-Fonds. Hra tedy nevyzela z domácích jevišť ani ve 21. století.

Do češtiny přeložil hru *Play Strindberg* hned v roce 1969 Bohumil Černík. Podle jeho překladu se pak inscenovala první čtyři nastudování a v 90. letech podle něj byla natočena televizní inscenace. V roce 1989 hru podruhé přeložil Jiří Stach. Jeho překlad se stal

⁶ Seznam jednotlivých švýcarských inscenací *Play Strindberg* je jednou z příloh práce. Vzhledem k tomu, že z 21 evidovaných uvedení, se v devíti případech jedná o hostující soubory, došlo ve Švýcarsku celkem ke třinácti nastudováním.

podkladem pro následujících pět divadelních ztvárnění. Ohlasy na všechna provedení zpracovává následující kapitola.

2. RECEPCE ČESKÝCH INSCENACÍ *PLAY STRINDBERG*

K inscenování hry *Play Strindberg* došlo na území dnešní České republiky celkem desetkrát, devětkrát šlo o divadelní inscenaci a jednou o inscenaci televizní. Za účelem zmapování recepce jednotlivých nastudování byla nejprve provedena rešerše v Informačně-dokumentačním oddělení Divadelního ústavu. K většině inscenací zde byl uložen divadelní program a několik výstřížků z novin. Nejvíce jich bylo k dispozici k pražským nastudováním. Dále autorka práce zpracovala také výstřížky, které má ve svém fondu Městská knihovna v Praze.

U novějších představení mohly být výstřížky doplněny také o elektronické zdroje, a to jak v podobě textové, tak audiovizuální. Autorka práce se také pokusila kontaktovat archivy divadel, která *Play Strindberg* hrála (například Městská divadla pražská, Divadlo Moravskoslezské v Ostravě, Divadlo Ungelt), aby zjistila údaje o počtu repríz, derniéře a případně další informace, které Divadelní ústav neeviduje. Tyto snahy nebyly vždy úspěšné, přesto často přinesly zajímavá zjištění a zpřesnění.

Následující kapitola poskytuje chronologický přehled jednotlivých nastudování hry *Play Strindberg* v českých divadlech včetně ohlasů na ně, dále recepci televizní inscenace v českém tisku a na závěr shrnutí a postřehy z této rešerše. Seznam zdrojů je rozčleněn podle jednotlivých nastudování a je umístěn v závěru práce.

2.1. STÁTNÍ DIVADLO BRNO 1969

Play Strindberg

dramatik:	Friedrich Dürrenmatt
divadlo:	Státní divadlo Brno soubor: činohra SD/ZD/ND Brno
scéna:	Mahenovo divadlo, Brno
úvedení:	3. 12. 1969 premiéra 26. 9. 1970 derniéra
překladatel:	Bohumil Černík
úprava:	Jaromír Vavroš
inscenátoři:	režie: Miloš Hynšt; kostýmy: Alois Vobejda; výprava: Vojtěch Štolfa
obsazení:	Alice: Vlasta Fialová; Edgar: Josef Karlík; Kurt: Rudolf Jurda

Již deset měsíců po premiéře Dürrenmattova zpracování *Tance smrti* v Basileji byla tato adaptace uvedena také v češtině. Státní divadlo Brno ji hrálo na půdě Mahenova divadla poprvé 3. prosince 1969 v překladu Bohumila Černíka. V programu této inscenace stojí, že se jedná o československou premiéru. Recenzent časopisu *Slovenské pohľady* (Lehuta, 1970) ale správně upozorňuje, že hra *Play Strindberg* byla uvedena již 31. října 1969 ve Zvolenu. Potvrzuje to také databáze slovenského divadelního ústavu⁷. Vhodnější je tedy mluvit o první inscenaci v češtině.

Z recenzí v tisku vyplývá, že šlo o velmi zdařilé ztvárnění. *Zemědělské noviny* například uvádějí: „*Play Strindberg* je již čtvrtou Dürrenmattovou hrou na scéně Mahenovy činohry, poprvé však lze hovořit o úspěchu. Vznikla adekvátní inscenace, postihující a tvůrčím způsobem rozvíjející předlohu.“ (Dva, 1969) Režisér Miloš Hynšt se rozhodl pro odvážné scénické aranžmá:

„Umístil herce do boxerského ringu, instalovaného v orchestřišti. Obecenstvo je rozsazeno z obou stran, jeviště se proměnilo v druhou část hlediště. Dürrenmattova úprava mluví o jednotlivých kolech, do nichž se hra rozpadá a která uvádí gong. Brněnské pojetí došlo k podobě skutečného utkání v ringu, navozuje podobu střetání, v němž soupeři čekají na chybu druhého, aby ji hned využili. Herci nastupují do ringu oděni ve sportovních pláštích s monogramem, inspicient usazený stranou gongem zahajuje a slovně ohlašuje kola, pomocný personál oděn v teplácích přináší rekvizity a nábytek do ringu.“ (Vlašín, 1969)

Hru doprovázely disharmonické zvuky klavíru a v závěru Hynšt „úděsně pointoval hru tím, jak oba manžele v protilehlých rozích ringu předvedl na konci jakoby ukřižované v provazech“ (Závodský, 1969).

Herci režisérův záměr naplnili podle všeho bravurně. Alice v podání Vlasty Fialové i Rudolf Jurda jako Kurt předváděli skvělé výkony, recenzenti vyzdvihovali především herecký výkon Josefa Karlíka (např. Srna, 1969). Protagonisté přitom neměli jednoduchou výchozí pozici, neboť nezvykle umístěné jeviště jim nedovolovalo klasický frontální projev. Kromě hereckých výkonů museli myslet i na technické řešení, ve velké míře využívali hru z profilu (Reis, 1970). Zdá se ale, že se s touto náročnou kompozicí dobře vypořádali.

⁷ Divadlo Jozefa Gregora Tajovského ve Zvolenu bylo první, které uvedlo hru *Play Strindberg* na území Československa. V další sezoně ho na slovenském území následovalo Divadelné štúdio VŠMU v Bratislavě (premiéra 23. 1. 1971). Hra se na Slovensku poté hrála ještě jednou, a to ve Slovenském národním divadle (premiéra 30. 1. 1993).

Většina kritiků se také shoduje na tom, že inscenace *Play Strindberg* je nadprůměrným počinem v dosavadní tvorbě režiséra Hynšta (Plešák, 1970). „Hynšt znamenitě vystihl ostrý skalpelový dialog tří postav, vyhocoval situace, s úspěchem držel pomezí polohu mezi fraškou a tragédií.“ (Závodský, 1969) Ne všichni recenzenti ale sdíleli nadšení nad Hynštovým pojetím hry *Play Strindberg*. Nápaditá scéna, tedy boxerský ring obehnaný provazy, se v Lehutově recenzi stává terčem kritiky:

„Pravda, úvodný efekt nevšedného herného prostredia a záverečný účinok prázdneho priestoru, v ktorom ostávajú opäť len dvaja, avšak už definitívne zruinovaní manželia-súperi, neobišiel sa bez série sprievodných ústupkov (premeny a aranžovanie rekvizít pre jednotlivé situácie). A tak sa výsledný účinok inscenačného zámeru, pleonastickým obnažením toho, čo obnažovala už predloha, vlastne neposilnil, ale oslabil. Hynštovo naštudovanie totiž vopred pomenovalo to, čo si mal sformulovať a nazvať až divák – a na konci, pripadne po skončení predstavenia.“ (Lehuta, 1970)

Se svým kritickým pohledem na snad až přílišnou explicitnost scény ale zůstává Lehuta osamocen. Hynšt vystihl Dürrenmattův dramaturgický záměr, naplno vyzněla tragikomičnost hry s důrazem na její divadelnost (Vlašín, 1969). Podle Závodského neměla činohra Státního divadla v předchozích letech při inscenacích Dürrenmattových her mnoho štěstí. „Tentokrát však Dürrenmatt vyšel scénicky adekvátně textu, domyšlením metafory život-zápas v boxu vystoupil nad ‚autentické‘ provedení ve Švýcarsku.“ (Závodský, 1969)

Derniéra *Play Strindberg* v brněnském Státním divadle proběhla 26. září 1970. Celkově lze mluvit o inscenaci jedinečné svým scénickým pojetím a v rámci místních divadelních standardů nadprůměrné. „Dokonalá souhra složek divadelního výrazu vytvořila z brněnské inscenace *Play Strindberg* jednu z našich špičkových dürrenmattovských inscenací poslední doby.“ (Horňák, 1970)

2.2. MĚSTSKÁ DIVADLA PRAŽSKÁ PRAHA 1970

Play Strindberg

dramatik:	Friedrich Dürrenmatt
divadlo:	Městská divadla pražská, Praha
scéna:	Komorní divadlo , Praha
vedení:	22. 1. 1970 premiéra 10. 10. 1974 obnovená premiéra 6. 3. 1976 derniéra
překladatel: inscenátoři	Bohumil Černík režie: Ivan Weiss; výprava: Zdeněk Pavel; asistent režie: Karel Tarnovský
obsazení	Alice: Jaroslava Adamová; Edgar: Václav Voska; Kurt: Svatopluk Beneš

K dalšímu nastudování *Play Strindberg* došlo prakticky paralelně s brněnskou inscenací. V Komorním divadle předvedl režisér Ivan Weiss své představení poprvé 22. ledna 1970. Rozhodl se pro klasičtější ztvárnění, kde boxerský ring zůstává jen naznačenou metaforou. Herci vystupovali „za zvuku gongu v rámci jakéhosi ringu, jehož iluzi tvoří kruhový prstenec reflektorů, volně zavěšený nad tradičně starobylým měšťanským pokojem“. (Grym, 1970)

Toto představení se stalo legendární inscenací *Play Strindberg*, na kterou se další režiséři většinou snažili navázat. Hrál se celkem pět sezon, nejprve tři a v roce 1974 bylo na další dva roky obnoveno. Přesto ho po premiéře provázela řada kritických hodnocení. Výtky se týkaly především nesourodého hereckého stylu jednotlivých protagonistů. Recenzent *Divadelních novin* Sergej Machonin píše doslova: „Tak se stalo, že jsme viděli tři různé režisérové pokusy s trojí herecky-autorskou představou, jak hrát *Play Strindberg*.“ (Machonin, 1970) Ve *Večerní Praze* se Havránek zamýšlí nad rozkolísaností hry, píše o mírně křečovitém výkonu Václava Vosky a snad až příliš chladném Kurtovi, a dodává: „Každá z postav byla v trochu jiné komediální poloze, což pochopitelně ovlivnilo celkové vyznění premiéry. Mnohé z toho ovšem asi má na svědomí zřetelná nervozita herců.“ (Havránek, 1970)

Někteří z recenzentů si sice také všímají disproporcí ve stylovém pojetí jednotlivých postav, nehodnotí je ale nijak negativně, spíš naopak:

„Nevtíravá režie Ivana Weisse postavila trio hráčů do působivého protikladu: Jaroslava Adamová sevřela Alici do krunýře nenávislného pohrdání, které se navenek projevuje už jen mrazivým chladem, zdánlivou nevzrušivostí a smrtící necitelností. Svatopluk Beneš svého Kurta ladí rovněž do cynismu, ukrývaného za masku společenského muže, a vyhýbá se vší násilné hlučnosti. Naproti tomu setník Edgar Václava Vosky nabírá v sebe grotesknost severského skřeta ve vybouleném zraku, v blábolivém ochrnutí, v nemohoucí divokosti tanečního furiantství a v jízlivé zlobnosti, s jakou chce dodat smysl svému nesmyslně zmarněnému životu.“ (Träger, 1970)

Vzhledem k velkému počtu repríz (celkem 142) je pravděpodobné, že se herecké výkony protagonistů ustálily a vytříbily teprve postupně. Potvrzuje to ostatně i Svatopluk Beneš v autobiografii. Vzpomíná, že při nastudování Dürrenmattovy hry musel Ivan Weiss překonat mnohá úskalí: „Jeho největší starostí bylo najít pro všechny výrazný, jednotný styl, který je alfou i omegou každé inscenace.“ (Beneš, 2004: 190) Především Václav Voska musel dlouho na své roli pracovat:

„Při studiu role Edgara (...) se Voska vyrovnával se značnými obtížemi. (...) Voska s Weissem se po mnoha variantách shodli na tom, že záchvaty budou přicházet náhle, bez varovných příznaků. Edgar

zůstával jako zasažený bleskem v nehybné póze. Bylo to velmi nesnadné, ale během zkoušek a četných repríz si Voska toto mechanické počínání osvojil natolik, že je dovedl k naprosté dokonalosti.“ (Beneš, 2004: 190)

Beneš vzpomíná na inscenaci *Play Strindberg* s láskou: „Tuto hru jsme si zamilovali jako žádnou jinou. Zkoušky probíhaly ve vzácné shodě. Jednotlivé scény nám přešly do krve.“ (Beneš, 2004: 191) Připojuje pak ještě vzpomínku na tři věrné diváky, studenty medicíny, kteří si hru natolik oblíbili, že se ji naučili nazpaměť a „z čirého fandovství založili Klub Play Strindberg, jehož členové chodili na představení po celou dobu, co byla na repertoáru“ (Beneš, 2004: 191).

Kromě herecké nejednotnosti je jeden z recenzentů nespokojený s přílišnou komediálností daného nastudování: „Jen smíchu bylo při premiéře snad až příliš; bylo by patrně žádoucí ještě uvážlivěji zacházet s některými groteskními akcenty.“ (Grym, 1970)

Obecně ale hodnotí všechny recenze inscenaci v Komorním divadle jako zdařilou a doporučeněhodnou, například Smetana shrnuje: „Po premiéře *Play Strindberg* v Komorním divadle je třeba Weissovu inscenaci připočítat k zajímavým a úspěšným dürrenmattovským představením. Režisér se nenechal zlákat dalšími možnými nápady, jak ještě komedii divadelně ozvláštnit či vyzdobit, přidržel se autorova předpisu, a soustředil se na rozehrání rolí.“ (Smetana, 1970)

Také recenze, která vyšla v německém jazyce v týdeníku *Prager Volkszeitung*, je pochvalná. Theodor Balk nemá k nastudování Ivana Weisse výhrad a shrnuje:

„Das Prager Kammertheater hat bislang mit großem Erfolg die Stücke dieses Schweizers – Die Physiker, Romulus, der Große – aufgeführt. Es bedarf keines besonderen Wahrsagertalentes, um das auch für Play Strindberg vorauszusagen.“ (Balk, 1970)

Osamocenou výjimku tvoří článek Josefa Otavy v deníku *Rudé právo*. Jeho kritika neulpívá na hereckých výkonech, ale míří přímo k dramatu jako takovému. Nejprve Otava polemizuje s poněkud neobratným výrokem herečky Jaroslavy Adamové, představitelky Alice. V rozhovoru pro *Svobodné slovo* uvedla, že je třeba si uvědomit a odhalovat problémy společnosti, a pak si „snad jistě uvědomíme, že je s tím třeba něco dělat“. Otavu zajímá, zda se tak stane *snad*, nebo *jistě*. Sám je jízlivý až cynický, ale paradoxně se slovy „cynismus svět nespasí“ hře *Play Strindberg* vyčítá, že nenabízí řešení. Následně popírá, že je hra komedií, podle něj se jedná především o tragédii. Vnímal ji tak na rozdíl od zbylého publika: „Bylo mi

při premiéře *Play Strindberg* úzko, ale moji sousedé se vesele smáli...“ Na závěr své recenze shazuje Otava Dürrenmattovo drama jako celek:

„Dürrenmattovi se podařila ve hře *Play Strindberg* partitura pro hereckou artistiku. Pochybuji však, že tohle dnešnímu divákovi stačí. Umění pro umění je dávný přežitek. A jsou problémy – a jedním takovým je jistě i manželství – které stěží snesou jen cynismus jako hojivý lék. Kdo hledá onu hereckou artistiku, přijde si v Komorním divadle na své. Ale co ten, kdo hledá víc?“ (Otava, 1970)

Je prakticky nemožné dnes dokázat, zda za Otavovou recenzí stojí názory pouze umělecké, nebo zda se jedná o ideologicky či politicky motivovanou kritiku. Vzhledem k uveřejnění právě v *Rudém právu* lze uvažovat o cílené snaze označit Dürrenmatta za autora bez hlubší myšlenky, a odradit tak diváky od zhlédnutí hry „západního“ dramatika.

2.3. STÁTNÍ DIVADLO OSTRAVA 1970

Play Strindberg

dramatik:	Friedrich Dürrenmatt
divadlo:	Státní divadlo Ostrava, soubor činohra Ostrava
scéna:	Divadlo Jiřího Myrona, Ostrava
uvedení:	1. 2. 1970 premiéra
překladatel:	Bohumil Černík
inscenátoři:	režie: Bedřich Jansa; scénický výtvarník: Josef Vališ; hudební spolupráce: Josef Przebinda (j. h.); pohybová spolupráce: Albert Janíček; dramaturgie: Mojmír Weimann
obsazení:	Alice: Anna Kratochvílová (alternace); ~ Dagmar Veselá (alternace); Edgar: Miloslav Holub; Kurt: Miroslav Horák (alternace); ~ František Šec (alternace); Inspiciet: Miroslav Bílek

V téže divadelní sezoně jako první dvě česká uvedení hry *Play Strindberg* bylo uvedeno ještě třetí nastudování, tentokrát v Ostravě. Na scéně Divadla Jiřího Myrona měla mít hra premiéru 24. ledna 1970. Kvůli nemoci představitele Edgara, Miloslava Holuba, však byla odložena až na 1. února. Nebyla to první Dürrenmattova adaptace, kterou Státní divadlo Ostrava nastudovalo. Uveden byl již *Král Jan*, Dürrenmattovo přepracování Shakespeara (premiéra 14. září 1969).

Režisér obou inscenací Bedřich Jansa napsal pro program *Play Strindberg* esej (1969), ve které vidí jisté podobnosti obou her: „Jsem přesvědčen, že to jsou hry o lidské žravosti.“ Některé scény u prostřeného stolu, kdy se Edgar doslova cpe šunkou, jsou pode Jansy

„jevištní metaforou docela jiné, daleko strašnější, nebezpečnější, žravosti, která žene člověka páchat ta nejkrutější zvěrstva fyzická i duševní, žravosti, která nedá člověku klidu, žene ho do boje“. A právě *Play Strindberg* je přece jeden velký boj.

Stejně jako ostatní režiséři hry *Play Strindberg* se Jansa zamýšlel nad mírou explicitnosti scény jako boxerského ringu. Nakonec se rozhodl pro „pokoj, velice strohý pokoj, něco mezi pokojem a kanceláří“. Argumenty, kterými odůvodňoval své rozhodnutí, byly logické. Ve hře jde v první řadě o souboje vnitřní, ústící v souboje slovní:

„Soubojů fyzických je minimum, téměř žádné, celý zápas se odehrává v rukavičkách, hlavní zbraní soupeřů je slovo, někdy mlčení, zlo je nabízeno jednou jako sladkost, jednou jako samozřejmost, jednou jako výbuch nitra, ale nikdy jako fyzické násilí. A nakonec se i v našem světě i ty největší souboje odehrávají v salónech, kancelářích a kuchyních. Namítnete, že není větší krutosti nad válku. Existovala rozbombardovaná Evropa, existuje Vietnam a celá řada bojišť, kde vládne fyzické násilí, fyzická krutost. Ale nejsou snad tyto bitvy výsledkem soubojů jiných, daleko otřesnějších, a přitom vedených v rukavičkách a v salónech a kancelářích? A snad i v kuchyních?“ (Jansa, 1969)

Ostravské nastudování dramatu *Play Strindberg* mělo jednu zvláštnost. Na rozdíl od všech předchozích i následujících inscenací měly postavy Alice a Kurta své alternace. Bohužel ale ani v archivu Národního divadla moravskoslezského v Ostravě, jak se dnes Státní divadlo Ostrava jmenuje, nejsou k dispozici informace o obsazení jednotlivých představení ani o počtu repríz či derniéře.

2.4. DIVADLO PRACUJÍCÍCH GOTTWALDOV 1971

Play Strindberg

dramatik:	Friedrich Dürrenmatt
divadlo:	Divadlo pracujících, Gottwaldov
scéna:	Divadélko v klubu
uvedení:	27. 3. 1971 premiéra
překladatel:	Bohumil Černík
inscenátoři:	režie: Pavel Palouš; výtvarná spolupráce: Zdeněk Hybler
obsazení:	Alice: Věra Nováková; Edgar: Steva Maršálek; Kurt: Jiří Maršálek; Inspicent: Jiří Hrubý, Stanislav Valla

Divadlo pracujících Gottwaldov (dnes Městské divadlo Zlín) uvedlo v 60. letech tři Dürrenmattovy hry, a to *Fyziky*, *Návštěvu staré dámy* a *Franka Pátého*. Než nastoupila silná

vlna normalizace, stihlo uvést nastudování ještě jedné hry – *Play Strindberg*. Inscenace v režii Pavla Palouše měla premiéru 27. března 1971.

Autorka diplomové práce o Dürrenmattových hrách v Divadle Zlín, Darina Charuzová, považuje toto uvedení, vzhledem k době, za dramaturgicky odvážný čin. Díky tomu, že místní inscenace *Play Strindberg* byla pojata především jako dílo Strindbergovo, a teprve v druhé řadě Dürrenmattovo, to však bylo možné. (Program inscenace *Frank Pátý*; Divadlo Zlín. 2006, citováno dle: Charuzová, 2011: 40) Ke hře *Play Strindberg* nebyl z neznámých důvodů vyhotoven program. (Přestože k ostatním 13 premiérovým představením v sezoně 1970/1971 vydalo Divadlo pracujících barevné programy na několik stránek, hra *Play Strindberg* se prezentovala jednou černobílou záložkou.) Je však čirou spekulací se domnívat, že absence programu nějak souvisí s politickým statutem Friedricha Dürrenmatta. Podle dostupných informací se inscenace vydařila:

„Představitelé hlavních rolí si opravdu zaehtovali. Hru předvedli tak soustředěně, že nebylo ani času si všimnout reakce obecnosti, přes malý počet daný prostory divadélka – přece jen diferencovaného. Co výstup, to byla dějová exploze.“ (Bena, 1971)

Herecké výkony představitelů hodnotila kladně také recenze ve *Svobodném slovu*:

„Nejbližší Dürrenmattovu – Paloušovu pohledu na *Tanec smrti* se přibližuje herec Steva Maršálek, jehož mimický škleb je výsměchem postavě, kterou ztělesňuje. Zároveň ovšem se samotnému Stevu Maršálkovi tento škleb láme do tragického výrazu skutečné bezútěšnosti postavy, kterou ztělesňuje. Druhé housle večera – Věra Nováková – vystihují skvěle dvojlomost ženy, která přivede svého manžela na pokraj smrti.“ (dm, 1971)

Celkem se hra *Play Strindberg* v Divadélku hrála dvanáctkrát a zhlédlo ji 868 diváků (Charuzová, 2011: 76). Další ohlasy na ztvárnění *Play Strindberg* v Divadle pracujících nejsou bohužel k dispozici.

2.5. DIVADLO JAROSLAVA PRŮCHY KLADNO A MLADÁ BOLESLAV 1989

Play Strindberg – Tanec smrti podle A. Strindberga

dramatik:	Friedrich Dürrenmatt
divadlo:	Divadlo Jaroslava Průchy, Kladno a Mladá Boleslav
scéna:	Malá scéna v Mladé Boleslavi
uvedení:	18. 1.1989 premiéra
překladatel:	Jiří Stach
inscenátoři	režie: Hana Burešová; výprava: Milica Gédéonová; zvuková spolupráce: Jaroslav Rejda; dramaturgie: Karola Štěpánová

obsazení	klavírní nahrávka: Jan Krejčí; hudební režie nahrávky: Václav Zamazal
	Alice: Svatava Hubeňáková; Edgar: Josef Bárta; Kurt: Čestmír Gebouský

Po delší odmlce, kdy si dramaturgové většinou netroufali zařadit Dürrenmattova díla do divadelních repertoárů, docházelo na konci 80. let k jeho znovuobjevení. Divadlo Jaroslava Průchy uvedlo hned dvě premiéry Dürrenmattových her za sebou. Nejprve v dubnu roku 1988 *Fyziky* a v následující sezoně, 18. ledna 1989, i *Play Strindberg*.

Recenzentka *Zemědělských novin* hodnotila kladně volbu repertoáru. Podle ní bylo na čase, aby se do divadel vrátila náročnější dramata, jakým je právě tato „skvělá groteskní vivisekce citových vztahů“ (Beránková, 1989). Doslova uvádí:

„Ostatně nebude to asi náhodou, že v poslední době jako by naše divadlo začalo přece jen postrádat dramata vášnivých konfliktů a emocí probíhající v rozporuplných, lidsky obsažných postavách, které mají daleko od průhledných schémat nabízených většinou české dramatiky.“

O vášnivé konflikty a emoce není v *Play Strindberg* nouze. Režisérka Hana Burešová u příležitosti svého druhého nastudování *Play Strindberg* (viz *Play Strindberg* v Divadle Ungelt) vzpomínala na inscenaci v Divadle J. Průchy a uvedla, že její „koncepce byla obrácena spíše ke Strindbergovi, do hlubokého psychologického ponoru“ (Burešová, 2003). Zajímalo ji především tragično. Přizpůsobila tomu také scénu a umístila drama „do lehce omšelého až ‚strindbergovského‘ interiéru“ (Paterová, 1989). O zcizující efekt se snažila zapojením nápovědky do hry, což se u recenzentek nesetkalo s kladným přijetím, působilo to prý „nahodile a dosti formálně“ (Paterová, 1989).

Recenzentky přiznávají mladé režisérce talent, ale shodují se, že ne všechno se podařilo.

„Talentované mladé režisérce H. Burešové (...) zatím spíše vychází groteskní rovina, trochu zde chybí dürrenmattovská věcná krutost, kde se divák přestává dobře bavit. Snad je to dáno také tím, že se zde nepodařilo přesně určit pravidla hry jako takové (...), ani stylově sjednotit herectví všech tří interpretů.“ (Paterová, 1989)

Paterové se zdál Josef Bárta jako Edgar stereotypní a poněkud monotónní. Svatava Hubeňáková podle ní čerpala při ztvárnění Alice z psychologického pojetí, ale chvílemi jí chyběl odstup od role. Nejvíce se proto Paterové i Benešové líbil Čestmír Gebouský jako Kurt. Měl dostatečný odstup i zaangažování na roli, hrál si na ni i s ní, věcně ji pozoroval i ironicky komentoval.

Nastudování *Play Strindberg*, nově v překladu Jiřího Stacha, se v Mladé Boleslavi dočkalo jen několika málo repríz (Burešová, 2003), přesto bylo celkově hodnoceno kladně. Dílo „slavného Švýcara“ (Paterová, 1989) se začalo opět vracet na česká jeviště.

2.6. DIVADLO BEZ ZÁBRADLÍ PRAHA 1995

Play Strindberg

dramatik:	Friedrich Dürrenmatt
divadlo:	Divadlo Bez zábradlí , Praha
scéna:	Divadlo GONG, Praha
uvedení:	14. 12. 1995 premiéra 28. 9. 1999 derniéra
překladatel:	Jiří Stach
inscenátoři:	režie: Boris Ščedrin; výprava: Enar Stenberg; choreografie: Jan Hartmann
obsazení:	Edgar: Karel Heřmánek; Kurt: Petr Pospíchal; Alice: Daniela Kolářová

V pořadí již šestého českého nastudování *Play Strindberg* se ujalo Divadlo Bez zábradlí, které v té době působilo na půdě divadla Gong v Praze 9. Recenze k tomuto představení často vzpomínají předchozí pražské nastudování v Komorním divadle. Je zřejmé, že zde již existuje jistá tradice a potřeba se s ní vyrovnávat. Možná právě proto byl k režii pozván zahraniční režisér – Boris Ščedrin z Ruska, který měl od českého divadla odstup. *Play Strindberg* ale nebyla jeho první inscenace v České republice, již režíroval, nýbrž pátá. Premiéra proběhla 14. prosince 1995. Někteří recenzenti vyjadřují zklamání nad tím, že se Divadlo Bez zábradlí, koncipované coby „scéna hereckých hvězd“, především snaží zalíbit divákům:

„*Play Strindberg* se ovšem paradoxně stává bezmála měšťanskou komedií, tancem smíchu, kde je Strindbergova tragedie téměř zapomenuta. Je to však svým způsobem zákonité: je třeba zachovat přízeň publika a tedy existenci, byť se hraje Mrožek, Gogol či právě Dürrenmatt.“ (Tichý, 1996)

Kritici režisérovi vyčítají, že se neodvážil přísněji sladit herecká pojetí. Podle Strnada tak představení přišlo o šanci zařadit se k nadprůměrným počínům sezóny.

