Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Tereza Kortusová

Sylviane Dupuis: *La Seconde Chute*. Komentovaný překlad doplněný studií o švýcarské francouzsky psané dramatické tvorbě

Sylviane Dupuis: *La Seconde Chute*. Commented translation completed with a study of francophone Swiss drama production

Praha, 2018 Vedoucí práce: PhDr. Jovanka Šotolová, Ph. D.

Poděkování

Tímto bych ráda poděkovala vedoucí své práce PhDr. Jovance Šotolové, Ph. D. za trpělivost a za konstruktivní připomínky k překladu samotnému i k doprovodné studii. Děkuji také autorce hry Sylviane Dupuis za pohotovou komunikaci, ochotu, zodpovězené dotazy a poskytnutí jedinečných materiálů, které pro mě byly při psaní práce nesmírně cenné. Dále bych ráda jmenovitě poděkovala svým konzultantům MgA. Josefovi Kačmarčíkovi a také Mgr. Patrickovi Fridrichovskému za pomoc s vypracováním teatrologické části práce. Jmenovité poděkování zaslouží také mí akademičtí kolegové a kamarádi Barbora Šůchová a Filip Davydov za trpělivé a neúnavné čtení textu doprovodné studie, velice podnětné připomínky i materiální pomoc. A v neposlední řadě děkuji svojí rodině za nehynoucí psychickou podporu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 16. 4. 2018 .....

Tereza Kortusová

Abstrakt

Předkládaná diplomová práce je rozdělena na dvě části. Stěžejní část tvoří překlad divadelní hry *La Seconde Chute ou Godot, Acte III* (1993) od švýcarské francouzsky píšící autorky Sylviane Dupuis. Tato divadelní hra navazuje na jednu z nejzásadnějších divadelních her 20. století – *Čekání na Godota* od Samuela Becketta – a chce na její problematiku poskytnout nový pohled. Překlad doplňuje studie o švýcarském frankofonním divadle zaměřující se především na Sylviane Dupuis a podrobnou analýzu hry. Středem zájmu druhé části práce je silná intertextualita hry *La Seconde Chute* a z ní vyplývající problémy jak ve fázi porozumění a interpretace, tak při samotném překladu.

Klíčová slova:

interpretace, analýza, divadlo, švýcarská dramatika, Sylviane Dupuis, překlad divadelní hry

Abstract

The presented diploma thesis is divided into two parts. The crucial part consists of a translation of a theatre play *La Seconde Chute au Godot, Acte III* (1993) written by Swiss French-writing author Sylviane Dupuis. This play continues one of the most important plays of 20th century – *Waiting for Godot* by Samuel Beckett – and it wants to provide a new outlook on its topics. The translation is completed by a study about Swiss francophone theatre focused mainly on Sylviane Dupuis and a thorough analysis of the play. The center of interest of the second part of the thesis is *La Seconde Chute*'s strong intertextuality and the problems it brings to the phase of understanding and interpretation, as well as in the translation itself.

Key words:

interpretation, analysis, theatre, Swiss theatre, Sylviane Dupuis, translation of dramatic texts

Obsah

Úvod 7

1. Švýcarské drama 9

1.1 Problematika jazykové situace – existence „národní literatury“? 9

1.2 Frankofonní literární produkce ve Švýcarsku 10

1.3 Švýcarské frankofonní divadlo 10

1.3.1 Historie 10

1.3.2 Současná situace 15

2. Sylviane Dupuis 17

2.1 Biografie 17

2.2 Dílo 17

2.3 Význam dramatické tvorby a divadla pro Sylviane Dupuis 19

3. La Seconde Chute 22

3.1 Shrnutí děje 22

3.2 Domácí a zahraniční recepce 22

3.3 Analýza hry 23

3.3.1 Samuel Beckett a *Čekání na Godota* 23

3.3.2 Návaznost *La Seconde Chute* na Beckettův text 28

3.3.3 Intertextualita za beckettovskými hranicemi 32

4. Translatologická analýza 36

4.1 Komunikační model Jiřího Levého 36

4.2 Manipulační škola Andrého Lefevera 37

4.3 Překladatelská metoda 39

4.4 Překladatelské problémy a popis jejich řešení 39

Závěr 44

Zdroje 46

Přílohy 48

- Text překladu

- Text originálu
- Výběr aforismů z knihy *Qu'est-ce que l'art ?* (originál)
- Text imaginárního rozhovoru o hře *La Seconde Chute*