„Tím, kdo podlehl pokušení ukázat naráz co nejvíc ze své technické virtuozity, je spiritus agens Divadla Bez zábradlí Karel Heřmánek. Znaky, jimiž vybavuje jednání Edgara, nejsou samy o sobě nevhodné – nepřiměřená je míra sebestředné dynamičnosti provedení, v důsledcích ovšem narušující i temporytmus inscenace. Do pozadí jsou tak postrkovány ukázněné a promyšlené výkony partnerů.“ (Strnad, 1996)

Recenzent deníku *Práce* hodnotí herecké výkony jako jednostranné, schematické a málo plastické. „Stereotypně stejné intonační linie replik signalizují, že jde dokonce o schematicnost záměrnou. Měla-li tato schematicnost odhalovat až jakousi nekrofilní mechanickou, do níž může neláska vyústit, pak taková interpretace postavu zužuje snad až příliš a polyfonii hry ochuzuje.“ (Pražan, 1995)

I tito kritici se ale shodují na tom, že scénograf Enar Stenberg vytvořil aranžmá, jehož výsledný dojem je působivý a dává vyniknout právě hercům. Inscenovalo se na jednoduché, do hlediště sešikmené scéně se třemi židlemi a horizontem evokující moře. Pochmurnou náladu evokoval vítr a naváté spadané listí. (Soprová, 1995) Přes všechny výhrady k režii, či hereckým výkonům Pražan shrnuje:

„Kvalita textu a popularita interpretů nicméně již samy o sobě zaručují dobré přijetí u diváků, a tedy i četnou reprizovanost. Inscenace má proto naději rozvrstvit se do větších jemností a přinést valéry, které se v premiéře neobjevily.“

A Pražan měl také pravdu. Divadlo Bez zábradlí hrálo *Play Strindberg* čtyři sezóny. Derniéru mělo toto nastudování 28. září 1999.

2.7. DIVADLO UNGELT PRAHA 2003

Play Strindberg

dramatik:	Friedrich Dürrenmatt
divadlo:	Divadlo Ungelt, Praha
scéna:	Divadlo Ungelt, Praha
uvedení:	23., 28. a 31. 1. 2003 premiéry 10. 12. 2002 poprvé již 14. 6. 2012 derniéra
překladatel:	Jiří Stach
inscenátoři:	režie: Hana Burešová; asistentka režie: Marie Krbová; výprava: Samiha Malehová; výprava: Hana Burešová; hudební spolupráce: Milan Potoček; odborná spolupráce: Jana Altmanová (fonetická); dramaturg: Štěpán Otčenášek
obsazení:	Alice: Chantal Poullain; Edgar: Jiří Lábus; Kurt: Miroslav Etzler, od 2011/12 Martin Dejdar

Tři roky poté, co stáhlo Divadlo Bez zábradlí hru *Play Strindberg* z repertoáru, ji mezi své inscenace zařadilo jiné divadlo hereckých osobností – Divadlo Ungelt. V létě 2002 se tato komorní scéna potýkala s následky povodní, nakonec ale nemusela na delší dobu přerušit

provoz a na podzimním programu mohla zůstat premiéra Dürrenmattovy hry *Play Strindberg*. Kvůli hlasové indispozici představitelky Alice, Chantal Poullain, však byla z původního termínu odložena. Místo 26. listopadu se nakonec poprvé hrálo až 10. prosince 2002. Oficiální premiéry se konaly 23., 28. a 31. ledna 2003.

Bezprostřední blízkost herců a diváků v divadle s pouze necelou stovkou sedadel je pro herce specifickou výzvou. Chantal Poullain v rozhovorech přiznává, že si toto jeviště oblíbila. Také režisérka Hana Burešová si práci na hře *Play Strindberg* v Ungeltu chválila: „Líbilo se mi, že Ungelt je malé divadlo, které je soustředěně vyloženo na herce, takže třeba výprava je velmi jednoduchá. Pro režiséra je příjemné, že nemusí řešit technické potíže. (...) Na zkoušení jsme měli dost času, a mohli si tak hrát s každou replikou.“ (Burešová, 2003)

Poullain i Lábus, představitel Edgara, uvedli v rozhovoru pro časopis *Time in Praha* (Sládek, 2003), že Burešová byla první ženská režisérka, se kterou pracovali, a oba spolupráci shodně hodnotili kladně. Tato souhra se také promítá v ohlasech kritiků v tisku. Žádný z nich nehodnotí představení v Ungeltu negativně.

Režisérka se při svém druhém inscenování *Play Strindberg* (prvním bylo představení v Divadle J. Průchy v roce 1989) rozhodla hojně využívat zcizující prvky naznačující divadelnost, umělost, chybějící bezprostřednost toho, co se na scéně odehrává. Herci přicházejí zároveň s diváky, přinášejí rekvizity, jako telegrafní páska jim poslouží toaletní papír, čas od času citují přímo z papírového scénáře a mezi jednotlivými koly vypadávají z rolí a navzájem se povzbuzují.

Jak uvádí Pražan (2003): „Míra splynutí herce a postavy je přitom různá.“ Vzájemně odlišné výrazové polohy protagonistů mohou zpočátku divákovi vadit. Brzy ale pochopí, že právě svou nesourodostí zdařile naplňují režijní koncepci. Jiří Lábus ukazuje jako Edgar obrovské nasazení, při záchvatech rudne, potí se a divák se neubrání strachu, jestli neupadá do bezvědomí spolu s postavou. V jeho ztvárnění je Edgar karikaturou, „monstrem“, jak ji sám Lábus označuje. (Divadlo Ungelt, 2011) Miroslav Etlér jako Kurt je naopak redukován na minimum, jeho lhostejnost mrazí. Chantal Poullain v roli Alice byla často ve středu zájmu recenzentů. Její silný francouzský přízvuk se ale nestává terčem kritiky, spíše naopak:

„Chantal Poullain, mnohými puristy často kritizovaná za nedokonalou výslovnost češtiny, dodává právě úpornou akcentací svého projevu celému krutě komickému dramatu zvláštní patos a postavě

Alice zároveň jakousi mluvní „hranatost“ ve vypjatých situacích, s čímž přitažlivě kontrastuje její oduševnělá mimika.“ (Kerbr, 2003)

Poullain se sama v postavě Alice cítí dobře, popisuje svou postavu jako „zkroceného divokého koně. Jezdec si nikdy nemůže být jistý, kdy ho takový kůň shodí, kdy kopne“. (Tesárková, 2002) Celkově je ve zpracování divadla Ungelt patrné, že je důraz kladen na herecké výkony. „Svrchované umění režisérky a herců však rozhodně neulpívá na vlastním sebezrcadlení. ‚Jak‘ nakonec přece jen slouží tomu, ‚co‘ se hraje.“ (Pražan, 2003)

V tisku se tedy inscenaci v Ungeltu dostalo samé chvály. Velmi odlišně se ale vyjádřil Tomáš Odaha na své webové stránce, kde publikuje vlastní divadelní, filmové, výtvarné i hudební recenze. Podle něj se o doporučeníhodnou inscenaci nejedná:

„A zatímco sám Dürrenmatt zjednodušil psychologické dusno původní Strindberovy na hry na roveň frašky, dílo zkázy zcela dokonalo nastudování *Divadla Ungelt* (...) tak, že *Play Strindberg* s komikou založenou na kombinaci civilních výstupů, osobních antipatiích postav hraných Chantal Poullain a Jiřím Lábusem, potažmo snad divácky nejděčnější chybné výslovnosti Poullain, lze v lepším případě nazvat jako produkt bohapusté nudy.“ (Odaha, 2009)

Vzhledem k Odahově negativnímu přístupu k většině současných divadelních inscenací, je však třeba brát jeho závěry s nadhledem. K důležité změně došlo v inscenaci v sezóně 2011/12. Miroslav Etzler ukončil své působení v divadle Ungelt a jeho roli Kurta v *Play Strindberg* převzal Martin Dejdar. 12. října 2011 se jako Kurt představil poprvé a podle Milana Heina zazářil:

„Pro mnohé diváky především komik a bavič (...) přesvědčil o mnohostrannosti svého hereckého nadání. Jeho herecký projev má psychologickou hloubku, tajemství a v sousedství stylizovaných a sytých hereckých kreací Lábusa a Poullain působí civilně, introvertně a subtilně.“ (Hein, 2011)

Představení je v době vzniku diplomové práce stále uvedeno na webových stránkách divadla Ungelt jako součást repertoáru. Tisková mluvčí divadla Linda Pajić ale prostřednictvím elektronické pošty uvedla, že 31. srpna 2012 divadlu vyprší autorská práva ke hře a obnovovat je nebude. Přesto se nastudování *Play Strindberg* v Ungeltu stalo doposud nejdéle hranou inscenací *Play Strindberg* s nejvyšším počtem repríz. Hra se tu během deseti sezon hrála celkem 184 krát. Derniéra představení byla 14. 6. 2012 v Teplicích.

2.8. DAMU KČD – DIVADLO DISK 2010

Play Strindberg

dramatik:	Friedrich Dürrenmatt
překladatel:	Jiří Stach
divadlo:	Divadlo Disk , soubor: KČD
scéna:	DAMU Učebna K332 (3. patro)
uvedení:	klauzurní premiéra: 11. 1. 2010 hráno také: 27. 4. 2010, 11. 5. 2010, 1. 4. 2011
inscenátoři:	režie: David Šiktanc; dramaturgie: Markéta Machačíková; scéna a kostýmy: Magdalena Hůlová
obsazení:	Edgar: Jan Āoupalík; Alice: Markéta Frösslová; Kurt: Jan Hušek

Dalším nastudováním *Play Strindberg* byla bakalářská inscenace 3. ročníku herectví činoherního divadla DAMU. Její klauzurní premiéra proběhla 11. ledna 2010. Dále se představení hrálo v rámci programu Divadla Disk a také na studentském festivalu Okultění 2010.

Z rozhovoru s režisérem a herci na stránkách Alternativa TV vyplývá, že si všichni především cenili možnosti navzájem spolupracovat a že představení vznikalo na základě interakce všech zúčastněných, což se, jak věří, promítlo na výsledku. Herci se museli vyrovnávat s tím, že postavy ve hře jsou o generaci starší než oni sami. Podle slov režiséra Davida Šiktance to ale nebylo hlavním úskalím hry. Ve hře jde o modelové situace, a proto věk protagonistů není podstatný.

Kritička divadelního časopisu *Hybris* popisuje hereckou náročnost inscenace, například vypadávání z rolí mezi jednotlivými koly hry. Studenti se podle ní snažili naplňovat režisérovu koncepci, přesto se jim ne vždy dařilo požadované nároky plnit:

„Což v konečném efektu někdy znamenalo, že jsem sledovala Markétu Frösslovou, Jana Āoupalíka a Jana Huška, jak se snaží být v daném čase na daném místě v dané poloze s danou replikou a daným výrazem. Inscenace nedávala moc často větší prostor herecké akci, rozehrání dramatických situací, a ty tak střídaly jedna druhou jako na běžícím pásu. Namísto hry s replikami jsme byli mnohdy svědky trápení s rolemi.“ (Pacáková, 2010)

Studenti činohry kladli důraz na tragické prvky dramatu *Play Strindberg*. Umocnili své pojetí také poněkud depresivní scénou, kde kovová konstrukce s pletivem jakoby držela protagonisty v kleci. Směrem k divákům ale bylo pletivo ohnuté a umožňovalo hercům

vystoupit z tohoto chladného a stísněného prostoru, a zároveň také ze své role. Podlahu pokrývala rašelina. Namísto gongu používali údery do plechového tácku.

I přes nedokonalost studentských výkonů „vznikl celek, který skutečně oživuje vše, co je na *Play Strindberg* děsivé a zvrácené. Tragika dvou lidí umocněná příchodem třetího se v posledních scénách zaryla do mého těla v podobě křeče, které nebylo snadné se následně zbavit“. (Pacáková, 2010)

2.9. KOMORNÍ SCÉNA ARÉNA OSTRAVA 2010

Play Strindberg

dramatik:	Friedrich Dürrenmatt
divadlo:	Komorní scéna Aréna Ostrava
scéna:	Komorní scéna Aréna Ostrava
uvedení:	17. 4. 2010 premiéra 23. 5. 2011 derniéra
překladatel:	Jiří Stach
inscenátoři:	režie: Peter Gábor; výprava: Katarína Holková; hudba: Nikos Engonidis; dramaturgie: Tomáš Vůjtek
obsazení:	Edgar: Kostas Zerdaloglu (j. h.); Alice: Alena Sasínová-Polarczyk; Kurt: Dušan Škubal

Divadlo Komorní scéna Aréna se podle slov dramaturga Tomáše Vůjtky rozhodlo inscenovat hru *Play Strindberg* v návaznosti na již uvedenou Strindbergovu *Hru snů* (Divadlo žije, 2010). Doposud poslední česká premiéra této Dürrenmattovy hry měla premiéru 17. dubna 2010. Pro slovenského režiséra Petra Gábora to byla první inscenace v Aréně. Jednalo se o osobité uchopení hry, především po zvukové stránce:

„Peter Gábor nechává vyniknout herce a nevnučuje se radikálním či netypickým uchopením, důležitá je však i skvělá hudba Nikose Engonidise, jež se nenápadně vrývá pod kůži, představení rozsekává do drobných momentů v rytmu činelů, bicích nástrojů a překvapivě i beatboxu. (...) Gáborova inscenace se ovšem nedělí jen na kola, ale doslova na úzké zvukové segmenty, což vytváří specifické napětí.“ (Vavryš, 2010)

Kritička v publicistickém pořadu *Divadlo žije* Hana Hejdková byla s představením spokojená: „Aréna podobná představení umí. Divákovi určitě pomohlo, že zvolili kratší stopáž. Fungoval rytmus.“ Překvapil ji Dušan Škubal, jehož ztvárnění Kurta bylo například ve srovnání s Miroslavem Etzlerem (viz kapitola 2.7.) mnohem nápadnější, až dominantní. Zaujala ji Alena Sasínová-Polarczyk, která si zkušeně pohrála s rolí vysloužilé herečky.

Zajímavé byly také zcizující efekty jako zapojení suflérky do děje. Například ve chvíli, kdy Edgar tvrdí, že kritikové nepovažovali Alici za dobrou herečku, přečetla suflérka úryvek z kritiky hereckých dovedností Aleny Sasínové-Polarczyk.

Porota Festivalu divadel Moravy a Slezska ocenila „inscenaci Komorní scény Aréna Ostrava *Play Strindberg* (autor: Friedrich Dürrenmatt, režie: Peter Gábor) za komplexnost pojetí umocněného znamenitými hereckými výkony“ (Festival, 2010). V Komorní scéně Aréna měla hra *Play Strindberg* derniéru 23. května 2011.

2.10. ČESKÁ TELEVIZE 1996

Play Strindberg

dramatik:	Friedrich Dürrenmatt
producent:	Česká televize (tvůrčí skupina Heleny Slavníkové)
překladatel:	Bohumil Černík
režie:	Petr Koliha
dramaturg:	Ondřej Šrámek
kamera:	Josef Špelda
obsazení:	Alice: Libuše Šafránková; Edgar: Josef Abrhám; Kurt: Ondřej Pavelka
kostýmy:	Katarína Hollá
scéna:	Luděk Souček
první vysílání:	5. 6. 1996, na ČT 1 ve 20.00
délka:	80 minut

Kromě devíti divadelních inscenací vzniklo v České republice také jedno televizní zpracování *Play Strindberg*. Režisér Petr Koliha uvedl, že více než dva roky o tomto projektu uvažoval a nakonec se rozhodl ho uskutečnit:

„Dürrenmatt mi byl blízký vtipem, komikou i humorem a to, že je především divadelním autorem, mi je příjemné. Myslím, že Dürrenmatt je nesmírně moderní autor a ačkoli byla hra *Play Strindberg* napsaná již v 60. letech, je úžasná – je to krystalický extrakt věčných problémů soužití muže a ženy, problém manželského trojúhelníku nahlížený pohledem moderního člověka s velikou dávkou humoru. Objevovali jsme někdy paradoxní až komické roviny, proto si myslím, že i pro diváka to bude zábavné.“ (Koliha, citováno dle: Hrušková, 1996)

Koliha se toužil vyrovnat legendárnímu Weissovu nastudování ze 70. let. To byl podle dramaturga pořadu také důvod, proč zvolil starší překlad díla, tedy překlad Bohumila Černíka,

a nikoli autorizovaný překlad Jiřího Stacha.⁸ Zkoušky trvaly přes dva měsíce, herci si museli osvojit Kolihovu koncepci, a teprve pak se přistoupilo k natáčení. To trvalo 9 dní. „Poslední klapka padla ve Studiu č. 1 na Kavčích horách 29. února.“ (čik, 1996) Za další tři měsíce se televizní inscenace poprvé objevila na obrazovce. Kolikrát ČT přesně *Play Strindberg* vysílala, se nepodařilo zjistit, od roku 2000 to bylo třikrát: 31. července 2002, 22:55 na ČT 1, 3. srpna 2002 v 00:50 na ČT 2 a 9. ledna 2004 ve 22:35 na ČT 2 (Archiv programů, 2012). Jak uvádí recenzent deníku *Práce*, televizní inscenace divadelní hry s sebou nese řadu problémů:

„Divadelní tvar volá po stylizaci, televizní pak po ‚realismu reálií‘, výsledkem zhusta bývá jakýsi kompromis... Co vlastně divadelní hra na obrazovce získává a co ztrácí? Ztrácí především možnost výraznější stylizace – prostor musí být reálně ‚zabydlen‘, což hercům ubírá na prostoru pro razantnější gesto a vede je k psychologické drobnokresbě, které se autorova metoda tak důsledně vyhýbá, divákům pak ubírá na možnosti sledovat dynamiku napětí ve vztahu mezi postavami synchronně. Na druhé straně poskytuje možnost použít výrazného detailu.“ (Daněk, 1996)

Koliha musel také sáhnout po mnohých kompromisech. Nesnažil se odpoutat od předlohy a vytvořit namísto divadla běžný film. Rozhodl se, že jeho televizní ztvárnění se příliš nebude odchylovat od divadelního pojetí. Celý příběh se odehrává v jedné místnosti, na motivy Strindberga symbolicky ve starém majáku. Odtud vede nahoru i dolů točité schodiště. V úvodu jsou slyšet hučení větru a zvuky sirén.

Scénář se důsledně drží Dürrenmattovy předlohy. Došlo pouze k drobným změnám jako vynechání či propojení jednotlivých replik nebo změnám ve slovosledu či lexiku. Žádná scéna však nebyla vynechána či vymyšlena nově. Na rozdíl od divadla ale herci neměli možnost vypadnout ze svých rolí mezi jednotlivými koly. Ta jsou ve filmu sice zachována v podobě mezititulků (celá černá obrazovka, název následující scény bílým písmem). Představu

⁸ Autorka práce kontaktovala Divácké centrum ČT s otázkou, proč byla hra *Play Strindberg* natočena podle překladu pana Černíka, přestože Jiří Stach je autorizovaným překladatelem F. Dürrenmatta. Ladislav Richt z Diváckého centra kontaktoval dramaturga pana Šrámka a jeho vyjádření přeposlal autorce práce, viz následující:

Od: Info <info@ceskatelevize.cz>

Předmět: FW: RE: Dotaz z webu CT - formulář na stránce FAQ / formulář na stránce Kontakty,

05.06.2012 17:34

Datum: 8. 6. 2012, 12:54

Pro tento překlad jsme se rozhodli proto, že se nám zdál vhodnější pro naši televizní koncepci a nevěděli jsme, že jediný autorizovaný byl v té době už překlad pana doktora Stacha. Důvodem bylo i to, že jsme původně chtěli uvést inscenaci jako částečný remake slavného představení Komorního divadla, v němž měla hrát i Jaroslava Adamová a Eduard Cupák. Proto jsme požádali o tento překlad. Když se obsazení změnilo, už jsme u tohoto překladu zůstali, protože jsme na něho získali práva. Takto jsem to tehdy i vysvětloval panu doktoru Stachovi. Zdraví Ondřej Šrámek

boxerského ringu ale nijak neevokují a působí spíše jako „návodové předěly“ (Spáčilová, 1996). Celá inscenace tedy vzhledem ke Kolihovu konceptu stojí na hercích. Podle většiny recenzentů předvedli herci excelentní výkony (například Nový, 1996). Rychman (1996) souhlasí, nicméně poznamenává: „Představoval jsem si, že k vyjádření dlouholetého manželského marasmu by měli být použiti herci jaksi odkvetlejší, což platí v případě jinak pozoruhodného výkonu Libuše Šafránkové.“

S tím nelze než souhlasit. Z postavy Alice v podání Šafránkové navíc není cítit nenávist a sarkasmus, tak jak by to předloha jistě umožňovala. Machalická ji v *Lidových novinách* popisuje následovně:

„Libuše Šafránková hraje Alici s půvabnou ironií a věcnou jízlivostí, ale chybí jí spodní tón pomstychtivé a zakyslé zloby, její vnitřní svět lze tušit jen v nepřesvědčivých náznacích střídajících nadějí a rezignaci. Ve chvíli, kdy má ze sebe vykřičet všechnu hrůzu svého manželství, zaznívají falešné tóny jako při jejím zpěvu Solvejžiny písně.“ (Machalická, 1996)

Na druhou stranu ale Alici tímto přístupem dává nový rozměr. Odhaluje se teprve postupně, a to jí dodává na lidskosti. Diváci se mohou poměrně snadno vcítit do její situace. Edgar v pojetí Josefa Abraháma zaujal, například Spáčilová píše: „Jestli však někdo dal zapomenout na dlouhý čas televizního vnímání, byl to především Josef Abrahám, zraňovaný i zraňující s bravurou, jež brala dech.“ I k jeho výkonu ale lze mít výhrady. Mrtvičné záchvaty, kdy pouze znehybní a zírá před sebe, postrádají nadnesenou obludnost rozpadu osobnosti. Kurt Ondřeje Pavelky není výraznou postavou, působí nezúčastněně, což dobře odráží vztah obou manželů.

Dürrenmattova tragikomedie celkově zůstala spíše Strindbergovou tragédií, zcizující efekt se mnohdy vytrácel. Jedná se však bezpochyby o významné dílo. Podle Nového se na obrazovky konečně dostalo „něco, čemu se říká Umění“ (Nový, 1996). Podle Daňka (1996) je televizní inscenace *Play Strindberg* „nepochybně výrazným tvůrčím počinem. Už z toho důvodu, že seznámila diváky s tvorbou významného dramatika, jenž dokázal vyjádřit hloubku krutosti, jež je v člověku ukryta.“ Jak ale Rychmann (1996) správně poznamenává, „složitě vrstvená, jakoby úmyslně monotónní inscenace vyžadovala ovšem diváka ochotného a trpělivého, nebo alespoň dobře připraveného“.

2.11. SHRUTÍ

Na českém území bylo od roku 1969 uvedeno devět divadelních inscenací hry *Play Strindberg* a natočena jedna televizní. Dle provedené rešerše byly všechny přijaty kladně. Vyčítány jim ve většině případů byly pouze jednotlivé aspekty nastudování. Recenzenti až na dvě výjimky (Otava, 1970 a Odaha, 2009) nezpochybňovali kvalitu Dürrenmattova textu, ani se nepozastavovali nad tím, do jaké míry je správné, že z původního Strindbergova *Tance smrti* vzniklo nové dílo, jako tomu bylo po uvedení světové premiéry v Basileji. Jméno Dürrenmatt jako by samo o sobě bylo zárukou kvality a u jednotlivých inscenací šlo pouze o to, co nejlépe jeho dílo uchopit a především herecky zvládnout. Výhrady kritiků se totiž nejčastěji týkaly toho, že režisér nezvládl sjednotit herecký styl jednotlivých protagonistů.

Na většině recenzí je patrné, že jejich autoři čerpali informace z divadelních programů. Kromě informací o tvůrcích inscenace je v nich totiž v naprosté většině citována Dürrenmattova *Zpráva*. Zřejmě proto se kritici ve svých článcích tak často pozastavují nad Dürrenmattovým výrokem: „Z měšťácké tragédie o manželství vznikne komedie o tragédiích měšťáckých manželství: Play Strindberg.“ (Dürrenmatt, 2006)

Někteří s tímto výrokem souhlasí, například Strnad (1996) uvádí: „Na rozdíl od četných jiných autorských deklamací slova pravdivá a výstižná.“ Jiní s ním polemizují, protože mají pocit, že ve hře přece jen zbyla velká část původní Strindbergovy tragédie, což pochopitelně závisí také na tom, o kterém z nastudování píše článek.

V recenzích se ale často objevují i další citace divadelního programu, k inscenaci Komorního divadla (1970) byl například v programu citát Jonathana Swifta, který s hrou nijak přímo nesouvisel, přesto se objevil v nejedné recenzi. Divadlo Ungelt zase otisklo v programu rozhovor s Chantal Poullain, který byl v recenzích také hojně citován.

Zajímavé je také, že právě žánr rozhovoru je něco, čím se vyznačují ohlasy na hru v posledním desetiletí. Zatímco na počátku sedmdesátých let se mezi novinovými články podařilo najít pouze jeden rozhovor (s Jaroslavou Adamovou ve *Svobodném slovu*), dnes se po hercích a režisérech vyžaduje, aby se k představení vyjádřili sami. Rozhovory pak tvoří základ mnohých článků a také audiovizuálních reportáží. Pravděpodobně se jedná o změnu v novinářských postupech nebo významu médií jako takových ve společnosti. Taková úvaha ale není předmětem této práce.

Vzhledem k translatologickému zaměření této práce je třeba také zmínit, jak často se čtenáři recenzí dozví, kdo je autorem překladu hry. Z celkového počtu 75 nalezených novinových článků se tato informace nacházela ve 14 z nich, tedy téměř ve 20 %⁹. Údaj o překladu bývá uveden v hlavičce nebo zápatí textu společně s inscenátory a herci, nebo je zmíněn přímo v textu. Jakékoli kritické hodnocení překladu se neprovádí, pouze jednou bylo uvedeno hodnotící „v dobrém překladu Bohumila Černíka“ (Machonin, 1970). Zde se nabízí otázka, jak Machonin dospěl k tomuto závěru. Nelze předpokládat, že by Černíkův překlad kriticky analyzoval.

⁹ Překladaře uvedli Vlašín, Reis, Horňák, Machonin, Tichý, Kerbr, Erml, Hořínek, Kříž, Vavryš, Pacáková, „čík“, „ej“ a Machalická.

3. PŘEKLADATELÉ

3.1. PŘEKLADATEL BOHUMIL ČERNÍK

Bohumil Černík se narodil 19. července 1924 v Mladé Boleslavi. V roce 1943 dokončil gymnázium a v letech 1945–50 studoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy etnografii a filozofii. Roku 1950 zde také získal titul PhDr. V letech 1953–68 pracoval jako knihovník v Univerzitní knihovně v Praze (Obec překladatelů, 2012). Zároveň také překládal z němčiny, především dramatickou tvorbu. Jeho oblíbenými autory byli švýcarští spisovatelé Friedrich Dürrenmatt a Max Frisch.

Většina divadelních her vyšla jednotlivě v nakladatelství Dilia, některé byly ale vydány také knižně v souboru (*Pět her*, SNKLU: 1964). Mezi Dürrenmattovy hry, které Bohumil Černík v 60. letech překládal, patřili mimo jiné slavní *Fyzikové* (*Die Physiker*, Dilia: 1963). Souborně vyšly v jeho překladu také Dürrenmattovy *Rozhlasové hry* (Orbis: 1966), dále také teoretické *Stati a projevy o divadle* (*Theater – Schriften und Reden*, Orbis: 1968) a detektivní román *Slib* (*Das Versprechen*, SNKLU: 1964).

Z pera Maxe Frische přeložil například drama *Stiller* (Odeon: 1970) nebo *Mé jméno budiž Gantenbein* (*Mein Name sei Gantenbein*, Mladá fronta: 1967). Dalšími autory, které Černík překládal, byli Heinrich Böll a Franz Werfel.

Po roce 1968 emigroval Bohumil Černík do Švýcarska a jeho jméno se tak dostalo na tzv. černou listinu překladatelů. Svědčí o tom divadelní program k obnovené premiéře *Play Strindberg* v Komorním divadle z roku 1974, kde již není v kolonce překladatel uveden on, jako tomu bylo při premiéře v roce 1970, nýbrž Ivan Weiss, režisér inscenace. V publikaci *Zamlčování překladatelé: bibliografie 1948–1989*, kterou vydala v roce 1992 Obec překladatelů, se však jeho jméno neuvádí.

Po roce 1989 vyšly ještě dvě knihy od Maxe Frische, ve kterých je uveden Bohumil Černík jako překladatel (*Blaubart / Modrovous*, Panorama: 1991, *Montauk*, Mladá fronta: 2000). Autorka diplomové práce získala od nakladatelství Mladá fronta údajnou adresu a telefonní číslo na Bohumila Černíka ve Švýcarsku.¹⁰ Zasláný dopis se ale vrátil zpět a číslo není dostupné. E-mail zasláný na Velvyslanectví ČR v Bernu zůstal bez odezvy. Bohužel tedy není

¹⁰ Bohumil Černík, Schafmattweg 88, CH-4102 Binningen, telefon: 0041614219039.

známo, jak se vyvíjel život překladatele Bohumila Černíka po roce 1968 a zda je v současné době ještě naživu.

3.2. PŘEKLADATEL JIŘÍ STACH

Jiří Stach se narodil 4. listopadu roku 1930 v Hradci Králové. Jeho otec, František Stach, byl operní pěvec a svého syna vedl k lásce k divadlu a hudbě. Po maturitě v roce 1950 se ale Jiří Stach rozhodl věnovat jazykům a nastoupil na Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze, kde studoval germanistiku a bohemistiku. V roce 1954 obhájil svou diplomovou práci s názvem *Lyrika Ericha Weinerta*.¹¹

Ještě předtím měl Jiří Stach štěstí, když byl v závěru studia vybrán na studijní pobyt do Německa. Na univerzitě v Lipsku strávil dva semestry a kromě posílených znalostí němčiny se vrátil do Prahy se svým prvním divadelním překladem. Byla jím hra německé levicové dramatičky Heddy Zinnerové *Ďábelský kruh* (*Der Teufelskreis*, 1953). Na překladu pracoval Jiří Stach společně se svým spolužákem z germanistiky Jaromírem Povejším. Překlad *Ďábelského kruhu* nabídli společně Národnímu divadlu a k jejich překvapení byl přijat. Režie se ujal Alfred Radok, a čerstvý absolvent Jiří Stach tak měl možnost poprvé sledovat vznik divadelní inscenace zpoza opony. Premiéru měl *Ďábelský kruh* ve Stavovském divadle 21. prosince 1955.

Po ukončení studia pracoval Jiří Stach necelé dva roky v Praze v Kulturním a informačním středisku NDR, kde navazoval cenné kontakty. Brzy se ale rozhodl věnovat naplno překladatelskému povolání. Zaměřil se především na překlady německých dramát. Spolupracoval s divadly po celé zemi. Úzkou spoluprací měl například s divadlem F. X. Šaldy v Liberci. Několikrát ročně se jezdil do Berlína informovat o horkých divadelních novinkách. Občas také tlumočil pro Ministerstvo kultury. Obec překladatelů uvádí, že Jiří Stach „přeložil dosud asi 120 knižních publikací a kolem 150 divadelních, televizních nebo rozhlasových her a filmových dialogů“ (Databáze, 2012).

Do češtiny přeložil mimo jiné některá dramata Friedricha Schillera (*Die Räuber / Loupežníci*, Dilia: 1976 (2. vyd.) nebo *Kabale und Liebe / Úklady a láska*, Dilia: 1971), Gerharta Hauptmanna (*Der Biberpelz / Bobří kožich*, Dilia: 1984) nebo Ödöna von Horvátha

¹¹ Práce je uložena v Archivu UK, Celetná 20.

(*Geschichten aus dem Wienerwald / Povídky z Vídeňského lesa*, Dilia: 1968). Stachův překlad Zuckmayerovy hry *Hejtman z Kopníku* (*Der Hauptmann von Köpenick*, Dilia: 1980) se stal podkladem k legendárnímu představení v pražském Činoherním klubu (premiéra 12. února 1980), jehož záznam nedávno vyšel v divadelní sérii časopisu *Reflex* (X krát divadlo, DVD, 2008).

Jiří Stach přeložil také hry od Maxe Frische, Güntera Weisenborna nebo Franze Werfela. Jeho oblíbeným dramatikem se v 60. letech stal především Friedrich Dürrenmatt. Ten byl ale, jak známo, po roce 1968 pro komunistické orgány problematickým autorem, a tak Jiří Stach trpělivě ukládal své překlady jeho her do šuplíku. V 80. letech se stal autorizovaným překladatelem Dürrenmattových dramát, většina jeho překladů vyšla nejprve v nakladatelství Dilia, a později se dostala v knižní formě i ke čtenářům (*Hry*, 2006). Jiří Stach měl také tu čest se s Dürrenmattem několikrát osobně setkat a dodnes je jeho velkým obdivovatelem:

„Dürrenmatt je absolutní výjimka, jeden z nejgeniálnějších dramatiků posledních staletí. Světové drama dělali v minulém století dva autoři, v první půlce to byl Tennessee Williams, v druhé půlce století to byl Dürrenmatt.“ (Stach, 2012: 4)

Jiří Stach se však nevěnoval pouze divadlu, i když jak sám říká, byly to právě překlady divadelních her, které ho vždy bavily nejvíce. Z prozaických děl, která přeložil Jiří Stach, jistě stojí za zmínku romány Leonharda Franka (*Die Jünger Jesu / Dvanáct spravedlivých*, Naše vojsko: 1960, *Mathilde / Matylida*, Lidové nakladatelství: 1972) nebo Fritze Rudolfa Friese (*Luft-Schiff / Vzdušná loď*, Odeon: 1979). Sám Jiří Stach rád vzpomíná na překlad románu Gerharda Hauptmanna *Blázen v Kristu Emanuel Quint* (*Der Narr in Christo Emanuel Quint*, Práce, 1975). Považuje ho za svůj nejlepší překlad. Dalšími prozaiky, které Jiří Stach překládal, byli Bernhard Kellermann, Walter Jens, Georg von der Vring, Lothar-Günter Buchheim.

Jiří Stach překládal také dětské tituly, například od Benno Plundry, Michaela Endeho, Erwina Mosera, Wolfganga Hohlbeina i Karla Maye. V roce 2000 obdržel Zlatou stuhu¹² za překlad dětské knihy Erwina Mosera *O třech sůvičkách a jiných zvířátkách* (*Die drei kleinen Eulen und sieben andere Geschichten*, Amulet: 2000).

¹² Zlatou stuhu uděluje od roku 1992 Ústav pro českou literaturu AV ČR. Každoročně tak ocení tvůrce knih pro děti v několika kategoriích.

Stachovou první ženou byla překladatelka z polštiny Helena Stachová, rozená Teigová. O svých překladatelských zkušenostech vyprávěla nedávno v knize *Slovo za slovem – S překladateli o překládání* (Rubáš, 2012). Jeho druhá žena, Milada Stachová, která mu byla důležitou oporou v normalizační době a podporovala jeho překlady do šuplíku, ho přivedla také k překladům dětské literatury. Sama byla totiž redaktorkou a po roce 1989 ředitelkou nakladatelství Albatros. Později vedla nakladatelství Amulet, které bylo také zaměřené na dětskou literaturu.

Jiří Stach bydlí v pražských Dejvicích. Překládá dál pro radost, a jak sám říká, aby cvičil své mozkové závity. Pro nakladatelství Marco Polo zajišťuje překlady kapesních cestovních průvodců. Z nabídek na překlady divadelních her si vybírá jen ty zajímavější. Po více než 50 letech se Jiřímu Stachovi podařilo také vrátit do Národního divadla. 24. února 2011 měla ve Stavovském divadle premiéru jím přeložená hra Nicka Whitbyho *Být či nebýt* (*To Be or Not to Be*, 2008).

Autorka diplomové práce s Jiřím Stachem provedla 15. května 2012 v kavárně v Dejvicích téměř dvouhodinový rozhovor, jehož redigovaná a o poznámky doplněná verze je přiložena k práci.

4. TRANSLATOLOGICKÁ ANALÝZA

4.1. SPECIFIKA DIVADELNÍHO PŘEKLADU

Před samotnou translatologickou analýzou je na místě upozornit na specifika překladu divadelních her. Ta spočívají především ve funkci dramatického textu jako takového. Přestože existují dramata, která byla určena prvořadně ke čtení (tzv. knižní drama), je dramatický text chápán většinou jako východisko inscenace na jevišti. Text je tedy pouze jednou ze složek konečného díla. Divadelní představení dotvářejí jak parajazykové složky jako mimika, gesta a intonace herce, tak celkové ztvárnění inscenace, tedy hudba, kostýmy či kulisy. Původní text je navíc před inscenováním podroben různým úpravám a škrtnům.

Z těchto předpokladů musí překladatel divadelní hry vycházet, především pokud překládá přímo pro divadlo nebo jako Černík a Stach pro divadelní agenturu. I pokud překládá pro knižní vydání a předpokládaným příjemcem textu bude tedy čtenář (nikoli divák), musí zachovat specifika dramatického textu. Je pak na čtenáři, aby si zmiňované chybějící složky představil.

Přestože je text dramatu pouze jednou složkou díla, nelze divadelní překlad podceňovat. „Jeviště je jako zvětšovací sklo, kde každá věcná chyba může vést k inscenačnímu omylu.“ (Morávková, 2003: 51) Překladatel nese tedy jistou odpovědnost nejen za svou práci, ale také má svůj podíl na konečném úspěchu či nezdaru představení. Ideální tedy je, může-li při vzniku inscenace spolupracovat s režisérem, scénografem a herci. Je pak méně pravděpodobné, že dojde k nějakému nedorozumění při vytváření koncepce inscenace. Morávková dále upozorňuje, že pro překlad dramatického textu jsou žádoucí také jisté dramaturgické a herecké schopnosti. (2003: 51) Překladatel si totiž musí umět představit danou scénu na jevišti a vžít se do psychologie jednotlivých postav.

Překladatel by dále měl při volbě jednotlivých řešení brát ohled na to, že text bude přednášen a vnímán sluchem. Repliky proto musí být dobře vyslovitelné a také pochopitelné na první poslech, protože divák nemá možnost se v textu vracet. Jiří Levý, který věnoval překladu divadelních her jednu ze šesti kapitol první části publikace *Umění překladu*, upozorňuje na to, že „důležitější než drobné zvukové lapálie je větná stavba repliky: snadněji se říkají a vnímají věty kratší a souřadná spojení“. (Levý, 1963: 116) Černíkovi a Stachovi usnadnil v tomto ohledu práci Dürrenmatt, který text původní Strindbergovy hry výrazně zredukoval a žádná složitá souvětí nevytvářel.

Levý také uvádí, že jazyk divadelního dialogu je vždy stylizovaný. Často dochází k posouvání funkčních vrstev jazyka směrem nahoru. Postavy na jevišti mluví o něco vyšší vrstvou jazyka, než by mluvily ve skutečnosti. (Bečka, citováno dle: Levý, 1963: 119) To platí i pro hru *Play Strindberg*, kde je výchozí text napsán spisovnou němčinou, a nikoli běžně mluvenou „Umgangssprache“.

4.2. VÝCHODISKO TRANSLATOLOGICKÉ ANALÝZY

Následující kapitoly jsou věnovány translatologické analýze překladů Dürrenmattovy hry *Play Strindberg* do češtiny. Jako východisko pro tuto analýzu byl zvolen model německé lingvistky a translatoložky Kathariny Reißové (*1923). Její publikace *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* vyšla v roce 1971 a lze ji považovat za jedno z přelomových děl kritiky překladu, ze kterého je možné čerpat dodnes. Tento model lze aplikovat na všechny druhy textů, tedy i na drama.

Reißová v předmluvě jasně stanoví cíl své práce: „Das Ziel der vorliegenden Aufführung ist es zunächst objektive Kriterien und sachgerechte Kategorien für die Beurteilung von Übersetzungen aller Art zu erarbeiten.“ (Reiß, 1971: 7) Taková jednotná kritéria totiž podle Reißové kritice překladu chybí. Za základní princip kritiky překladu považuje srovnání překladu s originálem. Není možné, aby kritik hodnotil překlad, pokud nemá k ruce originál nebo neovládá-li jazyk výchozího textu.

Podstatný pro následující analýzu je tedy fakt, že každý z analyzovaných překladů vycházel z jiné verze originálu. Zatímco Bohumil Černík překládal neprodejnou sešitovou verzi agentury Reiss AG Basel, která byla poskytnuta divadlům a divadelním agenturám krátce po premiéře hry v únoru 1969, Jiří Stach pracoval s knižním vydáním z roku 1980. Rozdíly mezi těmito verzemi však nejsou zásadní. Dürrenmatt dílo na rozdíl od většiny svých dalších her nepřepracovával, a hra *Play Strindberg* tak vyšla pouze s drobnými změnami v jednotlivých replikách.

Protože analýza je velmi podrobná a jednotlivé odlišnosti se promítají do překladů, nelze tyto detaily zanedbat. Některé rozdíly mezi oběma výchozími texty se týkají ortografických změn (např.: *Nimbs navarin aux pommes*/FD: 19 x *Nimbs Navarin aux pommes*/FD2: 18), jinde bylo z původního textu ubráno slovo (např.: *Mit dir konnte ich auch nie prahlen.*/FD: 20 x *Mit dir konnte ich nie prahlen.*/FD2: 19), na několika místech byl naopak nějaký výraz přidán

(*Auf dieser Insel gibt es nichts zu kaufen./FD: 46 x Auf dieser Insel gibt es um diese Zeit nichts zu kaufen./FD2: 36*). Odlišností mezi oběma výchozími texty je ale tak málo, že by si jich běžný čtenář nevšiml.

Při analýze bylo pro nedostupnost německého vydání z roku 1980 použito o pět let mladší vydání výchozího textu, dodatečně však bylo provedeno srovnání se zjištěním, že jejich obsah se plně shoduje. Zachováno je nejen znění textu a grafická úprava, ale dokonce si odpovídají i čísla stránek. Pro větší přehlednost byly při analýze použity pro jednotlivé texty zkratky, které jsou vysvětleny v úvodu práce.

Reiřová ve své publikaci dále zdůrazňuje, že kritika překladu musí být konstruktivní. Tedy dojde-li kritik k závěru, že v překladu došlo k posunu nebo dokonce k chybě, má navrhnout lepší řešení. Za tímto účelem autorka diplomové práce u zjištěných posunů a chyb použije zdařilého řešení druhého překladatele, nebo se pokusí navrhnout řešení vlastní.

Reiřová shrnuje cíle analýzy takto: „Bei der Kritik geht es also nicht darum, literarische Qualität, Einfallsreichtum des Verfassers, gedanklichen Tiefgang, wissenschaftliche Exaktheit, usw. oder deren Fehler zu vermerken, sondern darum, objektiv – d.h. nachprüfbar – festzustellen, ob und inwieweit der zu beurteilende Text in der Zielsprache wiedergibt, was der Text in der Ausgangssprache enthielt.“ (1971: 13) Toho se bude následující analýza držet. Kromě zjištění, zda jsou překlady funkčními ekvivalenty výchozího textu, je dalším cílem analýzy také vzájemné srovnání obou překladů a následné zhodnocení, který z překladů je kvalitnější a vhodnější k inscenování.

4.3. TEXTOVÉ TYPY RELEVANTNÍ PRO PŘEKLAD

Aby mohl překladatel zvolit správnou překladatelskou metodu a kritik překladu správná kritéria k analýze, je nejprve třeba správně vyhodnotit textový typ neboli zařazení do literární kategorie. Tyto kategorie u Reiřové vycházejí ze tří základních funkcí jazyka: funkce *zobrazovací, výrazové a apelativní* (1971: 32). Podle toho, která z těchto funkcí ve výchozím textu převládá, se texty dělí na tři základní typy: „Der Darstellungsfunktion der Sprache gemäß – *inhaltsbetonte Texte*, der Ausdrucksfunktion der Sprache entsprechend – *formbetonte Texte*; und der Appellfunktion zufolge – *appellbetonte Texte*.“ (Reiř, 1971: 32)

Avšak ne všechny texty jsou vázány pouze na psaný jazyk a jsou určené ke čtení. Proto Reiřová zavádí ještě čtvrtý textový typ, takzvaný *audiomediální text* (1971: 49). U tohoto

typu textu je jazyk v závislosti na médiu doplněn o nějakou formu mimojazykového vyjádření, například o akustickou složku při hlasitém čtení, přednesu či zpěvu, nebo také o vizuální složku při zfilmování či divadelním představení. Při překladu audiomedialních textů musí být tyto složky zohledněny.

Reißová do této kategorie řadí kromě pořadů vysílaných v rádiu a televizi také divadelní hry. Přiznává ale, že audiomedialní texty by bylo možné přiřadit k jednomu ze základních textových typů: „Grundsätzlich könnte man die audio-medialen Texte auch dem inhaltsbetonten (z. B. Rundfunkvortrag, Dokumentarfilm), dem formbetonten (z. B. Funkessay, Schauspiel) oder dem appellbetonten (z. B. Komödie, Tragödie) Typus subsumieren. Für die Belange der Übersetzung und der Übersetzungskritik reicht jedoch diese Unterscheidung nicht hin.“ (Reiß, 1971: 50) Jazyk je v těchto textech totiž doplňován a modifikován dalšími složkami. Skutečnost, že text nebude příjemce číst, má vliv i na jeho strukturu a rytiku. V této souvislosti vzpomíná Reißová také práci Jiřího Levého (viz kapitola 4.1.).

Hra *Play Strindberg* je tedy podle typologie Kathariny Reißové jednoznačně audiomedialním textem. V každém textu jsou ale samozřejmě obsaženy všechny jazykové funkce. Každý text něco sděluje, má nějakou formu a sleduje nějaký záměr. Důležité je uvědomit si, která z jazykových funkcí převažuje. Při překladu dramatu *Play Strindberg* se především jedná o umělecké dílo zaměřené na formu, případně o tragikomedii zaměřenou na apel, a nikoli o informativní text s důrazem na obsah. Překlad této divadelní hry by proto měl být dobře srozumitelný, vyslovitelný a měl by mít na českého čtenáře či diváka stejný estetický účinek jako originál na diváka původního.

4.5. VNITROJAZYKOVÉ INSTRUKCE

V kapitole vnitrojazykových instrukcí se srovnává výchozí a cílový text s ohledem na hledání ekvivalentů pro výchozí jazykovou jednotku. V souvislosti s kontextem, stylistickou vhodností a dalšími faktory je třeba se zamyslet nad optimálností ekvivalentů, které překladatelé zvolili.

4.5.1. Sémantické instrukce

Pro zachování smyslu a obsahu je rozhodující zohlednění sémantických instrukcí výchozího textu. (Reiß, 1971: 58) Důležitá je *ekvivalence* jednotlivých jazykových výrazů, tedy jestli

v překladu nedošlo ke svévolným změnám, např. k výpustkám, doplněním či posunům smyslu výrazů. Tyto změny byly posuzovány na základě srovnání překladů s odpovídajícím originálním textem. Srovnání překladů navzájem by totiž bylo vzhledem k drobným rozdílům ve výchozích textech zavádějící, a proto bude provedeno až na závěr analýzy.

Výpustky

Bohumil Černík hned v úvodu vynechává celou jednu stránku, a to náskres scény s popisem jednotlivých kusů nábytku (FD: 6). Je si však této změny vědom, a když výchozí text na náskres odkazuje, nahrazuje Černík číselný údaj popisem dané pozice. Například:

FD: 30

Kurt setzt sich an den runden Tisch auf Stuhl 2 und Alice auf Stuhl 1.

BČ: 21

Kurt se posadí ke kulatému stolu na židli stojící v čele, Alice usedne na židli vlevo.

V Černíkově překladu byly dále nalezeny ještě dvě rozsáhlejší výpustky. Došlo k nim patrně z nepozornosti, v prvním případě chybí v překladu krátká režijní poznámka a po ní následující replika:

FD: 39

E: Auch sie war ein wunderbares Weib, aber du hast sie nicht geformt. Ein Mann muß sein Weib formen. Formen!

setzt sich

E: Deshalb ist Alice famos. Trotz allem.

K: Trotz allem?

E: Trotz allem, den ich habe sie geformt.

(...)

BČ: 21

E: I to byla ohromná ženská, ale tys ji nezformoval. Mužský musí ženskou formovat. Formovat!

K: Přes to všechno?

E: Přes to všechno, protože já ji zformoval.

(...)

Tato výpustka výrazně pozměňuje význam situace. Není zde jasné, koho Edgar zformoval a dialog v té chvíli ztrácí smysl. V druhém případě byla vynechána pouze jedna vsuvka v režijní poznámce a k nijak výrazné ztrátě zde nedochází:

FD: 114

Alice setzt sich auf die linke Lehnstuhllehne (vom Publikum aus gesehen). Kurt lehnt sich gegen das Buffet.

BČ: 64

Alice se posadí na levé opěradlo otočené lenošky. Kurt se opře o bufet.

Kromě těchto větších výpustek vynechává Černík v několika případech jednotlivé výrazy výchozího textu. Kromě nepozornosti mohla být jeho motivací v takových případech lepší mluvnost a plynulost textu. Vynechaná slova většinou vyplývají z kontextu, jako zde:

FD: 18

E: Dann kenne ich keine glückliche Ehe.

BČ: 9

E: Tak neznám žádné.

Nebo nejsou pro zachování smyslu důležitá:

FD: 51

E: (...) *Hat sie ihrem edlen Jugendgeliebten ihr leidgeprüftes Leben gebeichtet an Ritter Blaubarts schrecklicher Seite? (...)*

BČ: 29

E: (...) *Vyzpovídala se svému ušlechtilému dávnému milenci ze svého těžce zkoušeného života po boku strašlivého Modrovouse?*

Takových drobných výpustek je ale v Černíkově překladu poměrně málo a je zřejmé, že se snažil, aby k nim docházelo co nejméně. Drží se výchozího textu, což má pochopitelně svá rizika v podobě interferencí. Ty budou analyzovány později.

Za zmínky stojí také Černíkovo formátování textu a s ním související rytimizace. Černík nerespektuje Dürrenmattovo dvojí dělení textu. Dürrenmatt totiž mezi úseky textu buď vynechal řádek, nebo mezi ně umístil pomlčku na samostatném řádku. Později v knižním vydání na tento fakt dokonce explicitně upozorňuje (FD2: 10)¹³. Černík si tohoto rozlišení patrně nevšiml, nebo ho nepovažoval za důležité, a oddělil úseky textu pouze vynecháním řádku.

Jiří Stach v překladu vynechává více. V mnoha případech jsou vypuštěna příslovce, v následujícím úryvku například chybí slova *zase* a *někdy*. Motivace k tomuto typu výpustek není zřejmá. Pokud se nejednalo o nepozornost, mohlo jít o důvody stylistické.

FD2: 23

E: *Es wäre vielleicht gut, wieder einmal jemanden einzuladen.*

A: *Du hast alle weggegrault.*

E: *Früher waren wir manchmal ganz glücklich, wenn wir Besuch hatten.*

JS: 14

E: *Udělalí bychom možná dobře, kdybychom někoho pozvalí.*

A: *Každého jsi odradil.*

E: *Dřív jsme bývalí docela šťastní, když někdo přišel na návštěvu.*

Stach také patrně ze stylistických důvodů poměrně často vynechává výrazy, které vyplývají z kontextu, jako v následujících příkladech:

FD2: 16

A: *Man hört Musik bis hierher.*

E: *Das Musikkorps taugt nichts.*

JS: 7

A: *Hudbu je slyšet až sem.*

E: *Nemá úroveň.*

FD2: 18

Meine schönste Zeit in Kopenhagen war die Zeit, als ich dich noch nicht kannte.

JS: 10

Moje nejkrásnější doba v Kodani byla ta, kdy jsem tě ještě neznala.

FD2: 58

E: (...) *Aber vielleicht kannst du die Erbärmlichkeit des Lebens nicht begreifen, weil du selber ein erbärmlicher Kerl bist.*

JS: 43

E: (...) *Ale ty možná nedoveďeš ubohost života pochopit, protože jsi sám ubohý.*

A: *Edgare!*

¹³ Im Text bedeutet größerer Abstand längere Pause, Strich Zäsur. Beides sind Angaben, die helfen sollten, auf die Rhythmisierung des gesprochenen Textes zu achten. (FD2: 10)

A: Edgar!

E: Ubohý a hanebný.

E: Ein erbärmlicher und jämmerlicher Kerl.

Pokud se takových výpustek nahromadí více v jedné výpovědi, jako v následujícím příkladě, kde je kromě výrazu „alespoň/aspoň“ také redukována jedna vedlejší věta, dochází k poměrně výraznému zkrácení textu, kterého by bylo lepší se vyvarovat:

FD2: 76

E: Bitte. Doch bevor du gehst, willst du nicht wenigstens wissen, wer der Mann eigentlich ist, mit dem du davonläufst?

JS: 56

E: Prosím. Ale nechceš se dovědět, než odejdeš, s kým to vlastně utíkáš?

V rámci kategorie výpustek se Jiří Stach v jednom aspektu výrazně odchýlil od originálu. Dürrenmattovy režijní poznámky jsou (v obou analyzovaných verzích hry *Play Strindberg*) uváděny nezávisle na jednotlivých replikách. Stach je ale často posouvá rovnou za repliky a vynechává v nich pak podmět:

FD2:14

A: Wie hoch?

Alice geht zu Edgar.

E: Ich brauche eine neue Brille.

Edgar gibt Alice die Fleischrechnung.

JS: 5

A: Kolik? /Přistoupí k Edgarovi/

E: Potřebuju nové brýle. /Podá Alici účet za maso/

Těmito výpustkami se Stach pravděpodobně snažil šetřit místo a čas. V některých pasážích, kde se rychle střídají repliky a režijní poznámky, jde však tato úspornost na úkor přehlednosti, místy dokonce srozumitelnosti.

Předchozí příklady Stachových výpustek neměly výrazný vliv na smysl textu, někdy ale vypouští také plnovýznamová slova, a ochuzuje tak text. V následujícím úryvku například slovo „žalostně“, či nějaké jeho synonymum, schází ke zdůraznění výpovědi.

FD2: 29

K: Das kann ich von mir nicht behaupten. Seit ich als Ehemann jämmerlich versagte, zweifle ich etwas an meiner eigenen Kraft.

JS: 20

K: To já o sobě tvrdit nemůžu. Co jsem zklamal jako manžel, trochu o svých silách pochybuju.

Některé výpustky zase mění modalitu výpovědi:

FD2: 65

E: Das kannst du nicht beweisen.

JS: 47

E: To nedokážeš.

Kromě těchto spíše negativních výpustek se Stach rozhodl vynechat výraz „koruny“ v několikrát opakovaném slovním spojení „fünfundzwanzigtausend Kronen“, což lze považovat za opodstatněné řešení.

FD2: 64

JS: 46

E: *Ich habe fünfundzwanzigtausend Kronen auf der Bank.* E: *Mám v bance pětadvacet tisíc.*

Ve výchozím jazyce asociují koruny cizí měnu, zatímco na českém jevišti mohou působit jako měna domácí. Při mluvené komunikaci se navíc slovo „korun“ běžně vypouští.

Doplnění

V případě doplnění se často jednalo o doplnění elips, které by v češtině působily nezvykle a až příliš zkráceně. Nejedná se však o sémantický jev, proto jsou konkrétní příklady uvedeny v kapitole o gramatických instrukcích.

Stejně jako oba překladatelé některé drobnosti vynechávají, mají na jiných místech tendenci je přidávat. V některých případech se tyto výrazy stylisticky hodí do výpovědi, jindy vedou k mírnému zlogičťování, překladatel zde vkládá svou interpretaci. Co se týká doplnění, postupoval opět volněji Jiří Stach. Jednotlivá slova přidává do textu poměrně často. Například:

FD2: 74

JS: 54

A: *Du hast es feierlich verkündet.*

A: *Slavnostně jsi mi to oznámil.*

Bohumil Černík přidává do výpovědi slova jen zřídka. Například:

FD: 66

BČ: 38

A: *Ist er nicht ungewöhnlich häßlich?*

Jestlipak není neobyčejně ošklivý?

Ani v jednom z překladů nebylo nalezeno žádné výraznější doplnění, jako poznámky překladatele či vsunuté vysvětlivky.

Významové posuny

Vzhledem k tomu, že Dürrenmattův text není strukturou ani stylem komplikovaný, nebylo pro překladatele těžké pochopit, co repliky výchozího textu sdělují. Patrně proto se výrazné sémantické posuny v překladech nevyskytují. Na některých místech dochází pouze k drobným nesrovnalostem, zřejmě spíše vlivem nepozornosti než kvůli nepochopení.

V Černíkově překladu je prvním takovým posunem režijní poznámka hned na začátku hry:

FD: 9

BČ: 3

Lange geschieht nichts. Edgar zieht seine Uhr auf.

Dlouho se neděje naprosto nic. Edgar vytáhne hodinky.

Bohumil Černík zde překládá sloveso „aufziehen“ jako „vytáhnout“, což by v nějakém kontextu mohl být odpovídající překlad, v této situaci by ale bylo jistě přesnější přeložit ho jako „natáhnout“.

Následující ukázka je také režijní poznámka:

FD: 45

Alice kniet vor Edgar nieder, winkt, spricht nicht unfreundlich.

BČ: 25

Alice poklekne před Edgarem, dá znamení, hovoří nikterak nevlídně.

Z výchozího textu zde není úplně jasné, co má sloveso „winken“ vyjadřovat. Černíkovo „dá znamení“ však vyvolává ještě více otázek. Jaké znamení? Komu? Proto je zde jistě vhodnější uvést neutrální „mávně“, „zamává“ nebo „kývne“. Zmíněné posuny v režijních poznámkách však nejsou zdaleka tak podstatné, jako by byly posuny přímo v replikách postav.

Vzhledem k následujícímu příkladu nelze navíc tvrdit, že Černík při překladu postupoval mechanicky a situace nedomýšlel. Tam, kde Dürrenmatt udělal překlep a místo záporu vyjádřil větu kladně, si toho Černík všiml a zápor podle kontextu doplnil. Knižní vydání hry *Play Strindberg* (FD2) dalo Černíkovi za pravdu, a místo „ein“ v této replice stojí „kein“.

FD: 17

E: (...) weil sie Schufte und Idioten sind.

A: Mein Vetter ist ein Schuft.

E: Er ist ein Schuft, weil er uns verheiratet hat.

FD2:17

A: Mein Vetter ist kein Schuft.

BČ: 8

E: (...) proto, že jsou darebáci a idioti.

A: Můj bratranec není žádný darebák.

E: Je darebák, protože nás dal dohromady.

V překladu Jiřího Stacha se také nacházejí některé nelogičnosti. Například následující režijní poznámka je v češtině poněkud matoucí:

FD2: 42

Edgar, um seine eiserne Gesundheit zu beweisen, unternimmt von rechts nach links einen Scenenrundgang. Kurt, besorgt, geht rückwärtsschreitend, vor ihm her.

JS: 30

Edgar se vydá zprava doleva kolem jeviště, aby dokázal své železné zdraví. Kurt jde s obavami pozpátku za ním.

Místo „za ním“ jde Kurt logicky pozpátku „před ním“.

Následující posun sice není nelogický a čtenáře či diváka, který nemá srovnání s originálem, zřejmě nezaskočí, přesto je značně nepřesný.

FD2: 76

E: Neugierig?

K: Ich sehe mich vor.

E: Da tust du gut daran.

JS: 55

E: Jsi zvědavý?

K: Ani nápad.

E: To děláš dobře.

Sloveso „vorsehen“ vyjadřuje ostražitost, jeho synonymy jsou slovesa jako „achtgeben“, „aufpassen“. Proto je na tomto místě přesnější Černíkův překlad: „K: Mám se na pozoru.“ (BČ: 56).

V následující replice zase dochází k posunu směrem k interpretování originálu:

FD2: 39

JS: 27

A: *Du hast nicht mich, du hast deine Frau geheiratet.*

A: *Nevzal sis mě, vzal sis tu druhou.*

Z neutrálního výroku „du hast deine Frau geheiratet – vzal sis svou ženu“ se ve Stachově překladu stává poměrně silně vyjádřené pohrdání Alice Kurtovou ženou.

4.5.2. Lexikální instrukce

Při analýze lexikálních instrukcí je rozhodujícím měřítkem *adekvátnost* lexika v daném kontextu. Kritik musí posoudit, zda jsou adekvátně přeloženy odborné výrazy, názvy, jména, metafory, idiomy, slovní hříčky a podobné lexikální výrazy. (Reiß, 1971: 62)

Hned prvním překladatelským problémem byl jistě název hry. Dürrenmatt se rozhodl nazvat svou adaptaci Strindbergova *Tance smrti* anglickým *Play Strindberg*. Recenze zmiňují, že tento název vznikl analogicky k francouzskému jazzovému uskupení *Play Bach Trio*. Je těžké odhadnout, zda tato konotace mohla v českém prostředí na konci 60. let fungovat. Anglický název sám o sobě však byl českému publiku pravděpodobně vzdálenější než publiku švýcarskému. I přesto se Bohumil Černík rozhodl původní název hry zachovat, což bezpochyby souvisí s jeho celkovým přístupem k překladu cizích slov. Jistě ne náhodou se ale divadla následně rozhodla uvést na programy prvních českých inscenací *Play Strindberg* také překlad mnohoznačného anglického slova „play“.¹⁴ Přístup Jiřího Stacha k cizím slovům se příliš neliší, proto není divu, že překladovou tradici názvu hry nezměnil. Přesto si lze představit, že by se hra mohla jmenovat „Hra na Strindberga“ nebo „Hrajeme Strindberga“, což by pro českého diváka bylo srozumitelnější. Na druhou stranu, název hry by měl být jedinečný a zajímavý (Levý, 1963: 106). Takovému požadavku vyhovuje právě zachování originálního titulu „Play Strindberg“.

Beze změn přebírají oba překladatelé také jména postav (Alice, Edgar, Kurt) i jména osob, o kterých postavy mluví (Jenny, Christel a Olaf). Jedinou výjimku tvoří lokalizace jména

¹⁴ V programu k české premiéře *Play Strindberg* ve Státním divadle v Brně doslova stojí: „Play: hra, rychlý pohyb, činnost, hraní (ve volném smyslu), zábava (ve smyslu kratochvíle), hříčka, hazardní hra, zápas, způsob hry, jednání, činohra, drama“.

dcery manželů, která se ve výchozím textu jmenuje Judith, v překladech však Judita. Je poněkud překvapivé, že se ani jeden z překladatelů nerozhodl přizpůsobit češtině také ženské jméno Christel, které končí pro češtinu netypicky souhláskou. Služka by se mohla jmenovat například Christa nebo Krista. Vzhledem k tomu, že se však její jméno objeví v textu jen dvakrát a pokaždé v prvním pádě, nevznikají potíže s deklinací, a proto je užití původního jména Christel bezproblémové.

Ve výchozím textu se vyskytuje ještě několik vlastních jmen. Jedním je například Edgarovo přirovnání Alice k „Duseové“:

<i>FD: 51, FD2: 40</i>	<i>BČ: 29</i>	<i>JS: 28</i>
<i>E: (...) Klagt sie wieder, unsere hochgefeierte Duse?(...)</i>	<i>E: (...) Už si zase stěžuje, ta naše veleslavná Duseová?(...)</i>	<i>E: (...) Naše slavná <u>Duseová</u> si zase nařiká!(...)</i>

Eleonora Duseová (1858–1924) pocházela z Itálie a patřila k nejslavnějším herečkám 19. století. Je těžké odhadnout, jaké konotace si s tímto jménem spojí švýcarský nebo i český divák. Méně vzdělanému divákovi toto jméno s největší pravděpodobností mnoho nepoví. Proto by zřejmě nebylo špatné její jméno doplnit či nahradit apeltivem. Edgarova replika by mohla znít například: „Už si ta naše veleslavná herečka zase stěžuje?“ Tím se ale text ochuzuje a řešení překladatelů se zdají být přece jen lepší.

Jedním z motivů zesilujících kontrast mezi postavami Alice a Edgara, jsou jejich oblíbené písně. Překlad jejich názvů „Solvejžina píseň“ a „Příchod bojarů“¹⁵ jsou poměrně zavedené a volí je shodně oba překladatelé. *Solvejžina píseň* (*Solveigs sang*) je součástí Ibsenova dramatu *Peer Gynt* (1867) a vešla ve známost v romantickém hudebním zpracování Edvarda Griega. Oba překladatelé očividně tuto souvislost pochopili, dohledali již existující překlad Solvejžiny písně od Pavla Eisnera a použili ho ve svých překladech.

Dalším lexikálním překladatelským problémem bývají cizí slova. Ve hře se několikrát objevují výrazy ve francouzštině. Například:

<i>FD: 78</i>	<i>BČ: 44</i>	<i>JS: 43</i>
<i>Alice spielt am Klavier Chopin. (...)</i>	<i>Alice hraje na klavír Chopina. (...)</i>	<i>Alice hraje na klavír Chopina. (...)</i>
<i>K: <u>Valse de l'adieu.</u></i>	<i>K: <u>Valčík na rozloučenou.</u></i>	<i>K: <u>Valse de l'adieu.</u></i>

¹⁵ *Příchod bojarů* (*Bojarenes inntogsmarsj*, česky někdy také *Vpád bojarů*) složil norský skladatel Johan Halvorsen v roce 1896.

Jiří Stach se zde rozhodl název do češtiny nepřekládat. Českému divákovi, který přichází do kontaktu s francouzštinou jistě méně než švýcarský divák, nemusí být jasné, co právě Alice hraje. Vzhledem k tomu, že má název této skladby také symbolický význam, který odkazuje na konec vztahu Alice a Edgara, lze považovat Černíkův překlad za vhodnější.

Další francouzské pojmy jako názvy jídel oba překladatelé shodně nepřekládají.

FD: 78

BČ: 43

JS: 43

E: *Mach zwei Chateaubriands.*

E: *Udělej nám dva*

E: *Udělej dva chateaubriandy.*

chateaubriandy.

I zde by bylo vhodné českému divákovi pomoci s pochopením poměrně neznámého pojmu. Chateaubriand je dvojitý plátek hovězího masa¹⁶ nazvaný podle spisovatele a politika Françoise René Chateaubrianda. Výraz by se mohl nahradit například slovem „dvojitý biftek“ nebo „krvavý steak“. To jsou výrazy také poměrně exotické a jsou srozumitelné. Výraz „steak“ se ale užívá teprve krátce a navíc nekonotuje francouzskou delikatesu. V případě, že se překladatelé rozhodli původní výraz zachovat, mohli alespoň nahradit neutrální sloveso „udělej“ významově plnějším „osmaž“ nebo „opeč“ a naznačit tak, co slovo „chateaubriand“ znamená.

Ani jeden z překladatelů se také nerozhodl přeložit název pokrmu „Nimbs Navarin aux pommes“, který se ve hře několikrát opakuje a jehož význam zůstane divákovi utajen.

FD:19

BČ: 9

JS: 9

E: *Erinnerst du dich an Nimbs Navarin aux pommes?*

E: *Vzpomínáš si na Nimbs Navarin aux pommes?*

E: *Vzpomínáš si na Nimbovo Navarin aux pommes?*

Dürrenmatt název tohoto pokrmu doslovně přejímá ze Strindbergova *Tance smrti*. Černík přebírá rovněž celou vazbu. Stach však správně odhalil, že „Nimbs“ je genitiv (ve švédštině i němčině tvořený příponou -s) a odkazuje na osobu, která pokrm proslavila. Bohužel při své rešerši neodhalil, že „Nimb“ nebyl muž, ale žena. V roce 1888 vyšla v Dánsku *Kuchařka paní Nimbové*¹⁷ a stala se fenoménem. Její nejnovější verze vyšla v letošním roce¹⁸. V kuchařce se nachází také recept s názvem „Kalvekjøt à la Navarin“ (česky: „telecí maso à la Navarin“). Strindberg s největší pravděpodobností odkazoval na tento pokrm a Dürrenmatt ho v tomto případě cituje. Správně by tedy Stachův překlad měl znít: „Nimbové Navarin aux pommes“.

¹⁶ „Co je vlastně filet Chateaubriand? Odpověď obvykle zní: dvojitý biftek. Technicky řečeno jde o plátky z hovězí svičkové, a sice z té čtvrtiny, která se nachází mezi tournedos a filetsteakem (...). Chateaubriand je tedy prakticky dvojnásobně tlustý steak (asi 6–7 cm silný). Takový steak váží asi 400–500 g.“ (Poštulka, 2010)

¹⁷ Nimb, Louise, 1888: *Fru Nimbs kogebog*. Kodaň: H. Hagerup.

¹⁸ Nimb, Louise, 2012: *Fru Nimbs kogebog*. Kodaň: Nabu Press.

Zřejmě by ale český divák ocenil alespoň částečný překlad jídla do češtiny, navrhované řešení by mohlo znít například: „Vzpomínáš na telecí ragú aux pommes?“

Překladaelé také museli věnovat zvýšenou pozornost vojenské terminologii. Ve výchozím textu se objevují slova jako: „Oberst“ (FD: 14), „Oberleutnant“ (FD: 48), „Hauptmann“ (FD: 50) atd. Všechny tyto hodnoty překládají Stach i Černík shodně a podle zavedené normy také správně.

Vzhledem k tomu, že Friedrich Dürrenmatt pocházel ze Švýcarska, mohou se některá jím užívaná slova lišit od běžného německého úzu. Jedním takovým helvetismem ve hře *Play Strindberg* je například slovo „Spital“:

<i>FD: 18</i>	<i>BČ: 8</i>	<i>JS: 8</i>
<i>A: Sie ist im <u>Spital</u>.</i>	<i>A: Ona je v <u>nemocnici</u>.</i>	<i>A: Ona je v <u>nemocnici</u>.</i>

Ve Švýcarsku se výraz běžně užívá místo německého „Krankenhaus“. Není proto důvod přeložit ho jinak než neutrálním „nemocnice“, jak správně činí oba překladaelé. Další helvetismy nebyly nalezeny.

Následující replika zase vychází z karetní terminologie:

<i>FD2: 17</i>	<i>BČ: 59</i>	<i>JS: 58</i>
<i>K: Du bist hartherzig angesichts der Unendlichkeit. <u>Kreuz</u> ist Trumpf.</i>	<i>K: Jsi neúprosný tváří v tvář věčnosti. <u>Kříže</u> jsou trumf.</i>	<i>K: Jsi bezcitný tváří v tvář nekonečnu. <u>Trumf</u> jsou <u>trefy</u>.</i>

Je sice pravda, že jednou z barev francouzských karet jsou vedle srdcí, pik a kár také trefy. Běžněji se jim však říká „kříže“ a v tomto případě se Černíkův překlad zdá vhodnější také kvůli symbolickým konotacím pojmu „kříž“.

Typickým lexikálním problémem při překladech jsou homonyma. Překladaelé mají většinou několik možností, jak daný výraz přeložit. Rozhodnout by se měli podle kontextu, ten však není pokaždé natolik jednoznačný, aby jiné řešení vyloučil, například:

<i>FD: 50</i>	<i>BČ: 28</i>	<i>JS: 28</i>
<i>A: (...) Ich gehöre einem verfluchten <u>Geschlechte</u> an.</i>	<i>A: (...) Patřím k prokletému <u>rodu</u>.</i>	<i>A: (...) Patřím k prokletému <u>pohlaví</u>.</i>

Tato replika se objevuje, když si Alice s Kurtem prohlížejí rodinné album a vyjde najevo, že dvě z jejich dětí zemřely. Zdá se být pravděpodobnější, že si stěžuje na svůj úděl ženy. Proto je Stachův překlad vhodnější. Záleží však na interpretaci překladaele, protože slovo „Geschlecht“ může stejně dobře znamenat jak „pohlaví“, tak „rod“ nebo „rodinu“.

Ve výchozím textu se objevuje také velké množství pejorativních výrazů. Zde museli překladatelé projevit svou kreativitu a s citem přeložit nadávky, kterými se Edgar a Alice navzájem oslovují. Například:

<i>FD:</i>	<i>BČ: 25</i>	<i>JS: 24</i>
<i>A: Nun, du <u>Mummelgreis</u>, glotzt du wieder in deine Unendlichkeit?</i>	<i>A: No tak, ty <u>dědku stará</u>, už zase zíráš do té své věčnosti?</i>	<i>A: Tak co, ty <u>trosko</u> <u>zchátralá</u>, vejráš zase do toho svého nekonečna?</i>

<i>FD: 64</i>	<i>BČ: 37</i>	<i>JS: 36</i>
<i>E: Telegrafieren. <u>Das Biest</u> kann telegrafieren.</i>	<i>E: Telegrafovat. Ta <u>bestie</u> umí telegrafovat.</i>	<i>E: Telegrafovat. Ta <u>mrcha</u> umí telegrafovat!</i>

V textu se také objevují slovní hříčky. Díky tomu, že si jsou čeština a němčina blízké, se je daří také oběma překladatelům bez problémů napodobit. Například:

<i>FD: 66</i>	<i>BČ: 37</i>	<i>JS: 37</i>
<i>K: Es geht ihm <u>Gott sei</u> <u>Dank besser</u>.</i>	<i>K: <u>Zaplat'pánbůh</u>, je mu líp. A: <u>Bohužel</u> mu je líp.</i>	<i>K: Daří se mu <u>díky bohu</u> líp. A: Daří se mu <u>bohužel</u> líp.</i>
<i>A: Es geht ihm <u>leider Gottes</u> besser.</i>		

Podobně úspěšně se Černík a Stach vypořádávají také s idiomatickými vazbami. Někdy je překlad opravdu povedený, jindy (především v Černíkově překladu) mírně pokulhává. Ukázkou správného překladu jsou následující příklady:

<i>FD: 36</i>	<i>BČ: 20</i>	<i>JS: 20</i>
<i>A: Edgar war nie <u>auf Rosen</u> <u>gebettet</u>.</i>	<i>A: Edgar nikdy neměl <u>na</u> <u>růžích</u> ustláno.</i>	<i>A: Edgar neměl nikdy <u>na</u> <u>růžích</u> ustláno.</i>
<i>FD: 72</i>	<i>BČ: 41</i>	<i>JS: 40</i>
<i>E: (...) weil sie spüren, daß ich <u>ohne Furcht und Tadel</u> <u>bin</u>.</i>	<i>E: (...) protože tuší, že <u>jsem</u> <u>bez bázně a hany</u>.</i>	<i>E: (...) protože cítí, že <u>jsem</u> <u>bez bázně a hany</u>.</i>

Méně se vydařil překlad následující vazby:

<i>FD: 113</i>	<i>BČ: 64</i>	<i>JS: 63</i>
<i>A: (...) Es sieht aus, als ob <u>uns das Leben zum Narren</u> <u>halten möchte</u>.</i>	<i>A: (...) Vypadá to, jako by nás <u>život chtěl mít za blázna</u>.</i>	<i>A: (...) Vypadá to, jako by si <u>z nás život dělal blázny</u>.</i>

Zřejmě pod vlivem výchozího jazyka zde Černík vytvořil velmi neobratnou vazbu, zatímco Stach použil zavedenou formulaci. K podobné interferenci došlo i v následující biblické aluzi. Také zde Černík překládá příliš doslova, místo aby použil zavedenou vazbu:

FD: 33	BČ: 18	JS: 18
E: <u>Was Gott zusammenfügt, darf der Mensch nicht scheiden.</u>	E: <u>Co Bůh spojil, to nesmí člověk rozvazovat.</u>	E: <u>Co Bůh spojí, člověk nerozdvojí.</u>

Podobných případů interferencí se v Černíkově překladu nachází ještě několik, evidentní je například v následující replice:

FD: 99	BČ: 55	JS: 55
A: (...) <u>Es war herrlich, sich mit Kurt in unserem Ehebett an dir zu rächen.</u>	A: (...) <u>Bylo nádherné, pomstít se <u>na tobě</u> s Kurtem v naší manželské posteli.</u>	A: (...) <u>Bylo nádherné pomstít se <u>ti</u> s Kurtem v naší manželské posteli.</u>

4.5.3. Gramatické instrukce

Při analýze gramatických instrukcí se podle Reißové jedná hlavně o dosažení *korektnosti* cílového textu. Do kontroly gramatické bezchybnosti pochopitelně také spadá vyhledání překlepů. V Černíkově překladu jich bylo nalezeno hned několik:

- A: Ať tě dají do penze, protože se ti vrací tvá nemoc, budu to muset zaplatit já. (BČ: 5) – až
E: Já tě nechi pumpnout. (BČ: 23) – nechci
A: Udělal jsem pro své děti všechno. (BČ: 49) – udělala
A: Pěkně jsme papali, hezky jsme se nepapali, všechno jsme spapali. (BČ: 65) – napapali

Stachův překlad je, pokud odhlédneme od interpunkce, které je věnována pozornost později, bez překlepů. Zajímavý ortografický problém se však objevuje v následující ukázce:

FD: 17	BČ: 8/9	JS: 8/9
A: <u>Kennst du eine glückliche Ehe?</u>	A: <u>Znáš nějaké šťastné manželství?</u>	A: <u>Znáš nějaké šťastné manželství?</u>
E: <u>Ekmarks.</u>	E: <u>Ekmarkovi.</u>	E: <u>Ekmarkovy.</u>
A: <u>Sie ist im Spital.</u>	A: <u>Ona je v nemocnici.</u>	A: <u>Ona je v nemocnici.</u>
E: <u>Von Kraffts.</u>	E: <u>Von Krafftovi.</u>	E: <u>Von Krafftovy.</u>
A: <u>Er ist bankrott.</u>	A: <u>On je bankrot.</u>	A: <u>Ten udělal bankrot.</u>

Překladaelé se tu liší v koncovce příjmení. Pochopitelně se nabízí otázka, který z překladatelů má pravdu. Problém je, že Edgarova replika není úplná věta, a záleží proto na tom, jak tuto větu doplníme. Na otázku „Znáš nějaké šťastné manželství?“ by sice Edgar mohl odpovědět v akuzativu: „Znám Ekmarkovy.“ nebo „Vzpomeň si na Ekmarkovy.“ Ale vzhledem k tomu, že Alice Ekmarkovy také zná, je pravděpodobnější, že by Edgar odpověděl nominativem: „Ekmarkovi. Ti mají šťastné manželství.“ Pomoci může podobná otázka položená v jednotném čísle: „Znáš nějakého šťastného člověka?“ Odpověď, která by následovala, by byla spíše v prvním pádě: „Soňa. Ta je šťastná.“ a nikoli ve čtvrtém: „Soňu.

Tu znám.“ Vzhledem ke zkratkovitosti tohoto dialogu je ale řešení značně subjektivní, a proto nelze rozhodnout, který z překladatelů rozhodl správně.

Jiří Stach také v následujícím příkladu nerespektuje kongruenci přivlastňovacích zájmen:

FD2: 13

E: Wir müssen unsere silberne Hochzeit feiern.

A: Unser fünfundzwanzigjähriges Elend brauchen wir nicht zu feiern.

JS: 5

E: Musíme oslavit naši stříbrnou svatbu.

A: Naše pětadvacetileté utrpení slavit nemusíme.

Je pravděpodobné, že se jedná o interferenci. V současné době se ale zájmeno „svůj“ v hovorové češtině užívá stále méně a vzhledem k tomu, že Stachův text je stylisticky často na pomezí hovorovosti (viz následující kapitola), zapadá dnes toto chybné užití zájmen dobře do stylu překladu.

Velké rozdíly mezi překlady jsou ve slovosledu jednotlivých replik. Většinou ale není možné objektivně prohlásit jedno řešení za lepší než druhé. Aktuální větné členění může být ovlivněno různou intonací. Například v Černíkově překladu stojí: „Kurt u tebe bděl celou noc s prázdným žaludkem, protože tu ani káva není, a ty ho urážíš.“ (BČ: 44) Ve vedlejší větě by zřejmě bylo vhodnější umístit „kávu“ na konec věty: „Kurt u tebe bděl celou noc s prázdným žaludkem, protože tu není ani káva, a ty ho urážíš.“ Pokud je ale důraz na slově „káva“ proveden intonačně, není třeba, aby bylo toto slovo na konci věty.

Němčina se od češtiny liší mimo jiné tím, že nerozlišuje vid. Tato slovesná kategorie musí být při překladu odvozena z kontextu. Oba překladatelé na některých místech volí vid odlišně. Například:

FD: 101

E: Ich erstickte.

BČ: 57

E: Já se zadusím.

JS: 56

E: Dusím se.

FD: 104

E: Gott begreift mich.

BČ: 59

E: Bůh mě chápe.

JS: 58

E: Bůh mě pochopí.

V těchto případech se zdají být vhodnější překlady Jiřího Stacha. Edgarovi se udělalo nevolno a v té chvíli se „dusí“, aktuálnímu stavu odpovídá nedokonavé sloveso. Dokonavé sloveso je naopak vhodnější v druhém uvedeném příkladu. Jak se blíží smrt, je Edgar čím dál krutější. Bůh „pochopí“ Edgarovo jednání, až přijde soudný den.

V následujícím úryvku se vid, který Stach zvolil, naopak jako správný nejeví:

FD2: 65

A: Sie wollte nie auf mich hören.

JS: 47

A: Nikdy mě neposlechla.

Nejedná se o jednu situaci, Alice si spíše stěžuje, že ji dcera „nikdy neposlouchala“.

Jedním z prostředků, které ozvláštňují text a které se užívají v němčině i češtině, je elipsa. Dürrenmattův styl je velmi přímý, až zkratkovitý, a tak často zkracuje věty na minimum. Toto minimum je ale zřejmě v němčině a v češtině rozdílné. Dürrenmattovy eliptické věty oba překladatelé často doplňují tak, aby obsahovaly alespoň celý přísudek:

<i>FD: 100</i>	<i>BČ: 56</i>	<i>JS: 55</i>
<i>K: Was hast du im Schilde?</i>	<i>K: Co máš za lubem?</i>	<i>K: Co máš za lubem?</i>
<i>E: Neugierig?</i>	<i>E: <u>Jsi</u> zvědavý?</i>	<i>E: <u>Jsi</u> zvědavý?</i>
<i>FD: 71</i>	<i>BČ: 40/41</i>	<i>JS: 41</i>
<i>K: War ich zuerst Kellner.</i>	<i>K: Nejdřív jsem byl číšníkem.</i>	<i>K: Jsem dělal nejdřív číšníka.</i>
<i>E: Auch ein schmieriger Beruf.</i>	<i>E: Taky takové nekalé zaměstnání.</i>	<i>E: Taky mizerné povolání.</i>
<i>K: Dann wurde ich Goldsucher.</i>	<i>K: Potom jsem byl zlatokopem.</i>	<i>K: Pak jsem hledal zlato.</i>
<i>E: Überhaupt kein Beruf.</i>	<i>E: <u>To už není</u> vůbec žádné povolání.</i>	<i>E: <u>To není</u> vůbec žádné povolání.</i>

V některých případech se však ukazuje, že je do velké míry subjektivní, zda je daná neúplná věta přípustná také v češtině:

<i>FD: 104</i>	<i>BČ:</i>	<i>JS: 10</i>
<i>K: Du stirbst bald.</i>	<i>K: Ty brzy umřeš.</i>	<i>K: Ty brzy umřeš.</i>
<i>E: Meine Angelegenheit.</i>	<i>E: Moje věc.</i>	<i>E: <u>To je</u> moje věc.</i>

Dalším aspektem korektnosti textu je správná interpunkce. Zde se objevuje poměrně velké množství nepřesností. Chyb v samotných cílových textech nebylo nalezeno mnoho. Jiří Stach jednou opomíjí čárku před vedlejší větou:

A: Dobře že Kurt přijede na naši stříbrnou svatbu. (JS: 9)

Bohumil Černík jednou zapomíná na otazník, údiv se tak mění na pouhé konstatování:

K: I to jsi prodělala. (BČ: 27)

A jednou se místo vykřičníku objevuje otazník:

Na plukovníka? (BČ: 53)

Na rozdíl od těchto překlepů, které jsou evidentní i bez výchozího textu, dochází především ve Stachově překladu k méně nápadným, přesto však významným změnám v interpunkci. Jiří Stach často přidává místo původní tečky vykřičník, a vytváří tak intenzivnější sdělení než ve výchozím textu. Například:

FD2: 28 JS: 18
A: Edgar. A: Edgare!

FD2: 37 JS: 25
A: Kurt. A: Kurte!

FD2: 37 JS: 26
K: Alice. K: Alice!

FD2: 82 JS: 60
E: Hilfe. Bitte. E: Pomoc! Prosím vás!

Stach pravděpodobně vychází z přesvědčení, že v případě oslovení je vykřičník v češtině běžnější. Pravidla českého pravopisu ale uvádějí: „Za větou s 5. pádem, s citoslovcem nebo se slovesem v rozkazovacím způsobu se píše vykřičník, jen má-li ráz zvolací. Jinak píšeme tečku: To není správné, Karle. -- Ach, to je omyl. -- Tak pojďme.“ Vykřičníky tak přidávají výpovědím na důraznosti, což lze považovat za nežádoucí posun. Naopak jeho práce s pomlčkami je evidentně promyšlená. Všechny pomlčky na konci věty, které naznačují neukončenou výpověď, nahrazuje třemi tečkami. Například:

FD2: 34 JS: 24
K: Irgendwie – Glaubst du – K: Svým způsobem... Věříš...

Vzhledem k tomu, že pomlčka může i v češtině zastávat stejnou funkci jako tři tečky¹⁹, není tato změna nutná a záleží pouze na rozhodnutí pisatele, jakou grafickou podobu zvolí. Vzhledem k tomu, že je Stachův postup v tomto ohledu konzistentní, nelze proti němu nic namítat.

Stach ale bohužel stejně jako přidává vykřičníky, přidává na několika místech také tři tečky. Ukončenou a ráznou výpověď tak nežádoucím způsobem rozměšňuje:

FD2: 13 JS: 5
A: Das bildest du dir bloß ein. A: To si jenom namlouváš...

FD2: 24 JS: 15
K: Ihr wohnt immer noch in diesem alten Turm. K: Bydlíte pořád v téhle staré věži...

Bohumil Černík, kromě zmiňovaných překlepů, dodržuje interpunkci, která je ve výchozím textu.

¹⁹ Internetová příručka Ústavu pro jazyk český uvádí, že pomlčka se užívá například k „vyznačení přestávky v řeči: *Už toho mám opravdu dost, ty –*“ a „tři tečky obecně označují vynechání určité části textu (neúplnost), pomlku nebo mohou znázorňovat přerývanou řeč“.

4.5.4. Stylistické instrukce

V této kapitole jde především o kontrolu *korespondence* stylů mezi výchozím a cílovým textem. Reißová upozorňuje na to, že pokud dochází v průběhu textu ke změnám stylu, mělo by se to promítnout i do cílového textu. (Reiß, 1971: 67) Pozornost musí být také věnována autorovu idiolektu, případně jazykové charakteristice jednotlivých postav.

V analyzovaném textu není jazyk po stylistické stránce komplikovaný. Projev jednotlivých postav se od sebe navzájem neliší, ani se v průběhu hry nijak nevyvíjejí. Jedná se o standardní spisovnou němčinu, pouze lexikum (například v případě některých oslovení a nadávek) čerpá z nižších vrstev jazyka, nikdy však nezachází do vulgarismů.

Je proto poměrně překvapivé, že se Jiří Stach ve svém překladu rozhodl poměrně často pro nespisovné výrazy a koncovky:

FD2: 13
E: *Später.*

JS: 5
E: *Pozděj.*

FD2: 19
Wir sind zu alt dazu.

JS: 10
E: *Jsme na to už starý.*

FD2: 19
A: *Weil du vor ihnen kriechst, und du kriechst vor ihnen, weil du als Despot eine Sklavennatur bist.*

JS: 11
A: *Protože se před nima plazíš, a plazíš se před nimi proto, že máš jako despota povahu otroka.*

FD2: 20
E: *Deshalb stinkt mir ja auch deine Familie.*

JS: 11
E: *Proto taky nemůžu tvou rodinu ani cejtit.*

FD2: 20
E: *Sie brauchen Geld.*
E: *Die Kinder arbeiten in der Schule zu wenig.*

JS: 12
E: *Potřebujou peníze.*
(...)
E: *Děti se ve škole flákaj.*

FD2: 21
E: *Dann möchte ich bloß wissen, was diese Barbaren dazu trinken.*

JS: 13
E: *Rád bych věděl, co k tomu ti barbaři pijou.*

FD2: 23
A: *Wir sind erledigt.*

JS: 15
A: *Jsme vyřizený.*

FD2: 31/32

E: *Das Leben ist sonderbar. Da werde ich alt mit meiner Frau, glotze in die Unendlichkeit und warte, daß das Leben versickert. Aber es versickert nicht. Weil wir Kinder haben! Glotzt du auch in die Unendlichkeit?*

JS: 21

E: *Život je zvláštní. Stárnu vedle své ženy, vejřám do nekonečna a čekám, až se život vytratí. Ale on se nevytratí. Protože máme děti. Vejřáš taky do nekonečna?*

FD2: 32

K: *Daran habe ich mich gewöhnt.*

JS: 22

K: *Na to jsem si zvyknul.*

FD2: 38

A: *Dann kam er wieder angewinselt. Die Langeweile war zu groß.*

JS: 27

A: *Potom ke mně zase přilez. Nuda byla příliš veliká.*

FD2: 69

A: *Jetzt könnte er sterben.*

JS: 51

Ted' by moh umřít.

FD2: 79

E: *Informiere ich den Oberst, macht er das große Geschäft.*

JS: 58

E: *Kdybych informoval plukovníka, udělal by ten kšeft on.*

FD2:81

A: *Spiel nicht wieder Theater.*

JS: 59

A: *Nehraj zase divadýlko.*

FD2: 86

A: *Einmal sagte Edgar: Es sieht aus, als ob uns das Leben zum Narren halten möchte.*

JS: 63

A: *Edgar jednou řek: Vypadá to, jako by si z nás život dělal blázny.*

Jak vyplývá z těchto příkladů, nejedná se o ojedinělý jev či překlep. Hovorově se vyjadřují čas od času všechny tři postavy, a to v průběhu celé hry. Stach tedy pravděpodobně záměrně posouvá text k větší hovorovosti a mluvnosti. Je třeba na tomto místě připomenout, že jak Stach, tak Černík překládali hru pro publikování divadelním nakladatelstvím Dilia, nikoli pro knižní distribuci. Jejich překlad byl určen divadlům, aby podle něj inscenovala. Stach tedy zřejmě zvolil nižší styl, aby situacím na jevišti přidal na autentičnosti.

Bohumil Černík spisovný jazyk většinou zachovává. Místy se ale také od neutrálního stylu odchyluje. Někdy volí téměř knižní výrazy jako „nežli“:

FD: 30

A: *Bis du eine Wohnung gefunden hast.*

BČ: 16

A: *Nežli si najdeš byt.*

Jinde naopak text ozvláštňuje výrazy z nižšího rejstříku. V následujícím příkladě tak činí plně v souladu s originálem:

FD: 41
E: *Ich will dich nicht anpumpen.*

BČ: 23
E: *Já tě nech(c)i pumpnout.*

Zvláštní je, že teprve na konci hry se několikrát rozhodl naznačit mluvený jazyk spojením slovesa „být“ s předchozím slovem, například:

FD: 97
K: *Du hast es endlich geschafft.*

BČ: 54
K: *Konečněs to dokázal.*

FD: 98
A: *Du hat es feierlich verkündet.*

BČ: 55
A: *Slavnostněs to prohlásil.*

FD: 119
K: *Du hast mich geliebt.*

BČ: 65
K: *Milovalas mě.*

Ve výchozím textu pro nespisovné vazby není opora. Není jasné, co Černíka k tomuto náhlému poklesu stylu motivovalo, zda to byl záměr, či chvilková nepozornost.

Pro hru *Play Strindberg* je typické, že se jednotlivé repliky v průběhu hry buď doslovně, nebo v mírně pozměněných variacích opakují. Divákovi se tato slovní spojení vrývají do paměti. Aby tohoto efektu bylo dosaženo i v češtině, musí být překladatelé při překladu těchto klíčových frází konzistentní. Většinou se to oběma daří.

Takovou replikou je například: „Reden wir nicht mehr davon“ (FD: 30, 32, 33, 39 atd.), do češtiny ji oba překladatelé shodně překládají: „Nemluvme už o tom.“ (BČ: 16, 17, 18, 22 atd., JS: 16, 17, 18, 21 atd.). Podobně také Edgar často opakuje: „Ich bin kerngesund“ (FD: 13, 42 atd.). Černík tuto větu překládá pokaždé: „Jsem zdravý jako řípa.“ (BČ: 5, 23 atd.) Stach volí jiné přirovnání: „Jsem zdravý jako ryba.“ (JS: 5, 23 atd.) Obě přirovnání fungují, důležité je, že se překladatelé drží své verze.

Některá opakování klíčových pojmů nejsou sice tak evidentní, Černík a Stach je ale také odhalili. Když Edgar s Kurtem filozofují, říká Edgar, že po smrti přijde „Vernichtung“ (FD: 44). Později se po jednom ze svých záchvatů přiznává, že to, z čeho má strach, je „Vernichtung“ (FD: 63). Černík v obou případech překládá jako „zmar“ (BČ: 24, 36), Stach zase jako „zkáza“ (JS: 24, 35). Rozebírat zde, který z výrazů je výstižnější, by patrně vedlo k subjektivnímu závěru. Zásadní je, že překladatelé nemění svá řešení.

Opakování v textu nespočívají pouze v repetici jednotlivých slov, ale často se opakují také celá souvětí. Například Edgarovou oblíbenou replikou jsou tři hlavní věty, které se liší pouze ve slovesném tvaru. Do tohoto schématu jsou podle potřeby doplňována přídavná jména. Nejčastěji touto replikou Edgar ostatní ujišťuje, že se těší pevnému zdraví:

<i>FD: 13, 56, 77</i>	<i>BČ: 6, 31, 43</i>	<i>JS: 6, 31, 43</i>
<i>E: Ich bin nicht krank, ich bin nie krank gewesen, und ich werde nie krank sein.</i>	<i>E: Nejsem nemocný, nikdy jsem nemocný nebyl a nikdy nemocný nebudu.</i>	<i>E: Nejsem nemocný, nikdy jsem nebyl nemocný a nikdy nebudu nemocný.</i>

Z těchto ukázek vyplývá, že každý z překladatelů volí jiný slovosled. Černíkův je o něco důraznější, Stachův zní spíš monotónně, oba ale opět zachovávají celou pasáž ve stejném znění v průběhu celé hry.

Dürrenmatt kromě toho, že často některé věty zkracuje na minimum, nechává některé výpovědi nedořečené:

<i>FD: 67</i>	<i>BČ: 38</i>	<i>JS:37</i>
<i>K: Ob ich wieder zum Arzt –</i>	<i>K: Nemám zase pro doktora –</i>	<i>K: Nemám zajít za...</i>

Každý z překladatelů tento náznak řeší jinak. Přestože se ze Stachovy věty vytrácí informace, kam by chtěl Kurt zajít, je jeho řešení logičtější. Vzhledem ke kontextu se jedná o zkrácenou větu: „Nemám zajít za doktorem?“ Černíkova věta se takto jednoduše doplnit nedá, věta „Nemám zase pro doktora zajít?“ nemá správný slovosled.

Se stylem textu souvisí ještě jeden prostředek, který Dürrenmatt užívá ke zdůraznění některých slov. Jedná se sice o jev mimojazykový, přesto ho nelze opomenout. Tímto prostředkem je proložené písmo. Černík i Stach ho používají v překladech také. Jiří Stach na ně však v mnoha případech zapomíná, patrně proto, že v novějším vydání *Play Strindberg*, se kterým Stach pracoval, je proložené písmo opticky méně nápadné než v prvním vydání.

<i>FD2: 21</i>	<i>JS:37</i>
<i>E: ich <u>w</u>ar ein berühmter Militärschriftsteller!</i>	<i>E: Já byl slavný vojenský spisovatel!</i>
<i>A: Ich <u>w</u>ar eine berühmte Schauspielerin!</i>	<i>A: Já byla slavná herečka.</i>

4.6. MIMOJAZYKOVÉ DETERMINANTY

Každý text vznikl za určité situace, na daném místě, v určitém čase. Na jeho podobu mají vliv jak autor, tak zamýšlený příjemce. Podle Reißové umožní kritikovi teprve analýza těchto faktorů najít optimální ekvivalenty pro výrazy výchozího textu. (Reiß, 1971: 69) Tyto okolnosti vzniku originálu i jeho překladu nazývá *mimojazykovými determinantami*. „Da alle diese Faktoren die sprachliche Gestaltung des Textes mitbestimmen, seien sie außersprachliche *Determinanten* bezeichnet.“ (Reiß, 1971: 70)

4.6.1. Užší situační zřetel

Tato kategorie se vztahuje na jednotlivé pasáže a situace líčené v textu. Překladatel či kritik se musí do dané situace vžít a najít optimální ekvivalent. Nejčastěji je třeba se nad danou situací zamyslet u přímých řečí a dialogů. (Reiß, 1971: 72) Aby jazyk postav působil přirozeně, je nutné si uvědomit, co by na takovém místě řekl Čech.

Divadelní dialog má ale svá specifika. Jak již bylo zmíněno (viz kapitola 4.1.), divadelní jazyk bývá stylisticky výš než realita. Při překladu hry *Play Strindberg* tedy nejde primárně o to si představit, jak by Edgar a Alice komunikovali, kdyby místo na švédském ostrově bydleli v české vesnici. Překladatelé musí mít na paměti, že překládají pro přednes na jevišti. Stach i Černík si toho jsou vědomi a mluvnost pouze místy naznačují nespisovnými výrazy nebo koncovkami.

Zároveň by také měly být repliky audiomedialního textu dobře vyslovitelné. S dlouhými souvětími problém nebyl, ta se v textu nevyskytují. Stach i Černík patrně nedomysleli, jak se bude hercům vyslovovat již zmiňovaný název pokrmu „Nimbs Navarin aux pommes“. Kromě toho, že český divák pravděpodobně neví, co slova znamenají, je toto další důvod, proč slovní spojení redukovat či úplně nahradit.

4.6.2. Věcný faktor

Věcným faktorem rozumí Reißová především odborné znalosti, které výchozí text od překladatele vyžaduje. Zdůrazňuje, že překladateli nestačí jen znát slova, musí mít i povědomí o věcech, takzvané „Sachwissen“, tedy vědět, jak věci vypadají a jak fungují, aby mohl slova správně použít. (Reiß, 1971: 73)

Ve hře *Play Strindberg* není použita odborná terminologie, cizích slov se v ní mnoho nevyskytuje, a navíc nemuseli překladatelé překonávat velké kulturní rozdíly. Kromě drobností, které byly zmíněny v průběhu analýzy vnitrojazykových instrukcí, nedošlo v překladu k žádným větším věcným chybám. Překladatelé prokázali znalost vojenské terminologie, severských reálií i švýcarské varianty němčiny.

4.6.3. Faktor času

V této kapitole Reißová uvádí: „Zeitbezogene Determinanten werden in der Regel dann relevant, wenn ein gegebener Text der Sprache einer bestimmten Epoche stark verhaftet ist.“ (Reiß, 1971: 74) Hra *Play Strindberg* vznikla na konci 60. let a byla napsána současnou spisovnou němčinou. Ve stejné době vyšel také první překlad této hry do češtiny. Jiří Stach

hru překládal o dvacet let později. Během této doby však nedošlo k žádnému razantnímu vývoji českého ani německého jazyka. Navíc je třeba si uvědomit, že Bohumil Černík je pouze o 8 let starší než Jiří Stach, a patří tak prakticky ke stejné překladatelské generaci.

Hra se odehrává na přelomu 19. a 20. století, obsahem je ale nadčasová. Pojetí manželství se od dob Strindberga sice značně změnilo, avšak konflikty, které manželé po dlouhé době soužití mohou prožívat, zůstávají stejné. Je ale možné, že kdyby se překladu ujal někdo ze současných překladatelů, rozhodl by se hru více aktualizovat. Použil by nespisovný jazyk, v případě nadávek a oslovení by zvolil modernější, expresivní výrazy. V podobě, jakou dali hře Černík a Stach, však zatím rozhodně zastarale nepůsobí.

4.6.4. Faktor místa

Výrazy, které se vážou k místu vzniku výchozího textu, takzvané reálie, mohou činit překladateli značné potíže. U skutečností, které v cílové kultuře nejsou známé, a neexistuje pro ně odpovídající ekvivalent, nabízí Reißová čtyři různá řešení. Je možné využít výpůjčku („Entlehnung“), kalk („Lehnübersetzung“), výpůjčku doplnit o poznámku pod čarou („Hinzufügung einer Fußnote“) nebo užít vysvětlující překlad („erklärende Übersetzung“). (Reiß, 1971: 79) Reißová zde upozorňuje, že je na zvážení překladatele, které z možných řešení zvolí. Dobrým vodítkem může být typ textu. Například při překladu textu s důrazem na obsah jsou vysvětlující překlad a poznámky pod čarou vhodnější než u textu apelativního.

Černík i Stach ale pravděpodobně vycházeli z předpokladu, že divák nemusí rozumět úplně každému slovu. Vysvětlovat například, kdo byla Solveig nebo co je chateaubriand, by působilo nepřirozeně a nepatřičně. Proto se rozhodli do výchozího textu nijak výrazněji nezasahovat.

4.6.5. Faktor příjemce

Podle Reißové se faktor příjemce projeví především v idiomatických vazbách, citátech a příslovích, která jsou srozumitelná právě a jenom pro čtenáře nebo posluchače výchozího textu. Překladatel takové pasáže nesmí překládat doslovně, protože by pravděpodobně nebyly pochopeny správně. Dürrenmatt hru vytvořil pro německy mluvící publikum. Předpokládání diváci nemuseli mít žádné specifické znalosti ani náležet nějaké konkrétní společenské vrstvě.

Protože se čeština vyvíjela pod vlivem němčiny, jsou často překlady ustálené v podstatě doslovné podobě (jako v případě idiomatických vazeb zmíněných v kapitole 4.5.2. „bez bázně a hany“ – „ohne Furcht und Tadel“). V některých případech to však neplatí. Německé

„kerngesund“ jako „jadrně zdravý“ přeložit nelze. Jak je zřejmé z kapitoly 4.5.2., Bohumil Černík někdy k přílišné doslovnosti tíhl. Zmiňované problematické repliky jsou ale spíše stylisticky neobratné než nesrozumitelné.

4.6.6. Závislost na mluvčím

Faktor mluvčího je důležitý hlavně u textů, které kladou důraz na výrazovou funkci jazyka. Při jejich překladu je třeba napodobit idiolekt autora a jeho styl. V případě analyzovaného textu je právě výrazová jazyková funkce důležitá, a proto by překladatelé měli předat co nejvíce z Dürrenmattova stylu.

Dialogy v *Play Strindberg* jsou přímé, vybroušené, bez zbytečných příkras, navazují na sebe a tvoří homogenní celek. To bylo také cílem překladatelů. Jak v rozhovoru potvrdil Jiří Stach, Dürrenmattův jazyk není komplikovaný, ale „v překladu je potřeba dát si pozor, aby to nebylo moc holé, herec musí mít také něco do pusy, aby něco řekl“ (Stach, 2012: 7).

4.6.7. Afektivní implikace

Ve výchozím textu se vyskytuje poměrně hodně citově zabarvených slov. Jedná se především o výrazy, kterými se postavy navzájem oslovují, případně jakými nazývají další osoby. Stach i Černík většinou zvolili adekvátní výrazy, které se do situace hodí (viz kapitola 4.5.2.). K žádným výrazným posunům nedošlo.

4.7. ZHODNOCENÍ PŘEKLADŮ

Po provedení translatické analýzy překladů dramatu *Play Strindberg* podle modelu Kathariny Reißové lze dospět k závěru, že oba překladatelé odvedli dobrou práci. Cílové texty jsou funkčními překlady, nedošlo v nich k žádným zásadním posunům, rozhodně ne takovým, které by bránily pochopení textu či pozměňovaly zobrazované situace natolik, aby měly jiný estetický účinek na diváka, než jaký měl originál.

Samozřejmě byly při tak důkladné analýze nalezeny drobné nedostatky a místa v textu, která by bylo vhodné řešit jinak. Je zřejmé, že Bohumil Černík je při překládání doslovnější, zatímco Jiří Stach má od textu trochu větší odstup, a proto se v jeho překladu nachází více výpustek a doplnění. Na sémantické rovině ale nedošlo k významným posunům ani v jednom z překladů. Na lexikální úrovni jsou oba překlady v absolutní většině příkladů adekvátní. V Černíkově překladu občas dochází k neobratným formulacím, buď kvůli přílišné snaze

o věrnost originálu, nebo vlivem povrchního překladu. Nejedná se však o nesrovnalosti, které by měly vliv na vyznění celého textu hry.

Po gramatické stránce jsou oba překlady místy nesprávné. Černíkův překlad obsahuje více evidentních chyb. Stach byl nedůsledný především v interpunkci. Stylisticky jsou oba překlady na dobré úrovni. V překladu Jiřího Stacha je patrná systematická snaha o mluvný jazyk, z Černíkova textu není zřejmá žádná taková jednotná metoda. Zásadní však je, že překladatelé respektují autorův styl, tempo hry, častá opakování a slovní hříčky.

Autorka této diplomové práce by některé překladatelské problémy řešila jinak, například by v celém textu zachovala spisovný jazyk nebo přehledněji oddělovala režijní poznámky od dialogu. Také Katharina Reißová ale přiznává, že i přes metodickou přísnost je kritika překladu do určité míry subjektivní (Reiß, 1971: 88), proto právě v těchto ohledech nelze mít proti postupu překladatelů zásadní výhrady. Oba prokázali velmi dobré jazykové i věcné znalosti a jejich překlady jsou dobrými audiomedialními texty, které lze doporučit k inscenování na jevišti.

4.8. SROVNÁNÍ PŘEKLADŮ

Přestože oba překlady při analýze obstály, je evidentní, že překlad Bohumila Černíka v mnoha ohledech zaostává za mladším překladem Jiřího Stacha. Ve většině případů se nejedná o věcná pochybení, ale především o stylistické neobratnosti způsobené interferencí nebo o překlepy. To jsou faktory, které ubírají překladu na důvěryhodnosti, a proto by bylo dobré se jich vyvarovat.

Zde mohl hrát důležitou roli nedostatek času k důkladné korektuře. Výchozí text vyšel teprve po premiéře v únoru 1969 a 10 měsíců poté už se tato hra hrála v Brně, a měsíc na to hned i v Praze a Ostravě. Bohumil Černík měl s největší pravděpodobností na překlad omezený čas. Na výsledné práci se zřejmě podepsala také nekvalitní práce redaktora, který by měl být schopen odstranit ortografické a stylistické nedostatky textu.

Zajímavé je, že při analýze českých překladů byly objeveny výrazy, které jsou v obou překladech doslova stejné. Nápadná je tato shoda především u některých klíčových replik hry:

FD: 14

E: Sie sind Pack.

BČ: 6

E: Je to pakáž.

JS: 6

E: Je to pakáž.

<i>FD: 12</i> <i>E: Von uns bleibt nichts als ein Schiebkarren voll Mist für ein Gartenbeet.</i>	<i>BČ: 5</i> <i>E: Nezůstane z nás nic než kolečko hnoje na záhon.</i>	<i>JS: 5</i> <i>E: Nezbyde po nás nic než kolečko hnoje na záhon.</i>
<i>FD: 30</i> <i>E: Reden wir nicht mehr davon.</i>	<i>BČ: 16</i> <i>E: Nemluvme už o tom.</i>	<i>JS: 16</i> <i>E: Nemluvme už o tom.</i>
<i>FD: 59</i> <i>A: Stirb endlich, du mickriger Bojare, aufs Gartenbeet mit dir!</i>	<i>BČ: 33</i> <i>A: Tak už konečně umři, ty nedomrlý bojare, na záhon s tebou!</i>	<i>JS: 33</i> <i>A: Tak už konečně umři, ty nedomrlý bojare, na záhon s tebou.</i>

Následující ukázky sice nepatří ke klíčovým replikám, v obou překladech se ale také doslova shodují:

<i>FD: 84</i> <i>A: Da. Der Ehering.</i>	<i>BČ: 47</i> <i>A: Tumaš. Snubní prsten.</i>	<i>JS: 46</i> <i>A: Tumaš. Snubní prsten.</i>
<i>FD: 103</i> <i>K: Bist du sicher?</i> <i>E: Verlaß dich auf meine Kombinationsgabe.</i>	<i>BČ: 58</i> <i>K: Víš to jistě?</i> <i>E: Spolehni se na mé kombinační nadání.</i>	<i>JS: 57</i> <i>K: Víš to jistě?</i> <i>E: Spolehni se na mé kombinační nadání.</i>
<i>FD: 97</i> <i>A: Ach.</i> <i>E: Ich stehe vor der Ewigkeit.</i> <i>A: Unsere Scheidung?</i>	<i>BČ: 54</i> <i>A: Ach.</i> <i>E: Stojím na prahu věčnosti.</i> <i>A: A náš rozvod?</i>	<i>JS: 54</i> <i>A: Ach.</i> <i>E: Stojím na prahu věčnosti.</i> <i>A: A náš rozvod?</i>

Na tuto shodu mohlo mít vliv několik faktorů. První možností je, že Jiří Stach pracoval při překládání s Černíkovou verzí a opravoval pouze místa, pro která našel lepší překladatelská řešení. Tento postup ale Stach v rozhovoru důrazně popřel. Uvedl, že se při překladu ze zásady nedívá do již existujících překladů, protože to považuje za sprosté opisování. (Stach, 2012: 11)

To, že Stach pravděpodobně neopisoval, potvrzuje také fakt, že všechny změny, které byly ve verzi hry *Play Strindberg* z roku 1980 provedeny, se do Stachova překladu promítly. Drobné chyby, které byly Černíkovi v analýze vyčítány, se naopak u Stacha neobjevují.

Další možností, proč se některé pasáže v českých překladech shodují, může být skutečnost, že Dürrenmattův text je tak jednoznačný, že překladatelé prakticky nemohli, než je přeložit právě takto. Při důkladné prohlídce uvedených citátů je ale zřejmé, že by se určitě v češtině

našly i další možnosti, jak výchozí repliky přeložit. Místo „pakáže“ by fungovala „sebranka“ a místo „nedomrlý“ „neduživý“, místo „tumáš“ „tady“ nebo místo „nadání“ „talent“.

Jedním z možných faktorů by mohl být fakt, že si překladatelé v rámci přípravy na překlad přečetli také Strindbergův *Tanec smrti* (Stach to v rozhovoru potvrdil). Některé klíčové pasáže pak buď vědomě, anebo i podvědomě kopírují český překlad *Tance smrti*. To by mohlo platit třeba pro: „Je to pakáž.“ (Strindberg, 1967: 6) Ostatní shodné repliky se tu ale v doslovném znění nevyskytují. Podobně je také možné, že Jiří Stach byl ovlivněn představením, které viděl počátkem 70. let v Komorním divadle. Vzhledem k tomu, že se některé repliky často opakují (jako „Nemluvme už o tom“), byly také prvním řešením, které ho při překladu napadlo.

K tomuto možnému vlivu je třeba přičíst fakt, že oba překladatelé zvolili stejnou metodu například při práci s cizími slovy nebo se severskými reáliemi. Nerozhodli se je lokalizovat, ani překládat. Oba se snaží věrně držet výchozího textu, proto překlady působí velmi podobně. Za občasnou doslovnou shodu pak pravděpodobně může především náhoda.

4.9. DIVADELNÍ VERSUS KNIŽNÍ VYDÁNÍ

Vzhledem k tomu, že Stachův překlad vyšel také knižně (In: Dürrenmatt, 2006: *Hry*, dále jen *Hry*), je zajímavé obě vydání navzájem konfrontovat. Knižní vydání není novým překladem, většina replik je ve stejném znění jako v první verzi překladu. V textu došlo pouze k drobným změnám, které pravděpodobně vznikly korekturou redaktora.

Některé změny se týkají celého textu. Jak bylo zmíněno v kapitole 4.5.1., zhušťoval Stach text tím, že režijní poznámky umísťoval hned za repliky a vynechával v nich pak podmět. Tento posun byl z nového vydání odstraněn:

JS: 5

A: Kolik? /Přistoupí k Edgarovi/

Hry: 406

Alice: Kolik?

(Alice přistoupí k Edgarovi)

Režijní poznámky jsou navíc na samostatném řádku a jsou oddělené z obou stran vynechaným řádkem. Další, spíše grafickou změnou je, že jméno postavy, která pronáší danou repliku, je rozepsáno celým slovem. Text je díky těmto změnám podstatně přehlednější.

Dalším posunem v knižním vydání je upravení stylu. Nespisovné výrazy a koncovky byly nahrazeny spisovnými, například:

JS: 4
E: Pozděj.

Hry: 406
Edgar: Později.

JS: 21
E: (...) Vejráš taky do nekonečna?

Hry: 419
Edgar: (...) Ziráš taky do nekonečna?

V průběhu analýzy Stachova původního překladu bylo upozorněno také na nelogickou předložku v režijní poznámce. V novém překladu byla opravena:

JS: 30
Kurt jde s obavami pozpátku za ním.

Hry: 427
Kurt jde s obavami pozpátku před ním.

Stejně tak bylo opraveno nevhodně zvolené synonymum karetní barvy:

JS: 58
K: (...) Trumf jsou trefy.

Hry: 452
Kurt: (...) Trumf jsou kříže.

Rozdíl mezi vydáním pro divadelní agenturu a vydáním knižním potvrzuje, že předpokládaný příjemce má vliv na podobu textu. Nespisovný jazyk by na sebe při čtení zbytečně poutal pozornost. Zároveň bylo provedeno maximum pro to, aby byl text přehledný a příjemný ke čtení.

ZÁVĚR

V této diplomové práci je zkoumaná hra *Play Strindberg* nejprve uvedena do kontextu. Stručně představen je spisovatel August Strindberg, dále jeho drama *Tanec smrti*. Následně se první kapitola zabývá životem a tvorbou Friedricha Dürrenmatta. Popsány jsou také okolnosti vzniku hry *Play Strindberg* a ohlasy na její první uvedení. Jednalo se o poslední úspěšnou Dürrenmattovu premiéru, od té doby se jen ve Švýcarsku dočkala 13 nastudování.

Druhá kapitola zpracovává recepcce všech dosavadních českých ztvárnění hry *Play Strindberg*. Vyplývá z nich, že drama *Play Strindberg* je u nás stále oblíbené. Nejvíce se proslavily pražské inscenace. V sedmdesátých letech vyniklo představení v Komorním divadle s Jaroslavou Adamovou, Václavem Voskou a Svatoplukem Benešem v hlavních rolích. Největšího počtu repríz se hra *Play Strindberg* dočkala v Divadle Ungelt, kde se hrála od roku 2003 deset sezon. Zajímavé je, že pokud recenzenti inscenaci něco vytýkají, jedná se vždy o herecké pojetí či práci režiséra, a téměř nikdy nemají výhrady k dílu jako takovému. Dürrenmatt patří zřejmě mezi autory, jejichž kvalitu není zvykem zpochybňovat. Při rešerši bylo také zjištěno, že údaj o překladateli je uveden v téměř 20 % všech nalezených recenzí a kritika překladu dramatických textů se v nich neobjevuje.

Na základě translatické analýzy překladů hry *Play Strindberg* bylo zjištěno, že oba cílové texty odpovídají požadavkům na funkční překlad. Bohumil Černík překládal doslovněji, což v několika případech vedlo k neobratným formulacím. Jiří Stach nakládá s výchozím textem volněji. Oba cílové texty se ale od sebe příliš neliší, což vede k úvaze, zda Jiří Stach při překladu nepoužil Černíkovu verzi. Tato domněnka ale nemohla být potvrzena. Při srovnání Stachova překladu pro divadelní nakladatelství Dilia a novější verze v knižním vydání bylo potvrzeno, že příjemce textu má vliv na jeho podobu. Verze pro čtenáře je spisovná a graficky přehlednější.

Před analýzou jsou uvedeny také stručné životopisy překladatelů. Obohacením práce jsou rovněž přílohy, z nichž stojí za zmínku především rozhovor s Jiřím Stachem. Jeho vzpomínky na život překladatele v minulém režimu a na setkání s Friedrichem Dürrenmattem patří k přínosům této diplomové práce.

Resumé v němčině

Diese Diplomarbeit befasst sich mit dem Drama *Play Strindberg* (1969) und dessen tschechischer Rezeption. Friedrich Dürrenmatt verfasste das Stück während seiner Anstellung im Basler Theater. Es handelt sich dabei um eine Bearbeitung von Strindbergs Drama *Der Totentanz* (*Dödsdansen*, 1901).

Zuerst wird der Kontext der Entstehung des Schauspiels erläutert. Nach diesem einleitenden Kapitel werden alle neun tschechischen Theateraufführungen und eine Fernsehinszenierung von *Play Strindberg* anhand von zeitgenössischen Rezensionen beschrieben. Die Aufführungen wurden in Tschechien immer positiv aufgenommen. Kritisiert wurden manchmal die Regie oder die schauspielerische Leistung, fast nie aber das Drama an sich. Dürrenmatt gilt in Tschechien offenbar als erstklassiger Autor, dessen Werk man nicht infrage stellt.

Im dritten Kapitel werden die zwei Übersetzer von *Play Strindberg* vorgestellt. Bohumil Černík (*1924) hat das Stück als Erster im Jahre 1969 übersetzt. Kurz danach emigrierte er in die Schweiz. Über sein dortiges Leben ist nichts bekannt. Jiří Stach (*1930) hat das Stück im Jahre 1989 übersetzt. Er lebt in Prag und ein Interview mit ihm ist im Anhang der Arbeit zu finden.

Den Hauptteil der Diplomarbeit bildet die Kritik an den zwei tschechischen Übersetzungen des Stückes *Play Strindberg* (1969 und 1989). Beide sind im Verlag *Dilia* erschienen, der Texte für Theater herausgibt. Für die Kritik wird das Modell der translationalen Analyse von Katharina Reiß verwendet. Es wurde festgestellt, dass beide Zieldenkmale den Erfordernissen einer funktionellen Übersetzung entsprechen. Černík hat wörtlicher übersetzt, was stellenweise zu Interferenzen geführt hat. Stach hat ein bisschen freier übersetzt. Problematisch ist seine Methode manchmal im Hinblick auf die Zeichensetzung. In beiden Übersetzungen werden keine wesentlichen Fehler gefunden.

Im Allgemeinen ähneln die Zieldenkmale einander stark. Es konnte aber nicht erwiesen werden, dass Stach die Übersetzung Černíks als Vorlage verwendet hat. Schließlich werden auch die Übersetzung Stachs von 1989 mit der neuen Version, die 2006 als Buch herausgegeben wurde, verglichen. Die für Theater bestimmte Version ist manchmal umgangssprachlich und weniger übersichtlich als die Buchversion, was mit dem Empfängerbezug zu begründen ist.

Resumé v angličtině

The topic of this thesis is *Play Strindberg* (1969) by Friedrich Dürrenmatt and its Czech reception. Dürrenmatt wrote the play during his work period in the Theatre of Basel. The play is an adaptation of Strindberg's drama *The Dance of Death* (*Dödsdansen*, 1901).

Firstly, the context of origin is discussed. The thesis then goes on to describe all nine theatrical stagings and one television production, based on the then reviews. The drama was received well, with only the director's concept or actors performances being a subject to criticism at times, never the drama as such. Dürrenmatt is, after all, a first-class writer whose work does not need to be questioned.

The third chapter introduces both Czech translators of *Play Strindberg*. Bohumil Černík (*1924) was the first one to translate the play in 1969. However, he emigrated to Switzerland shortly after that and there are no further information about his life there. Jiří Stach (*1930) translated the play in 1989. He lives in Prague now and the author of the thesis carried out an interview with him, which is included in the attachments.

The main part of the thesis is a criticism of the two Czech translations of *Play Strindberg*. They were both published by Dilia, a publishing house which also prepares texts for theaters. The criticism was based on a translation analysis model by Katharina Reiß. It was discovered that both target texts meet the requirements for a functional translation. Černík's translation is more literal, which led to interferences from time to time. Stach, on the other hand, translated more freely, which caused some problems in relation to punctuation. No major mistakes, however, were found in either of the two translations. Both the target texts are in fact quite similar. Nevertheless, it was not possible to prove that Stach used Černík's translation as a model. Stach's translation from 1989 was also compared to a version that was published as a book in 2006. The first of the two translations, designated for theater performances, is more colloquial at times and less transparent, compared to the version from 2006. This can be explained by recipient's influence on the text.

Seznam použité literatury

DIVADELNÍ RECENZE

Tento bibliografický soupis divadelních referátů a recenzí v českém tisku k inscenacím *Play Strindberg* vychází z rešerše v Informačně-dokumentačním oddělení Divadelního ústavu. Výstřížky často neobsahovaly kompletní údaje o ročníku a čísle periodika nebo nakladatelské údaje. Díky datu vydání jsou ale vždy identifikovatelné.

Státní divadlo Brno 1969

- Dva švýcarští dramatikové, 1969. In: *Zemědělské noviny*. Morava: 18. 12. 1969.
- HORŇÁK, Kamil, 1970: Ring volný! In: *Divadelní noviny*. 13(10). (Praha): 14. 1. 1970. S. 6.
- LEHUTA, Emil, 1970: Play Strindberg. In: *Slovenské pohľady*. Č. 3/1970. Bratislava.
- MEZI provazy ringu, 1969. In: *Lidová demokracie*. Brno: 3. 12. 1969.
- PAZOUREK, Vladimír, 1969: Ring volný pro manželství. In: *Svobodné slovo*. Brno: 10. 12. 1969.
- PLEŠÁK, Miroslav (Mip), 1970: Play Strindberg. In: *Host do domu*. 17(3). (Praha). S. 28–29.
- REIS, A., 1970: Strindberg à la Dürrenmatt. In: *Lud*. Bratislava: 15. 1. 1970.
- SRNA, Zdeněk, 1969: Play Karlík. In: *Práce*. Brno: 23. 12. 1969.
- STÁTNÍ DIVADLO BRNO, 1969: Play Strindberg [Divadelní program]. (Brno).
- VLAŠÍN, Štěpán, 1969: Dürrenmattův Strindberg. In: *Rudé právo*. Praha: 18. 12. 1969.
- ZÁVODSKÝ, Artur, 1969: Dürrenmattova adaptace Strindberga v Brně. In: *Lidová demokracie*. Brno: 5. 12. 1969.

Městská divadla pražská Praha 1970

- ADAMOVIČ, Jaroslava, 1970: S Jaroslavou Adamovou nad její novou rolí. Připravil Martin Tůma. In: *Svobodné slovo*. 26(18). Praha: 22. 1. 1970. S. 4. Rozhovor.
- BALK, Theodor, 1970: Totentanz – Arrangement Dürrenmatt. Prager Premieren. In: *Prager Volkszeitung* 20(7). (Prag): 13. 2. 1970. S. 11.
- BENEŠ, Svatopluk, 2004: *Být hercem*. Literárně zpracovala Marie Valtrová. 4. vydání. Praha: Brána. Kapitola Play Strindberg. S. 188–192.
- GRYM, Pavel, 1970: Komédie o manželské tragédii. In: *Lidová demokracie*. 26(33). (Praha): 27. 1. 1970.

- HAVRÁNEK, Josef, 1970: Dürrenmatt v Komorním. In: *Večerní Praha*. 16(17). Praha: 23. 1. 1970.
- JAN, 1970: Městská divadla... *Večerní Praha*. Praha: 7. 9. 1970.
- k-, 1971: Dürrenmatt na olomouckém jevišti. In: *Stráž lidu*. Olomouc: 17. 4. 1971.
- MACHONIN, Sergej, 1970: Play Strindberg v Komorním. In: *Divadelní noviny*. 13(12). Praha: 11. 2. 1970.
- Nestává se často... 1970. In: *Čs. voják*. 19(5). Praha: 5. 3. 1970. S. 25.
- OTAVA, Josef, 1970: Zpověď, nebo zrcadlo? In: *Rudé právo*. 50(22). (Praha): 27. 1. 1970. S. 5.
- SMETANA, Miloš, 1970: Komédie o manželských tragédiích. In: *Mladá fronta*. 26(31). Praha: 6. 2. 1970. S. 4.
- TRÄGER, Josef (jtg), 1970: Čas – společný nepřítel. In: *Svobodné slovo*. 26(28). Praha: 3. 2. 1970. S. 4.
- Včera se v roli... 1972. In: *Brněnský večerník*. Brno: 14. 11. 1972.
- VOSKA, Václav, Jaroslava ADAMOVÁ a Svatopluk BENEŠ: Pražští herci v Brně. Rozmlouval Vladimír Čech. In: *Brněnský večerník* 4(7). Brno: 11. 1. 1971. S. 2.
- (vp), 1976: Burcující drama. In: *Pravda*. 57 (34). (Praha): 10. 2. 1976. S. 5.

Státní divadlo Ostrava 1970

- Friedrich Dürrenmatt povedal. 1970. In: *Film a divadlo*. Č. 8/1970. Bratislava.
- (j), 1970: V hlavní roli chřipka. Play Strindberg až v únoru. In: *Ostravský večerník*. Ostrava: 22. 1. 1970.
- JANSA, Bedřich, 1969: Uprostřed cesty. Od Krále Jana k Play Strindberg. In: *Program Play Strindberg*. Státní divadlo Ostrava. Ostrava: 1969.
- JANSA, Bedřich, 1970: Nahlédnutí za oponu. In: *Ostravský kulturní zpravodaj*. 13(1). Ostrava: 1. 1. 1970.
- WEIMANN, Mojmir: Opět Dürrenmatt. In: *Ostravský večerník*. 3(22). Ostrava: 30. 1. 1970. S. 4.

Divadlo pracujících Gottwaldov 1971

- BENA, L., 1971: Tanec smrti. In: *Naše pravda*. Praha: 29. 4. 1971.
- CHARUZOVÁ, Darina, 2012: *Friedrich Dürrenmatt im Theater Zlín* [online]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jaroslav Kovář. [Cit. 18. 6. 2012]. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/179441/ff_m/.

(dm), 1971: Strindbergův pohled na svět. In: *Svobodné slovo*. Praha: 14. 4. 1971.

Divadlo Jaroslava Průchy Kladno a Mladá Boleslav 1989

BERÁNKOVÁ, Jana, 1989: Nejen Praha divadelní. In: *Zemědělské noviny*. Praha: 11. 2. 1989.

PATEROVÁ, Jana, 1989: Play Strindberg. In: *Lidová demokracie venkov*. 31. 1. 1989.

BUREŠOVÁ, Hana a kol., 2003: Rozhovor: Play Strindberg v Ungeltu: manželství je malér. In: *Mladá fronta DNES*. Praha: 28.1.2003. S. C/7.

Divadlo Bez zábradlí Praha 1995

Dürrenmatt v Divadle bez zábradlí, 1995. In: *Lidové noviny*. (Praha): 2. 8. 1995.

Dürrenmatta nastuduje Ščedrin, 1995. In: *Telegraf*. (Praha): 1. 8. 1995.

CHOBOTOVÁ, Dagmar, 1996: Před oponou – za oponou. In: *Táborské listy*. (Tábor): 17. 12. 1996.

KERBR, Jan, 1996: Neukázněné peklo na zemi. In: *Lidové noviny*. (Praha): 23. 1. 1996.

KŘÍŽ, Jiří P., 1995: Strindbergovský tanec smrti. In: *Český týdeník*. (Praha): 19. 12. 1995.

PRAŽAN, Bronislav, 1995: Play Strindberg s Heřmánkem, Kolářovou a Pospíchálem. In: *Práce*. (Praha): 23. 12. 1995.

SOPROVÁ, Jana, 1995: Hra na Strindberga. In: *Večerník Praha*. 28. 12. 1995.

STANISLAVČÍK, Tomáš, 1995: Díky Bohu, nejsem turista. In: *Dobry večerník*. 14. 12. 1995.

STRNAD, Jiří, 1996: S dürrenmattovským žertováním nejsou žádné žerty. In: *Denní telegraf*. (Praha): 29. 1. 1996.

TESÁRKOVÁ, Radka, 1996: O vášních, lásce a nenávisti za chladnou skleněnou stěnou. In: *Svobodné slovo*. (Praha): 13. 1. 1996.

TICHÝ, Zdeněk A., 1996: Tanec smíchu Divadla Bez zábradlí. In: *Mladá fronta DNES*. (Praha): 3. 1. 1996.

Divadlo Ungelt Praha 2003

BED, 2003: Guláš. In: *Reflex*. Č. 1. (Praha).

BUREŠOVÁ, Hana a kol., 2003: Rozhovor: Play Strindberg v Ungeltu: manželství je malér. In: *Mladá fronta DNES*. (Praha): 28. 1. 2003. S. C/7.

ČTK, 2002: Burešová zkouší v Divadle Ungelt Dürrenmatta. In: *Večerník*. Praha: 7. 9. 2002

- ČTK, 2003: V UNGELTU měl premiéru Play Strindberg. In: *Mladá fronta DNES*. (Praha): 24. 1. 2003
- DIVADLO UNGELT, 2011: Play Strindberg [online video]. In: *YouTube*. Nahráno 29. 11. 2011. [Cit. 18. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=SENJiIaH47c&feature=related>
- DVOŘÁKOVÁ, Barbora, 2003: Chantal Poullain: Alica je jako divý kôň. In: *SME*. 11(102). (Bratislava): 5. 5. 2003.
- ERML, Richard, 2003: Chantal, Jirka a Mírek v ringu Ungeltu. In: *Mladá fronta DNES*. (Praha): 4. 2. 2003.
- HOŘÍNEK, Zdeněk, 2003: Dvanáct kol v manželském ringu. In: *Lidové noviny*. (Praha): 4. 2. 2003.
- KALEIDOSKOP, 2004. Jiří Lábus. In: *Večerník Praha*. (Praha): 19. 10. 2004.
- KERBR, Jan, 2002: Friedrich Dürrenmatt: Play Strindberg. *Reflex*. Č. 47/2002. (Praha): 21. 11. 2002.
- KERBR, Jan, 2003: Hra na Play Strindberg. *Divadelní noviny*. 12(4). (Praha): 18. 2. 2003. S. 5
- ODAHA, Tomáš V., 2009: Play Strindberg [online]. Vytvořeno: 5. 1. 2009 [Cit. 20. 6. 2012] Dostupné z: <http://www.odaha.com/tomas-odaha/recenze/divadlo/ungelt/play-strindberg>.
- POULLAIN, Chantal a BED, 2003: Chantal: Tři v tom. In: *Reflex*. Č. 5/2003. (Praha).
- PRAŽAN, Bronislav, 2003: Grotesknost manželství v zrcadlech divadla. In: *Týdeník rozhlas*. 13(11). (Praha). S. 4.
- SLÁDEK, Ota a Chantal POULLAIN, 2003: Každé manželství je malér, i to šťastné. In: *Time in Praha*. (Praha): Listopad 2003. S. 138–139.
- TESÁRKOVÁ, Radka a Chantal POULLAIN, 2002: Rozhovor se Chantal Poullain. In: *Program Play Strindberg*. Divadlo Ungelt. Praha.
- tos, 2003: Pro Lábus je manželství malér. In: *Večerník Praha*. (Praha): 24. 1. 2003.

DAMU KČD – Divadlo Disk 2010

- ALTERNATIVA TV, 2010: Play Strindberg. Nastupující ročník divadla Disk [video online]. [Cit. 22. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.alternativatv.cz/encyklopedie/play/11611/>.
- DIVADLO DISK: Play Strindberg [online]. Repertoár Divadla Disk. [Cit. 25. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.divadlodisk.cz/repertoar-detail.php?id=345>.
- PACÁKOVÁ, Pavlína, 2010: Play Strindberg. Tak proč si nehráli? In: *Hybris*. Č. 2/2010. (Praha). S. 19–20.

Komorní scéna Aréna Ostrava 2010

Divadlo žije, 2010: Play Strindberg, Sen noci svatojánské [video online]. Pořad České televize [Cit. 18. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1095352674-divadlo-zije/410233100111006/obsah/116316-play-strindberg/>.

Festival divadel Moravy a Slezska, 2010: Zakončení 10. FDMS [online]. Český Těšín, 6. 11. 2010 [Cit. 25. 6. 2012]. Dostupné z: http://www.tdivadlo.cz/index_cz.php?body=hry_view&id=1289078524.

KŘÍŽ, Jiří P., 2010: Play Strindberg, to je herecká partitura pro mistry [online]. In: *Právo*. Publikováno 16. 11. 2010. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/216914-play-strindberg-to-je-herecka-partitura-pro-mistry.html>.

SVĚRÁK, Jiří Šlupka, 2010: Jak to vidím já. In: *Divadelní noviny*. Č. 12/2010. (Praha): 14. 6. 2010. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/jiri-slupka-sverak/>

VAVRYŠ, Vojtěch: S manželi a očekávaným hostem. In: *Divadelní noviny*. Č. 13/2010. 28. 6. 2010. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/vecirek-s-manzeli-a-ocekavany-m-hostem/>.

Česká televize 1996

Archiv programů, 2012: Všechna vysílání po 2000 [online]. Česká televize. [Cit. 20. 6. 2012]. Dostupné z: [http://www.ceskatelevize.cz/tv-program/hledani/?filtr\[IDEC\]=29435919057&filtr\[obdobi\]=archiv](http://www.ceskatelevize.cz/tv-program/hledani/?filtr[IDEC]=29435919057&filtr[obdobi]=archiv).

Česko-slovenská filmová databáze, 2012 [online]: Play Strindberg (TV film). [Cit. 20. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/111268-play-strindberg/>

čík, 1996: Play Strindberg. L. Šafránková, J. Abrhám a Ondřej Pavelka v nové inscenaci. In: *Dobrý večerník*. (Praha): 5. 6. 1996.

DANĚK, Jiří, 1996: Manželství nesmiřitelný souboj dvou pohlaví. Play Strindberg – ambiciózní a stylově sporný projekt České televize. In: *Práce*. (Praha): 8. 6. 1996.

ej, 1996: Play Strindberg na dnešní obrazovce. In: *Slovo*. (Praha): 5. 6. 1996.

HRUŠKOVÁ, Michaela, 1996: Každý tančí svůj tanec smrti. Gesta a figury manželských rituálů. In: *Televize*. (Praha): 3. 6. 1996.

MACHALICKÁ, Jana, 1996: Bez mrazivého pocitu. Televize: Adaptace Dürrenmattovy divadelní hry. In: *Lidové noviny*. (Praha): 6. 6. 1996.

NOVÝ, Petr, 1996: Žijme, čeká nás Tanec smrti. In: *Denní telegraf*. (Praha): 7. 6. 1996.

Pořady [online]. Play Strindberg. Česká televize. [Cit. 20. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/148390-play-strindberg/29435919057/>

RYCHMAN, Ladislav, 1996: TV: Manželské drama (pro náročné) a Milan Markovič (pro nenáročné). In: *Slovo*. (Praha): 11. 6. 1996.

SPÁČILOVÁ, Mirka, 1996: Manželské tance víří i bez návodu. In: *Mladá fronta DNES*. (Praha): 6. 6. 1996.

PRIMÁRNÍ LITERATURA

DÜRRENMATT, Friedrich, 1969a: *Play Strindberg – Totentanz nach August Strindberg*. Basel: Reiss AG.

DÜRRENMATT, Friedrich, 1969b: *Play Strindberg*. Praha: Dilia. Přeložil Bohumil Černík.

DÜRRENMATT, Friedrich, 1980: *Play Strindberg; Porträt eines Planeten – Übungsstücke für Schauspieler*. Zürich: Arche.

DÜRRENMATT, Friedrich, 1985: *Play Strindberg; Porträt eines Planeten – Übungsstücke für Schauspieler*. Zürich: Diogenes.

DÜRRENMATT, Friedrich, 1989: *Play Strindberg*. Praha: Dilia. Přeložil Jiří Stach.

DÜRRENMATT, Friedrich, 2006: *Hry*. Praha: Divadelní ústav. Přeložil Jiří Stach.

STRINDBERG, August, 1967: *Tanec smrti*. Praha: Dilia. Přeložil Radko Kejzlar.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

BAYERDORFER, Hans-Peter, Hans Otto HORCH a Georg-Michael SCHULZ, 1983: *Strindberg auf der deutschen Bühne: eine exemplarische Rezeptionsgeschichte der Moderne in Dokumenten (1890 bis 1925)*. Neumünster: Karl Wachholtz.

BREZNA, Irena, 2008 [online]: „*Ich hatte ein unheimliches Gefühl*“. Neue Zürcher Zeitung, 19. 7. 2008. [Cit. 9. 8. 2012]. Dostupné z: <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/ich-hatte-ein-unheimliches-gefuehl-1.787255>.

BROCK-SULZER, Elisabeth 1986: *Friedrich Dürrenmatt: Stationen seines Werkes: mit Fotos, Zeichnungen, Faksimiles*. Zürich: Diogenes.

ČERNÍK, Zbyněk, 2004: Poznámka ke hře. In: STRINDBERG, August. *Hry II.*. Praha: Divadelní ústav, 2004. S. 298.

ČERNÍK, Zbyněk, 2008: Doslov – Johan August Strindberg. In: STRINDBERG, August: *Tanec smrti I. a II. díl*. Praha: Artur, 2008. S. 128–135. Přeložil Zbyněk Černík.

- ČESKÝ ROZHLAS 3, 2008: August Strindberg: Tanec Smrti (PREMIÉRA) [online]. Pořad: Rozhlasové jeviště. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/vltava/literatura/_zprava/423312.
- ČESKÝ ROZHLAS 3, 2012a (Martin Velišek): August Strindberg: Tanec smrti [online]. Pořad: Rozhlasové jeviště. 14. dubna 2012. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/vltava/literatura/_zprava/august-strindberg-tanec-smrti--1045853.
- ČESKÝ ROZHLAS 3, 2012b: Tanec života a smrti – divadlo Augusta Strindberga [online]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/vltava/porady/_porad/100840.
- DÜRRENMATT, Friedrich, 1965: *Problémy divadla*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Přeložil M. Škridla.
- DÜRRENMATT, Friedrich, 1968: *Stati a projevy o divadle*. Praha: Orbis. Přeložil Bohumil Černík.
- DÜRRENMATT, Friedrich, 1990: *Über die Grenzen*. Vydal Michael Haller. Zürich: pendo-profile.
- DÜRRENMATT, Friedrich, 1998: *Theater; Essays, Gedichte, Reden*. Zürich: Diogenes.
- DURZAK, Manfred, 1972: *Dürrenmatt – Frisch – Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie*. Stuttgart: Reclam.
- GOERTZ, Heinrich, 1993: *Dürrenmatt*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- HOFFMANN-ALLENSPACH, Tobias, 1998: *Theaterkritik in der deutschsprachigen Schweiz seit 1945*. Zürich: Chronos.
- HOŘÍNEK, Zdeněk, 1966. Dürrenmatt rozhlasový (Doslov). In: DÜRRENMATT, Friedrich: *Rozhlasové hry*. Praha: Orbis, 1966.
- HOŘÍNEK, Zdeněk, 1967: Dürrenmattova teorie a praxe dramatu (Doslov). In: DÜRRENMATT, Friedrich: *Stati a projevy o divadle*. Praha: Orbis, 1968.
- HOŘÍNEK, Zdeněk, 2006: Doslov. In: DÜRRENMATT, Friedrich: *Hry*. Praha: Divadelní ústav, 2006.
- HRALA, Milan a kol., 2002: *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha: Karolinum.
- HUMPÁL, Martin, Helena KADEČKOVÁ a Viola PARENTE-ČAPKOVÁ, 2006: *Moderní skandinávské literatury 1870–2000*. Praha: Univerzita Karlova v Praze.
- CHARUZOVÁ, Darina, 2012: *Friedrich Dürrenmatt im Theater Zlín* [online]. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jaroslav Kovář. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/179441/ff_m/.

- JACOBI, Johannes, 1969: Wie Dürrenmatt den Strindberg änderte. In: *Die Zeit*. Č. 7. Hamburg: 14. 2. 1969.
- KARTER, Egon, 2001: *Mit und über Friedrich Dürrenmatt*. Basel: Opinio.
- Kn., 1969: Die Komödie einer Tragödie. In: *Tages Anzeiger*. Zürich: 11. 2. 1969.
- KNAPP, Aleš, 2002: Dürrenmattův román jako historická šance (Doslov). In: DÜRRENMATT, Friedrich: *Údolí vzhůrunohama*. Praha: Odeon, 2002.
- KNAPP, Gerhard P, 1993: *Friedrich Dürrenmatt*. Stuttgart: Metzler.
- KNOFF, Jan, 1987: *Der Dramatiker Friedrich Dürrenmatt*. Berlin: Henckel.
- KOVAČIČOVÁ, Olga, 2005: K problematice literárního a divadelního překladu drámy. In: *Český překlad II (1945–2004)*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta.
- LEVÝ, Jiří, 1963: *Umění překladu*. Praha: Československý spisovatel.
- LEVÝ, Jiří, 1996a: *České teorie překladu 1*. 2. vyd. Praha: Ivo Železný.
- LEVÝ, Jiří, 1996b: *České teorie překladu 2*. 2. vyd. Praha: Ivo Železný.
- LUCAS, F. L., 1962: The Dance of Death (published 1901). In: *The drama of Ibsen and Strindberg*. London: Cassell.
- MORÁVKOVÁ, Alena 2003: Překlad dramatu. In: *Český překlad 1945–2003*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta.
- MOUNIN, Georges, 1999: *Teoretické problémy překladu*. Praha: Karolinum. přeložila Milada Hanáková.
- NORD, Christiane, 1995: *Textanalyse und Übersetzen*. Heidelberg: Julius Gross Verlag.
- NOVOTNÝ, Michal, 1999: *Kritika překladu Dürrenmattovy Justice*. Praha: Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jiří Veselý.
- OBEC PŘEKLADATELŮ, 1992: *Zamlčování překladatelé: bibliografie 1948–1989*. Praha: Obec překladatelů.
- OBEC PŘEKLADATELŮ, 2012: *Databáze českého uměleckého překladu po roce 1945* [online databáze]. [cit. 31. 5. 2012]. Dostupné z: http://www.obecprekladatelu.cz/_ftp/DUP/DUP01.htm.
- PASCHE, W. 1979: *Skandinavische Dramatik in Deutschland : Björnstjerne Björnson – Henrik Ibsen – August Strindberg auf der deutschen Bühne 1867–1932*. Basel: Stuttgart: Helbing & Lichtenhahn.

- PATTERSON, Michael, 1976: *German theatre today: post-war theatre in West and East Germany, Austria and Northern Switzerland*. London: Pitman.
- PAUL, Fritz, 1979: *August Strindberg*. Stuttgart: Metzler.
- POPOVIČ, Anton, 1971: *Poetika umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran.
- POŠTULKA, Vladimír, 2010: Dvojité biftek Chateaubriand, o který se strhla rvačka [online]. *Lidové noviny*. Publikováno: 6. 9. 2010. [Cit. 17. 8. 2012]. Dostupné z: http://www.lidovky.cz/dvojity-biftek-chateaubriand-o-ktery-se-strhla-rvacka-pf0-/dobra-chut.asp?c=A100906_123401_dobra-chut_mev.
- Pressestimmen zu Dürrenmatts „Play Strindberg“. In: *Abend-Zeitung*. (München): 13. 2. 1969.
- REIß, Katharina, 1971: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München: Max Hueber Verlag.
- RUBÁŠ, Stanislav, 2012: *Slovo za slovem. S překladateli o překládání*. Praha: Academia.
- RÜEDI, Peter, 2007: Doslov. In: Friedrich DÜRRENMATT: *Penzista*. Praha: Odeon. Přeložila Jana Zoubková.
- RÜEDI, Peter, 2011: *Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen: Biographie*. Zürich: Diogenes.
- RUMLER, Fritz, 1969: Mit Strindberg in den Boxring. In: *Der Spiegel*. Hamburg: 8. 2. 1969.
- SHARP, Corona, 1977: Strindberg and Dürrenmatt – The dynamics of play. In: *Modern Language Quarterly* 38. S. 292–303.
- SCHLÄPFER, Beat, 1999: *Schauspiel in der Schweiz*. (Zürich): Pro Helvetia.
- SCHMIDT, Aurel a Friedrich DÜRRENMATT, 1969a: Ein Stück Theaterarbeit. In: *National—Zeitung*. Basel: 6. 2. 1969.
- SCHMIDT, Aurel, 1969b: Warum dieser Kampf? In: *National-Zeitung*. Basel: 10. 2. 1969.
- SCHÜTZE, Peter, 1990: *August Strindberg*. Hamburg: Rowohlt.
- STOLZE, Radegundis, 1994: *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- STROMŠÍK, Jiří, 1994: *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi*. Praha: H&H.
- STROMŠÍK, Jiří, 1998, Dürrenmattovy labyrinty (Doslov). In: DÜRRENMATT, Friedrich: *Labyrint*, Praha: Hynek, 1998.

- ŠTULC, Jakub, 2004: *České překlady dramatu Friedricha Dürrenmatta „Der Besuch der alten Dame“*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jiří Veselý.
- TIUSANEN, Timo, 1977: *Dürrenmatt. A Study in Plays, Prose, Tudory*. Princeton University Press.
- use, 1969: „Play Strindberg“ Eine Dürrenmatt-Uraufführung in Basel. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 13. 2. 1969.
- VOJTĚCHOVÁ, D., 1974: Play Strindberg na světových jevištích. In: *Program k obnovené premiéře*. Praha: Městská divadla pražská, 1974.
- WEBER, Ulrich, 2006: *Friedrich Dürrenmatt*. Bern: Haupt.
- WIESE, Eberhard, 1969: Ein harter Ehekampf über zwölf Runden. In: *Hamburger Abendblatt*. Hamburg. 12. 2. 1969.

JAZYKOVÉ PŘÍRUČKY A SLOVNÍKY

Duden online [online]. Dostupné z: <http://www.duden.de/>.

Internetová jazyková příručka [online]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz>.

Pravidla českého pravopisu [online]. Dostupné z: <http://www.pravidla.cz>.

JINÉ ZDROJE

Friedrich Dürrenmatt – Portraits und Selbstportraits [výstava]. Centre Dürrenmatt Neuchâtel, dočasná výstava 18. července až 16. září 2012.

Friedrich Dürrenmatt, Schriftsteller und Maler. [výstava]. Centre Dürrenmatt Neuchâtel. Stálá expozice.

Play Strindberg [film]. Režiroval Petr Koliha. 1996.

Play Strindberg [DVD]. Nahrávka divadelní inscenace v divadle Ungelt. Režirovala Hana Burešová. Datum premiéry: 23. 1. 2003.

STACH, Jiří, 2012: *Rozhovor s Jiřím Stachem*. 15. 5. 2012. Viz příloha I.

Přílohy

I. ROZHOVOR S JIŘÍM STACHEM

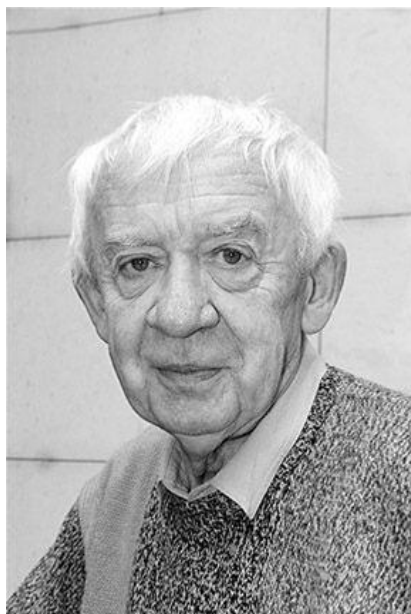
II. ZÁVĚREČNÉ PRÁCE VĚNOVANÉ DÍLU FRIEDRICHA DÜRRENMATTA

III. INSCENACE PLAY STRINDBERG VE ŠVÝCARSKU

ROZHOVOR S JIŘÍM STACHEM

15. května 2012, 14.00–16.00

Praha Dejvice.²⁰



Dobry den, na úvod by mě zajímalo, jak jste se stal překladatelem na plný úvazek?

Absolvoval jsem Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy, germanistiku a malou bohemistiku. Na konci studia jsme byli vybráni s kamarádem z ročníku, Mirkem Povejšilem, dnes známým jazykovědcem, na studijní pobyt do Lipska na Univerzitu Karla Marxe. Byli jsme tak jedni z prvních studentů Karlovy univerzity, kteří jeli někam na stáž. Dnes jezdí mladí v 15 letech studovat gymnázium na Nový Zéland, ale v té době byly zahraniční pobyty něco téměř nepředstavitelného. Byli jsme vyslaní na jeden semestr, nakonec jsme tam zůstali na dva.

Po studiu jsem byl asi půl druhého roku zaměstnaný, dělal jsem podšéfa v Kulturním a informačním středisku NDR, které bylo na Národní třídě²¹, tam co je dnes, myslím, British Council. Organizoval jsem různé kulturní akce, poznal jsem spoustu zajímavých lidí. No, a pak jsem odešel na volnou nohu a začal jsem naplno překládat.

²⁰ Obrázek: <http://www.narodni-divadlo.cz/Default.aspx?jz=cz&dk=umelec.aspx&ju=3520>, cit. 13. 6. 2012.

²¹ Kulturní a informační středisko NDR sídlilo na adrese Národní 10, Praha 1.

Vzpomenete si na svůj první větší překlad?

Můj otec byl operní zpěvák, tak jsem měl k divadlu odjakživa vztah. A v Lipsku bylo vyhlášené divadlo, i opera, tak jsem tam chodil a viděl jsem tam novou hru, kterou napsala bolševická dramatička Hedda Zinnerová. Byla známá komunistka, přes Prahu emigrovala do Sovětského svazu a pak se zas vítězně vrátila. Byla celkem šikovná, tady v Praze děla kabaret, já ji poznal už jako starší dámu. Jedna její hra mě zaujala, a tak jsem si řekl, že bych ji mohl přeložit, třeba by ji u nás hráli. Dělali jsme to nejprve s Mirkem napůl a já jsem to potom dokončil. Jmenovalo se to *Ďábelský kruh*.²²

Po návratu z Lipska mě nenapadlo nic lepšího, než s tím jít do Národního divadla. A oni to vzali. Moje první divadelní hra v životě, předtím jsem překládal jen nějaké články a studie, a hned velké představení. Mělo to ještě tu zajímavost, což je pro divadelníky velká kuriozita, že to bylo první představení Alfréda Radoka v Národním divadle.²³ Slavného režiséra, který měl nejdříve zákaz, a pak přece jen nastoupil na pár let do Národního divadla do činohry, a který později emigroval. Alfréd Radok to tedy režíroval, takže já jako úplný začátečník jsem chodil na zkoušky, seděl jsem vedle už tehdy vynikajícího režiséra a chytal jsem rozumy. Koukal jsem, jak se dělá divadlo v praxi, protože jsem to v životě neviděl. No a to byl asi rok 1956, první překlad a takhle parádně uvedený.²⁴

Dnes už můžu říct, že se celkem v divadle vyznám. Někdy mě mrzí, že jsem si nestačil nic zrežírovat, což by mě ohromně bavilo. Když něco přeložíte, tak máte představu, jak by se to mělo říkat. Někdy jsem překvapený, jak co herci řeknou, ale třeba je to dobře, třeba to z toho jeviště jde, ale často je to jinak, než jsem si představoval. I když, s prominutím, jsem známý tím, že dialog umím. Dělám ho taky už 50 let, překládal jsem pro divadlo hodně, i když jsem přeložil asi 120 knížek prózy, tak divadlo mě baví daleko víc.

Neříkám, že bych chtěl režírovat něco velkého, ale takhle pro tři čtyři lidi, a ještě, když si to sám přeložím, tak bych měl představu, jak to má vypadat. Ono nejde o režijní poznámky, jestli někdo vyjde zprava nebo zleva. Ale když má herec říct, ty jsi ale blbec, tak víte, jak to má znít.

²² Hedda Zinnerová (1905–1994) je autorkou dramatu *Der Teufelskreis* (1953).

²³ Alfréd Radok (1914–1976) byl již v letech 1948–1949 režisérem ND. Poté zde působil od července 1954 do konce roku 1959. (Archiv ND)

²⁴ *Ďábelský kruh* v překladu Jaromíra Povejšila a Jiřího Stacha měl v Národním divadle premiéru 21. 12. 1955.

Když jste přeložil divadelní hru, spolupracoval jste většinou s režisérem nebo herci?

Ne vždycky, při prvním uvedení hry bývá ale zvykem, že se na vás režisér obrátí nebo se dozvíte v divadle, kdo to bude dělat. Potom, když už jsem získal zkušenosti a už jsem i vešel ve známost, tak se na mě režiséři obraceli a chtěli si popovídat o textu. Režisér si také dělá nějakou koncepci, přečte si text a může ho vidět jinýma očima než překladatel, čili při té konzultaci mu můžu říct: já bych si to představoval takhle, proto jsem to takhle přeložil. On třeba neumí německy, tak mu řeknu, že autor to tady píše tak, ten přízvuk by měl být tam nebo intonace té věty je taková, že by důraz měl být tady. To bývá zvykem.

Jak se z pohledu překladatele díváte na režijní úpravy?

Škrty se dělaly odjakživa, neříkalo se tomu režijní úprava, říkalo se tomu škrty. Režijní úprava se tomu říká dnes a rozmáhá se to do způsobů velice zavrženíhodných.

Mám s tím osobní zkušenosti. Teď se ve Stavovském divadle hraje můj překlad *Být či nebýt*²⁵. Je to anglická hra, kterou režíruje Daniel Špinar. A on si předělal konec. Konec! Hlavní postavy mají přežít, odletět do Ameriky, on to ale předělal tak, že s nimi nakonec spadne letadlo. Já tu zastupuju jednu německou agenturu, od které jsem to dostal. To kdyby se dozvěděl agent, který má evropská práva, anebo kdyby se to dozvěděl autor, tak mu to okamžitě po premiéře zakáže. Udělat takový zásah do hry současného autora je podle mě nemožné.

Škrty se ale dělaly vždycky. Třeba protože to bylo moc dlouhé, nebo se zdálo, že by se to mělo zhustit, aby to bylo dramatičtější, nebo mnohdy je nějaká věta zbytečná.

Jak zacházeli režiséři s vašimi překlady Dürrenmatta?

Je zajímavé, že z Dürrenmatta se nedá vyškrtnout ani věta. Už se o to někteří snažili, například slovenský režisér na Vinohradech, co dělal *Návštěvu staré dámy* s Jiřinou Jiráskovou²⁶. Něco tam vyškrtl, ale ta hra se vám pak zhroutí. Celá konstrukce té hry se z bortí, poněvadž ta mrcha geniální to měla nepředstavitelně vymyšlené.

²⁵ Hra Nicka Whitbyho *Být či nebýt* (*To Be or Not to Be*, 2008) měla ve Stavovském divadle premiéru 24. 2. 2011.

²⁶ V Divadle na Vinohradech režíroval *Návštěvu staré dámy* Štefan Strnisko, premiéra byla 13. 9. 1996.

Dramatik méně geniální než Dürrenmatt si něco vymyslí, mezi začátek a konec napíše něco, aby to myšlenice odpovídalo, například že pan Voříšek je vrah. Právě u těchto neumětelů se po čtvrt hodině pozná, že je to vymyšlené na to, že Voříšek je vrah. V divadelním slangu se tomu říká „a la these“, proto se na ně většinou kouká s despektem. Například v *Návštěvě staré dámy* miliardářka přijede do Güllenu a řekne: „Miliardu za Illa!“ Kdyby ten příběh nebyl tak geniální, tak jdete hned domů. Někdo by Illa zabil a lidi by dostali miliardu. Jenže ten příběh je tak strhující. Všechny postavy už mají žluté boty, i kněz má žluté boty, a říká Illovi: „Uteč a nezůstávej tu!“ Všichni si chodí na dluh kupovat lepší koňak a lepší máslo... Dürrenmatt má v každé hře vždycky jednu klíčovou větu, to poznáte, když si přečtete více jeho her. Ve *Staré dámě* je ta neuvěřitelná věta hned někde na začátku. „Svět ze mě udělal kurvu, já z něj udělám bordel.“

Dürrenmatt je absolutní výjimka, jeden z nejgeniálnějších dramatiků posledních staletí. Světové drama dělali v minulém století dva autoři, v první půlce to byl Tennessee Williams, v druhé půlce století to byl Dürrenmatt. Pak je tu spousta dalších, ne špatných, ale svět ze mě udělal kurvu... to napsal jenom on.

Jak jste se dostal k Dürrenmattovi? Byl to váš nápad?

Ano, nejdříve jsem přeložil *Fyziky*²⁷, spolupracoval jsem s libereckým divadlem, s šéfem tamní činohry Svátou Papežem. Už jsem pro ně překládal něco jiného a Dürrenmatt začal přicházet do povědomí. Podle toho, jaká byla právě politická situace, tak ho bylo možné hrát. Ve *Fyzicích* byl ten ošklivý „americký špion“, samozřejmě je tam taky „sovětská svině“, ale to třeba někdo nepochopil, tak se to mohlo hrát.

Dürrenmatt se u nás ale většinou hrát nesměl a po 1968 už se nesměl hrát skoro vůbec. *Fyziky* pro Liberec jsem překládal někdy v 63. roce, to se ještě mohl hrát. Začal jsem tedy překládat *Fyziky* a pochopil jsem, že je to geniální. Tak jsem si řekl, že další hry budu překládat pro vlastní potěšení, některé jsem pak měl v šupletí třeba dvacet let. Byl jsem z těch textů nadšený tak, že jsem s tím nepraštil, ale vydržel jsem pokračovat hlavně kvůli své optimistické manželce, poněvadž já jsem spíš skeptik. Manželka mi říkala: „Tak to přelož, třeba se to bude jednou hrát.“ I když to dlouho vypadalo černě.

²⁷ Divadlo F. X. Šaldy Liberec uvedlo *Fyziky* poprvé 13. 4.1963. Hru režíroval Svatoslav Papež podle překladu Jiřího Stacha.

Moje druhá manželka, Milada, byla celý život redaktorka a skončila jako ředitelka a šéfredaktorka nakladatelství Albatros, takže je od literatury. Studovala bohemistiku a historii. Rozuměla tomu a pochopila stejně jako já, jak je Dürrenmatt geniální a že má smysl si to přeložit třeba jen pro potěšení. Ale také abych se na tom učil, měl jsem pak přeložené snad všechny jeho hry.

Dürrenmatt těch divadelních her zas tolik nenapsal. To není nadprodukce, kde by každý rok vydal nějakou novou. V divadelním ústavu vyšel nedávno soubor asi 10 divadelních her, to jsou ty základní. Doslov napsal Zdeněk Hořínek, teatrolog, jeden z našich nejlepších, bývalý dramaturg z Liberce. Teď jsem ho zase viděl ve Stavovském divadle, pořád ještě chodí do divadla a píše.

Po roce 1989 jste se tedy přece jen dočkal.

To ano. Když skončila poslední bolševická sezona a vypukla ta první porevoluční, dramaturgicky první svobodná, tak se u nás v českých zemích hrálo jedenáct Dürrenmattových inscenací. Jedenáct! Nechtěl jsem tomu věřit, říkal jsem si, ti mladí sice Dürrenmatta možná znají, dlouho se ale nehrál. Jestli jim o něm na škole někdo řekl, tak ho ale stejně neviděli, nevycházel tiskem. Po roce 1989 se ale hrály mimo jiné i hry, které se předtím nikdy nehrály, třeba pak v Komedii *Manželství pana Mississippiho*²⁸. Ta hra je přímo protidiktátorská, proto se nikdy nemohla hrát. Dürrenmatt byl spojován také s politickým postojem, vědělo se o jeho vztahu k Havlovi, že podporoval disidenty. To asi také přivedlo dramaturgy k tomu, aby se o něj zajímali.

No a než Dürrenmatt zemřel, nastala sezona k jeho kulatým narozeninám. U nás měla být uvedena jeho poslední hra – *Achterloo*. Na západě skončila spíš neúspěšně, protože Dürrenmatt už asi trochu přežil dobu, už se na něj začali mladí koukat jako na dinosaura. On tak i vypadal, takže *Achterloo* nechtěl nikdo hrát. Já jsem ho přivezl sem, připravili jsme představení v Komorním divadle, režíroval ho Horanský (ten, co se pak stal děkanem na DAMU). Dürrenmatt měl přijet na premiéru v lednu 1991²⁹. On chtěl jet tou dobou na cestu kolem světa, aby ujel oslavám svých narozenin. Havel už byl prezident. Po revoluci držel Dürrenmatt laudatio na Havla, takže by to byla velká paráda, bohužel to Dürrenmatt

²⁸ Česká premiéra hry *Manželství pana Mississippiho* byla 15. 12. 1993 v Divadle „KÁ“ v Praze.

²⁹ Městská divadla pražská poprvé uvedla hru *Achterloo* 5. 1. 1991. Režii měl Miloš Horanský.

nestihnul. Přijela pak alespoň velká delegace ze Švýcarska, mimo jiné jeho manželka, a také Dürrenmattův agent Egon Karter³⁰.

Znal jste Egona Kartera osobně?

Jistě, Egon Karter byl vážená osoba. Byl opavský žid, začínal u Bati. Dělat boty ho neuspokojovalo, tak pak působil v opavském divadle a později v Karlových Varech, kam jezdívali slavní němečtí herci. Pak se blížila válka a Egon to vzal přes Vídeň do Francie a pak jako spousta emigrantů do Švýcarska. Tam si založil nakladatelství, v Bazileji založil první komorní divadlo ve Švýcarsku, Die Komödie, které mělo nedávno výročí. Bez Egona by to měl Dürrenmatt těžší, on byl opravdu šikovný agent, báječná osobnost.

A jak se Karter seznámil s Dürrenmattem?

To je mezi divadelníky známá historka. Karter už měl ve Švýcarsku nějakou tu agenturu a jel k intendantovi curyšského divadla. Měl nějaké jednání u něj v kanceláři, náhodou spadli z intendantova stolu na zem nějaké papíry, Karter je sebral a intendant si postěžoval: „To nečti, nějaký grafoman mě zas otravuje.“ A to byly Dürrenmattovi *Novokřtenci*³¹. Karter vzal ty papíry s sebou a našel v nějakém „hinterhofu“ jejich autora. Kočárek, rozvěšené pleny, tam pokušoval lulku jakýsi obtloustlý muž a to byl Dürrenmatt. A od té doby byl Egon Karter jeho agent. Sympatické bylo, že nezapomněl na svůj původ a se mnou chtěl vždy mluvit česky. Za ty roky češtinu nezapomněl.

Setkal jste se osobně také s Dürrenmattem?

Několikrát, ale nejlépe si pamatuji návštěvu asi v roce 1988 na švýcarský státní svátek 1. srpna. Egon nás pozval přímo k Dürrenmattovi do Neuchâtelu. Měl tam dvě vily, tak jsme tam přijeli a na terase jsme se snažili konverzovat. Byl to trapas, soukromé přijetí, ale co si máte povídat s géniem? „Víte, mně se moc líbí vaše hra, moc rád vás překládám.“ To mu nemůžete říct, to mu říkají lidi už 50 let.

Jeho paní nalévala lehké švýcarské víno, sedělo se v jídelně u dlouhého stolu z fary jeho otce, z Konolfingenu. Měli jsme slavnostní jehněčí kýtu, večere byla na počest intendanta

³⁰ Egon Karter (1911–2006) byl herec, zpěvák a intendant českého původu. Divadlo Basler Komödie založil v roce 1950.

³¹ *Novokřtenci* jsou první Dürrenmattova divadelní hra, hrála se původně pod názvem *Es steht geschrieben* (1947), v roce 1967 Dürrenmatt tuto hru přepracoval a nově ji nazval *Die Wiedertäufer*. U nás se hrála poprvé v roce 1968 v Národním divadle pod názvem *Novokřtenci*.

Südwestrundfunku, co mu financoval Achterloo. Kýtu krájel, jak je zvykem, hostitel. Už měl dvě skleničky vína v sobě, dostával se do dobré formy. Říkalo se, že pod jednou z těch vil je nejlepší vinný sklep ve Švýcarsku. Tam jsem nebyl, zlatý hřeb ale nastal, když nám Dürrenmatt nabízel víno a obrátil se na mě: „Pane Stachu, jaké chablis máte nejraději?“ A já: „Pane Dürrenmatte, vy zapomínáte, odkud přicházím. V Československu jsem v životě žádné chablis nepil.“ Všeobecný smích, takhle luxusně jsme tam popili.

Pamatuji si, že záchod měl tapetovaný vlastními malbami, provedl nás také svojí pracovnou, pořád ještě maloval. Měl asi 5 pracovních stolů a na nich pod sklem velké litografie, asi jeden krát 1,5 metru. O půlnoci byl ohňostroj nad jezerem. Lezli jsme za ním na střechu té kubistické vily, já měl tu smůlu, že jsem šel za ním, říkal jsem si, když spadne, tak mě zabije, držel jsem se radši s odstupem. Ten génius miloval ohňostroje a astronomie byla jeho koníček. Jeho žena i Karter říkali, že měl encyklopedické vzdělání. Věděl všechno.

Pak přišlo absolutní vyvrcholení. Přes den bylo venku 30 stupňů, večer 28, byli jsme unavení, upocení, intendant v černém obleku s kravatou, Egon už se nenápadně odporoučel. Dürrenmatt ale seděl v čele a zářil, býval by utáhl malé komorní divadlo, začal vyprávět anekdoty. Mluvil „bernerdütsch“, ne tedy pravým „schwizerdütsch“. Já švýcarským dialektům nerozumím. Manželka, která se naučila německy jen pokoutně, něco chytila ode mě, tak paradoxně rozuměla „schwizerdütsch“ lépe než já. Vyprávěl vtipy v dialektu, po mrtvicích měl jeden koutek dolů, skvěle jsme se bavili, ale časem všichni odcházeli vyřízení. On by býval mohl ještě dvě hodiny vyprávět.

Jak se Dürrenmatt překládá?

Jeho dialogy jsou velmi úsporné, není to žádná velká poezie, jde rovnou na věc, po smyslu. V překladu je potřeba dát si pozor, aby to nebylo moc holé, herec musí mít také něco do pusy, aby něco řekl.

Snažte se při překladu tedy myslet na to, že se text nebude číst, ale hrát?

No, já nikdy nepoužívám hovorovou češtinu, koncovky -ej, nejen v Dürrenmattovi, ale i v jiných hrách, myslím, že to není hezké, všechno se dá říct jinak. To jsou překladatelské finty. Ono se dá říct, ty jsi ale blbec, a nemusíte říkat, ty jsi ale „pitomej“, a je to stejné. Někdy slyším z jeviště nespisovné koncovky, a nelíbí se mi to. Navíc na Moravě se tak

nemluví. Jedna paní, která pro mě překládá průvodce, mluví spisovnou češtinou. Je z Uherského Hradiště.

Zabýval jste se někdy teoriemi překladu?

Když jsem začínal překládat, koukal jsem na své předchůdce. Ale většinou to daleko nevedlo. Překládal jsem například nějakou hru, která už byla přeložena před 30 lety a měl jsem ji přeložit znova, někdy se to týkalo i prózy. Díval jsem se na překlady slavných jmen jako Otokar Fischer nebo Trávníček. Víte, překladatelství bylo v tomto státě v 60., 70., 80. letech na super vysoké úrovni. Možná to bylo tím, že někteří nadaní spisovatelé nemohli psát, tak překládali. Ti překladatelé z 30. let si většinou psali, co chtěli, přitom to byli taky spisovatelé. Jednou jsem měl po Trávníčkovi překládat Leonharda Franka³². Setkal jsem se s ním v Lipsku, vynikající, báječný člověk. Jeden asi ze dvou, tři německých spisovatelů, kteří emigrovali už před první světovou válkou na protest proti Vilémovi, proti první světové válce, to bylo pane gesto. Měj jsem od něj překládat román *Ochsenfurter*³³. Trochu jsem to porovnával, ale moc jsem s tím překladem nesouhlasil. Já se důsledně snažím překládat jen to, co napsal autor. Opravdu důsledně, v životě jsem si nepřidal ani slovo.

Jestliže autor napsal, že je něco krásné, tak já jsem nikdy nenapsal, že je to velmi krásné. A to z jedné prosté zásady, on by to mohl autor napsat taky, on nenapsal velmi krásné, a jestli ho chceš přeložit, tak napiš krásné, on byl chytřejší než ty... Opravdu jsem si nemusel vymýšlet, nevylepšoval jsem.

Leonhard napsal také krásný autobiografický titul *Links wo das Herz ist*³⁴. Jeho otec byl truhlář, všude voní dřevo a tak dál. On si ale řekl, že bude spisovatelem, žil v nějakém suterénu a tam psal tím způsobem, že napsal jednu stránku denně, dvanáct hodin, pořád jen jednu stránku denně. A píše tam, že napsat „nebe bylo modré“, to není problém, to napíše každý, ale napsat to na správném místě, to je umění. Pak není potřeba psát „nebe bylo neuvěřitelně modré“, když to sedí předtím a potom, tak pak máte husí kůži na zádech.

³² Leonhard Frank (1882–1961): německý spisovatel, pacifista.

³³ *Das Ochsenfurter Männerquartett* (1927) vyšlo česky jako *Ochsenfurtské kvarteto* (Praha: Václav Petr, 1930) v překladu Bedřicha Václavky. Pozdější vydání jsou také v překladu B. Václavky (1959, 1983).

³⁴ Román *Links wo das Herz ist* (1952) v češtině nevyšel.

Stalo se vám někdy, že jste některým textům, které jste překládal, nerozuměl?

U divadelních her se mi to nestalo, to je mluvený jazyk, který jsme se naučili tak, že mu rozumíme. Horší to bylo samozřejmě s prózou, tam už se fabuluje. Dramatik píše, aby mu publikum rozumělo, nemůžete napsat něco, abyste se musela podívat do naučného slovníku.

Překládal jsem také F. R. Friese, zajímavý člověk. Jeho krásný román *Vzdušná loď*³⁵ vydal Odeon. Friese jsem znal osobně, protože do Východního Berlína jsem jezdil dvakrát třikrát ročně kvůli divadlům a také kvůli kamarádům. Seznámil jsem se tam také s ním. Fries byl romanista, jeho předci pocházeli ze Španělska. Každá čtvrtá věta v jeho knihách byl zakuklený citát. Psal jsem mu také dopisy a on mi na ně skutečně odpovídal. Když jsem překlad dokončoval, tak jsem do Berlína přijel, měl jsem s sebou haldu papírů s poznámkami a postupně jsme si o všem popovídali, on pak třeba řekl, to je z Calderóna, on to tam má takhle...

Jaký svůj překlad máte nejraději?

Myslím, že román od Gerharda Hauptmana *Der Narr in Christo Emanuel Quint*³⁶. Je to nádherná knížka, mám ji strašně rád, hlavně její konec. Asi poslední tři stránky si někdy dokonce čtu, to je takřka narcismus, jak jsem to geniálně napsal, snad líp než Hauptmann, strašně se mi to líbilo. *Blázen v Kristu* jsou vlastně *Blouznivci našich hor* od Antala Staška, jen z druhé strany pohoří. Chudí tkalci a skláři tam věřili, že přijde spasitel, bude království nebeské na zemi, pak přišel ten blouznivec, kazatel Narr in Christo. Neprozradím vám, jak to skončí, on ale špatně dopadl. Vysmívali se mu, on klepal na dveře, nepouštěli ho dál, šel až do Švýcarska, v zimě, ve sněhu, zesláblý, takže asi tušíte, jak to dopadlo... Poslední tři stránky je snad to nejlepší, co jsem v německé literatuře četl. To napsal Hauptmann fantastickým způsobem, a myslím, že jsem to hezky přeložil.

Překládáte ještě něco, nebo si užíváte zaslouženého důchodu?

Překládám, abych nezblbnul. Hlavně divadelní hry, tedy třeba toho Nicka Whitbyho pro Národní divadlo, jak jsem o něm mluvil na začátku. Vrátil jsem se do Stavovského divadla po 50 letech. V Národním mi hráli poprvé ten *Ďábelský kruh*, a teď mi tam uvedli překlad téhle

³⁵ V originále se román jmenuje *Das Luft-Schiff* (1974), česky vyšel v překladu Jiřího Stacha v roce 1979.

³⁶ *Der Narr in Christo Emanuel Quint* (1910) vyšel česky v překladu Jiřího Stacha jako *Blázen v Kristu Emanuel Quint* (1975, Praha: Práce).

anglické hry. Donutil hraje hlavní roli. Nedávno jsem tam přišel na zkoušku, celou dobu jsem tam nic neměl, tak se s těmi herci neznám, ale vyprávěl jsem jim svůj příběh a oni se samozřejmě smáli. Překladatel pro Národní divadlo na začátku svojí kariéry a na konci. Už tady dlouho nebudu, tak jsem zas skončil u vás, a to je skutečně kuriózní.

Překládám ale také takové menší, zájezdové hry pro divadlo. Jsou krásné a hrají se v hezkém obsazení. Olda Vízner s paní Nálepkovou hrají například hru pro dva lidi.³⁷ Vybírám si samozřejmě dobré věci, když mi někdo něco nabídne. Potom překládám pro německé nakladatelství Marco Polo cestovní průvodce. Všechny prošly mojí rukou. Jsem producent všech asi 150 vydání. Oni tu mají filiálku a já to produkuji. Měl jsem asi 10 lidí, kteří to překládali. Spousta studentů si u mě tím přivydělalo. Ty překlady jsou jednoduché, průvodce tohoto typu nejsou příliš kvalitní, je to takové spotřební zboží do kapsy, odpovídá tomu i formát. Občas jeden přeložím, když jinak nemám co na práci.

A krásnou literaturu už nepřekládáte?

S tím jsem skončil. Když byla manželka ředitelkou Albatrosu, tak jsem přirozeně překládal pro Albatros, ty nejlepší knížky z němčiny, to bylo někdy po revoluci, kdy ji jmenovali. Ona Albatros zprivatizovala, pak ho někdo koupil a ji tam nechali osm let jako ředitelku. A pak ho zase prodali a dali si tam pochopitelně jiného ředitele, ale v tu dobu už za ní chodili nějací Rakušané, které znala z různých veletrhů a kteří si tady chtěli zařídit filiálku vídeňského dětského nakladatelství. Ona v tom žánru byla odborník, takže jsme tady měli 5 let svoje nakladatelství, které bylo financované Rakušany, kteří nám do toho nemluvili, takže moje žena tady vydávala nejkvalitnější dětskou literaturu.³⁸

Vy jste v roce 2000 dostal za dětskou literaturu „Zlatou stuhu“³⁹. To byl tedy překlad pro toto nakladatelství?

Ani už nevím, jestli to bylo v Albatrosu nebo v tady v tom malém nakladatelství. Tam jsem také přeložil spousty hezkých knížek. Je zajímavé, že v německé oblasti se mnoho kvalitních autorů věnuje literatuře pro 13–15leté. Nevím jestli znáte Benno Pludru z východního

³⁷ Odřich Vízner a Světlana Nálepková hrají v Divadle Metro v překladu Jiřího Stacha hru Jerryho Mayera *Láska na tři* (režie: Gustav Skála).

³⁸ Jedná se o nakladatelství Amulet, které u nás vydávalo dětskou literaturu od roku 1999 až 2003.

³⁹ Jiří Stach obdržel Zlatou stuhu, ocenění Ústavu pro českou literaturu, za rok 2000 v kategorii překlad. Získal ji za překlad knihy Erwina Mosera *Die drei kleinen Eulen und sieben andere Geschichten* (1989, česky: *O třech sůvičkách a jiných zvířátkách*, Amulet, 2000).

Německa, strašně příjemný pán, který byl vydáván i v západním Německu. Ten byl známý jako nejlepší autor pro mládež, toho jsem například z dětské literatury překládal. Dnes už jsem ale opravdu starý na to, abych obcházel nakladatelství.

Dařilo se Vám uživit vždy jenom překládáním?

Myslíte během bolševického období? No, moje první žena, Helena⁴⁰, byla také překladatelka a také velice známá, která byla také na volné noze od ukončení fakulty, překládala z polštiny a živila jsme se tak, že jsme si mohli koupit škodovku za 45 tisíc a mohli jsme jet do Bulharska. Hlavní bylo sehnat práci, tak po dvou letech, jak jsem se zaběhl, a byl jsem známější, tak mi v nakladatelství nabízeli další překlady, hlavně když tam byla rozumná redaktorka, se kterou jsem si rozuměl. Dalo se tím slušně žít.

Neměl jste v té době problémy s cenzurou?

Já jsem naštěstí měl výhodu „volné nohy“. Byl jsem členem Obce překladatelů, tehdy se to jmenovalo Svaz překladatelů. Potom před rokem 1968 jsme byli přijati i do Svazu spisovatelů. Mám legitimaci Svazu spisovatelů, podepsanou Seifertem, který se stal kolem roku 1968 předsedou⁴¹. Volná noha měla tu výhodu, že jsem nikdy nebyl v partaji, byl jsem v ČSM, ale jen poslední rok na fakultě, oni na mě nějak zapomínali. Nebyl jsem ani na vojně, měl jsem v mládí po válce tuberu, platil jsem za podvyživené dítě, tak jsem vojně uniknul, partaji také, asi protože jsem ty dva poslední semestry studoval v Německu, pak jsem byl přes Správu diplomatického sboru v tom německém středisku, tam na mě taky nikdo netlačil. Nemusel jsem hlasovat pro vstup vojsk, nikdy jsem nezvedl ruku. Jsem jeden z mála, kteří mají v tomto státě vestu absolutně čistou. V Bartolomějské⁴² mě vyslychali jen asi dvakrát.

Jednou zazvonili pánové: „Přijďte do Bartolomějský!“ Tak jsem měl strach, nevěděl jsem co můžou chtít, jestli jsem někde něco neřekl... Ptali se na mou činnost v divadlech a na ředitele na Zábradlí. V Divadle Na zábradlí byl šéfem činohry Jaroslav Gillar, a ten emigroval do Švýcarska. V šuplíku nechal notýsek s telefony. Ty k... šly po všech číslech, které měl v tom telefonním seznamu. Nepředstavitelné.

⁴⁰ Helena Stachová, rozená Teigová (*1931 v Praze) je česká překladatelka z polštiny.

⁴¹ Svaz českých spisovatelů vznikl na základě principu federalizace na sjezdu dne 10. června 1969 v Praze. V rámci českých zemí měl nahradit dosavadní celostátní Svaz československých spisovatelů. Předsedou SČS byl zvolen Jaroslav Seifert. (<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1371>, cit. 16. 6. 2012)

⁴² V Bartolomějské ulici na Praze 1 měla hlavní sídlo StB.

Pak jsem si tam ale chodil pro vízum a oni mi ho dali. Nedali nám ho sice každý rok, ale občas nám ho dali, a my se stanem mohli cestovat třeba do Benátek. Jsem šťastný, že jsme se dožili toho, že můžeme volně cestovat, protože jsme o to byli 40 let ošizeni. Máme rádi Itálii, a snad ji dnes známe lépe, než Česko. Dnes můžete vše zajednat po internetu, třeba pokojíček v Benátkách, což bylo dříve nepředstavitelné. Naší generaci se tím splnil obrovský sen.

Pracoval jste někdy také jako tlumočnick?

Pro zahraniční oddělení Ministerstva kultury jsem tlumočil už jako student, přitom jsem poznal spoustu zajímavých lidí. Například šéfdirigenta Bavorské státní opery Meinharda von Zallingera. Jezdil jsem s ním po republice, byl to strašně příjemný pán. Chodil jsem i na jeho zkoušky, v muzice se poměrně vyznám, hrál jsem dobře na piano. A Meinhard mi vyprávěl krásné příběhy ze života. Pak jsme jednou byli s mou druhou ženou v Benátkách a tam je slavné divadlo Teatro La Fenice, které za války vyhořelo, ale dali ho zase do pořádku. Chtěli jsme se na ně podívat a venku vidíme plakát s uvedením dirigenta Meinharda von Zallingera. Tlumočil jsem mu tak v roce 1958 a s manželkou jsme se doslali do Itálie myslím v roce 1978, tak jsme se tam s Meinhardem potkali po 20 letech. To jsou nádherná setkání.

Zdá se, že jste hodně cestoval, jak jste to za socialismu dokázal?

Víte, všechny zoufale štvalo, že nemůžeme cestovat. Já jsem se svými přítelkyněmi chodil do lokálu na Starém Městě, Maiselova ulice, na rohu je Kafkův dům a nalevo je jedna místnost jen pro čtyři stolky, U Rudolfa. V tom malém prostoru byl kuchař Jirka Bareš, a tam se scházela elita, jednou se stalo, že tady seděl pan Werich, tady seděl Pavel Kohout, s Pavlem si tykáme 50 let. Tady jsem seděl já, Jirka krájel cibulku, Werich se chechtal a číšníka dělal Standa Houška, bývalý hokejista z Pardubic. Jak jsem tam se svými přítelkyněmi chodil, tak Standa už to jednou nevydržel a řekl, že má kamaráda ve státní bance, ať řeknu, kam chci a on mi dá příslib. A jelikož na mě estébáci nic neměli, tak mi dali vízum, třeba do Švýcarska, do Itálie... Měl jsem v Evropě nějaké známé, a ve Vídni jsem měl na hlavní poště uložené nějaké peníze, protože těch 20 marek na den, to nebylo tolik. Taky v Benátkách jsem byl.

Nechtěl jste tam zůstat? Přece jenom umělců, překladatelů odešlo do zahraničí hodně...

Jednou jsem byl k emigraci málem donucen. Vraceli jsme se z Itálie přes Švýcarsko a stavovali jsme se u známé v Mnichově. Ona od dalšího známého věděla, že mi hrozí v Praze nebezpečí, že na mě čeká v Praze StB. Ten známý byl německý novinář, který byl v Praze

jako dopisovatel a kterého jsem dobře znal, na Vánoce jsem mu hlídal kocoura. Tvrdil, že nám něco hrozí, tak nám známá v Mnichově říkala, přece se tam nebudete vracet a nenecháte se zavřít. Nabídla nám finanční pomoc a postel v podkroví. Nechtěl jsem ale zůstat. Vracel jsem se se staženým zadkem, naštěstí se ukázalo, že to byl planý poplach. To víte, měl jsem tu rodiče, práci... Rodiče ještě nebyli tak staří, ale říkal jsem si, že už bych se za nimi nepodíval, vlastně jsem nic neměl, tu rozvrzanou škodovku jsem měl s sebou a 40 tisíc na knížce... Ale ta představa, že se sem už nepodívám. Bylo to v době, kdy emigrační vlna byla strašně silná. Například v titulkách pořadů německé televize běžela samá česká jména, hlavně kameramani, techničtí pracovníci, uchytily se tam tisíce lidí. Němci byli po 68. roce úžasně otevření.

Znal jste pana Černíka, překladatele Dürrenmatta, který po 1968 emigroval?

Ano, Černíka jsem znal, navzájem jsme si konkurovali, a neměli jsme se rádi. Osobně jsem ho nikdy neviděl, jen asi dvakrát jsme spolu mluvili po telefonu. On pak emigroval do Švýcarska, čímž mi tedy otevřel pole působnosti. Ale pan Černík podle mě i podle divadelníků, kteří si mohli vybírat, Dürrenmatta nepřekládal tak dobře jako já. Myslím, že překládání potom i nechal... Život to vyřešil. Když jsme ještě stačili překládat souběžně, tak jsem to, co jsem přeložil, nějakému divadlu nabídl, nebo jsem znal spousty ředitelů, dramaturgů, tak jsem jim říkal, nechtěli byste hrát *Romula velikého*, já jsem to přeložil... Pak jsem se také stal autorizovaným překladatelem Dürrenmatta. Nesmí se tedy u nás hrát jiný překlad než můj.

Jak jste tuto autorizaci získal?

Udělal mi ji přímo Dürrenmatt. Mám tohle právo někdy od roku 1986.⁴³

Ale televizní inscenace hry *Play Strindberg* natočená v 90. letech je podle překladu pana Černíka?!

Tak to mě podvedli! To jsem nevěděl, na to už neměli právo! Nemůžete všechno uhlídat, měla by to hlídat Dilia. Dnes, když se hraje nějaké divadlo, tak mladí dramaturgové třeba

⁴³ Autorka diplomové práce oslovila e-mailem postupně několik pracovníků agentury Dilia, žádný ale neměl o autorizaci pana Stacha doplňující údaje. Pan Stach několik dní po rozhovoru telefonicky uvedl, že má z roku 1988 uložený dopis od nakladatelství Diogenes z Curychu, ve kterém stojí, že výslovně na přání pana Dürrenmatta bude Diogenes udělovat práva na inscenace jeho her pouze v překladu pana Stacha.

nevědí, kdo má autorizaci, ale z Dilie by měli dostat upozornění, podle jakého překladu to hrát... Paní Zárubová⁴⁴, šéfka, mě zná nějakých 30 let, to snad musel být nějaký omyl.

A nekoukal jste do Černíkových překladů, když jste překládal?

Zásadně ne, do žádných, ani do prózy, nikdy se nepodívám, ani dodatečně.

I když najdete nějaké problematické místo? Třeba jen pro inspiraci?

Ne, nikdy se nepodívám, nechci ani pro inspiraci. Považoval bych to za hulvátství. Když to neumíš, tak nepřekládej, připadá mi to jako opisování ve škole. To jsem v životě neudělal. Ani jsem se nikdy ze vzteku nepodíval, jak to přeložil on, kdyby to náhodou přeložil lépe, tak bych byl naštvaný.

A nekoukal jste do překladu *Tance smrti* od Strindberga?

Ten jsem samozřejmě četl, protože v originále bych mu nerozuměl. To mě ale nemůže inspirovat, to byl překlad ze švédštiny. Strindberg to napsal trošku jinak než Dürrenmatt.

Ale některé fráze se v podstatě doslovně shodují.

Vždyť Dürrenmatt i napsal, že je to „Play Strindberg“, adaptace, ne „Play Dürrenmatt“. Byl to báječný nápad, ta hra se hrála po celém světě. Originál je velká hra. *Play Strindberg* je ale báječná příležitost i pro malinká divadélka. Hráli to vždy slavní herci, dva tam sedí celý večer, pak tam přijde ještě třetí. Tady to hrál třeba Heřmánek s Danou Kolářovou, Dana byla velice dobrá a Karel, můj starý přítel, to také hrál výborně, zvláště když dělal, že ji neslyší. To je ďábelský humor, celý Dürrenmatt. To je šílené, jak on na ni jedním okem mrkne: „Chcípni, kolečko hnoje na záhon.“ Přímou do očí, rozumíte, to je ďábel! Napište, že Dürrenmatt byl ďábel, víc ani nemusíte psát. Byl neobyčejně, šíleně tvrdý.

On byl osobně také velice nepřístupný, říkal to i Egon. Nemyslím si, že by to dělal s vědomím své velikosti, tak hloupý nebyl, na to byl příliš chytrý, ale svět ho nezajímal. Jeho prakticky jediný přítel byl Egon Karter. Když zemřel doma, ve vile, tak se to Egon dozvěděl od manželky a vyprávěl nám: „Tak jsem tam jel, sedl jsem si k němu, vzal jsem ho za ruku a půl hodiny jsme si povídali.“ To máte slzy v očích. „Po padesáti letech jsem ho vzal za ruku a

⁴⁴ Věra Zárubová pracuje v divadelním oddělení Dilie, jako referentka pro zahraničí, románskou oblast, Rusko aj. a informace o autorizaci Jiřího Stacha k dispozici nemá.

řekl: Fritz, budeme si povídat, a dvacet minut jsme si povídali.“ Nic krásnějšího si nemůžete vymyslet – to je divadelní hra, od chvíle, kdy sbíral po zemi papíry a šel očuchávat plenky...

Co říkáte na další inscenace *Play Strindberg*?

Povím Vám jeden postřeh divadelníka, za kterého se dneska už můžu považovat, poněvadž už se divadlu věnuju 50 let. Když mi režisérka a Milan Hein, majitel divadla Ungelt, řekli, že budou hrát *Play Strindberg* s Lábusem a s Chantal Poullain, tak jsem říkal: „Milane, vy jste se zbláznili.“⁴⁵ Lábus, komik s vyvalenýma očima, který je známý, že dělá akorát legrácky na podiu. A Chantal! Ta neumí česky! Skvěle to ale nakonec funguje. Lábus jsem předtím osobně neznal, říkal jsem mu na nějaké zkoušce, že ta Chantal to sotva povídá, on na mě vytřeštil ty veliké oči a říká: „To je jedno, na tom nezáleží, hlavní je, co z ní jde!“

A měl pravdu. Znáám hodně herců a mám mezi nimi spoustu kamarádů, strašně si jich vážím. Herci jsou z 99 % báječní lidé, znám je ještě z doby, kdy nebrali 300 tisíc za televizní show. Například v Liberci jsem měl kamarády, Svát'a Papež, Peterka, šéf činohry, Rudolf Jelínek, Honza Teplý, předseda herecké asociace, Eliška Bendová, Zuzana Fišárková, Iva Janžurová také začínala v Liberci, z té doby mám herce hrozně rád.

A poslední otázka, jak vnímáte technický pokrok, pracujete rád s počítačem?

Musím, špatně vidím, pracuju s velikostí písma 48. Na obrazovce mám 4 řádky. Když můžu, tak texty diktuju, což je jednodušší. Sám jsem se ani nenaučil psát všemi deseti, což bylo lajdáctví, když jsem se tím celý život živil. Takže si text vytisknu velkým písmem, přečtu si ho a připravím. Už jsem získal dostatečnou zručnost. Mám šikovné písáčky, kterým pak překlad diktuju. Samozřejmě ho v počítači dodělám sám, ale jsem rád, že mi to někdo do něj nacpe. Kdyby se ještě psalo na stroji, tak už bych překládat přestal, neviděl bych na to, mě technický pokrok zachránil.

Děkuji Vám za rozhovor, na shledanou!

⁴⁵ Divadlo Ungelt uvedlo *Play Strindberg* 23. 1. 2003 v režii Hany Burešové.

ZÁVĚREČNÉ PRÁCE VĚNOVANÉ DÍLU FRIEDRICH DÜRRENMATTA

- BLÁHA, Karel, 1967: *Hranice detektivky : úvaha o detektivní tvorbě Friedricha Dürrenmatta*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta.
- BLAHOVÁ, Ladislava. 2008: *Tragödie oder Tragikomödie im Werk von Friedrich Dürrenmatt* [online]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jiří Munzar. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/104249/ff_m/.
- DUBNOVÁ, Anna, 2008: *Die Aktualität des Stückes – „Der Besuch der alten Dame“ von Friedrich Dürrenmatt* [online]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jaroslav Kovář. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/180410/ff_b/.
- DUBNOVÁ, Anna, 2011: *Die Aktualität des Theaterstückes „Die Physiker“ von Friedrich Dürrenmatt* [online]. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jaroslav Kovář. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/180410/ff_m/.
- HOLCMANOVÁ, Květa, 2008: *Lexikalische Charakteristik der Kriminalromane von Friedrich Dürrenmatt „Der Richter und sein Henker“ und von Jacques Berndorf „Eifel-Schnee“* [online]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Anna Mikulová. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/74508/ff_m_b1/.
- CHARUZOVÁ, Darina, 2012: *Friedrich Dürrenmatt im Theater Zlín* [online]. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jaroslav Kovář. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/179441/ff_m/.
- JAMRICHOVÁ, Natália, 2009: *Unterschiede in den Übersetzungen des Dramas Die Physiker von Friedrich Dürrenmatt* [online]. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jaroslav Kovář. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/109013/ff_m/.
- JURAJDOVÁ, Jana, 1998. *Friedrich Dürrenmatts Dramaturgie der Weltgeschichte*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jiří Stromšík.
- MACHAINOVÁ, Irena, 2007. *Friedrich Dürrenmatts Drama „Der Besuch der alten Dame“ im Kontext der heutigen Zeit* [online]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Pavel Váňa. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/135592/pedf_b_b1/
- PLICHTA, Jaroslav, 1965: *Dramatika F. Dürrenmatta: posvěcení komedie filosofii hry*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta.
- POLÁŠKOVÁ, Pavla, 2007: *Die Kriminalromane von Friedrich Dürrenmatt* [online]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Aleš Urválek. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/64998/ff_m/.

- REICHMANOVÁ, Martina, 2001: *Dürrenmatts Aktualisierung von Shakespeare-Dramen: Gründe und Methoden* [online]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Jan Budňák. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/180101/pedf_m/.
- REPÁŠOVÁ, Irena, 1982: *Die Kriminärerzählungen Friedrich Dürrenmatts*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta.
- ROTHOVÁ, J., 1995: *Friedrich Dürrenmatts „Stoffe“: Entwurf und Form*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jiří Stromšík.
- STEVENS-RYBÁŘOVÁ, Ludmila, 1971: *Die bildlose Welt: Versuch einer Interpretation von Friedrich Dürrenmatts Komödie „Romulus der Grosse“*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta.
- ŠEDO, Kateřina, 2009. *Ein Vergleich von Dürrenmatts Roman „Das Versprechen“ mit dem Film „Es geschah am hellichten Tag“ (1958)* [online]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Aleš Urválek. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/178957/ff_b/.
- ŠTULC, Jakub, 2004: *České překlady dramatu Friedricha Dürrenmatta „Der Besuch der alten Dame“*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jiří Veselý.
- VAŇKOVÁ, Dagmar, 2008: *Die Inszenierung des Stückes „Der Besuch der alten Dame“ von Friedrich Dürrenmatt* [online]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jaroslav Kovář. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/178452/ff_b/.