Úvod

Předkládaná diplomová práce si klade za cíl vytvořit překlad divadelní hry *La Seconde Chute* (1993, pracovní název *Vyhnání*) od současné francouzsky píšící švýcarské autorky Sylviane Dupuis a předložit doprovodnou studii obsahující úvod do švýcarského frankofonního divadla, popis života a díla autorky a podrobnou analýzu hry.

Divadelní hra *La Seconde Chute*, která má podtitul *Godot, Acte III, « continuation »* (neboli *Godot, jednání třetí, „pokračování“*), je silně provázaná s hrou Samuela Becketta *Čekání na Godota*. Navazuje tak na významný text absurdního dramatu a jedno ze stěžejních děl světové dramatiky 20. století.

Oblast švýcarské literatury obecně je u nás málo známá a málo teoreticky podchycená, a švýcarské drama ještě méně. Tato diplomová práce si proto klade za cíl tento nedostatek alespoň částečně napravit. Zároveň nabízí i příležitost uvést nového autora do českého divadelního prostředí. Od Sylviane Dupuis totiž u nás ještě žádná divadelní hra přeložena nebyla, ačkoli na své domácí kulturní scéně se řadí k významným autorům. Text hry *La Seconde Chute* byl již přeložen do osmi cizích jazyků a na několika zahraničních scénách byl i scénicky proveden, popřípadě knižně vydán. Pro český překlad vytvořený pro účely této diplomové práce tak v ideálním případě posléze bude také možné hledat konkrétní uplatnění, například vytipovat umělecký tvůrčí tým, který by text uvedl na jeviště.

Teoretická část práce je rozdělena na čtyři kapitoly. První z nich obsahuje úvod do problematiky švýcarské literatury obecně a poté výklad o historii a současné situaci švýcarského frankofonního divadla. Vzhledem k tomu, že k danému tématu existují jen velice omezené zdroje sekundární literatury v českém jazyce, jsme čerpali převážně ze zahraničních zdrojů.

Do takto popsaného kontextu je v druhé kapitole zasazena autorka hry Sylviane Dupuis. Tato část práce obsahuje její biografii, informace o jejím díle a o jejích teoretických postojích k divadlu. Sylviane Dupuis je profesorka francouzské literatury na ženevské univerzitě, esejistka, básnířka a dramatička. Divadlu se věnuje více způsoby – nejen jako autorka textů, ale také jako teoretička a asistentka režie. Má tak poměrně jasně formulované názory na úlohu i fungování divadla, ze kterých vychází další část této práce.

Ve třetí kapitole je představena a podrobně analyzována hra *La Seconde Chute*. Jak napovídá již název hry, je silně spojená s předlohou od Samuela Becketta, tedy s *Čekáním*

na Godota. Jedná se vlastně o pokračování Beckettovy hry, o její třetí dějství. Pro pochopení a interpretaci hry Sylviane Dupuis je tudíž nutné nejen důkladně znát Beckettův text, ale také pochopit motivaci autorky k volbě textu, na který se rozhodla navázat, a všechny okolnosti, které z tohoto záměry vyplynuly. To vše tato část práce podrobněji rozvádí. Opírá se při tom o text v podobě fiktivního rozhovoru, jenž o hře vedla autorka sama se sebou. Dosud nebyl publikován a má sloužit především jako instrukce pro režiséry, kteří by měli zájem hru uvést. Text rozhovoru nám autorka sama nabídla a poskytla.

Empirickou část práce tvoří poslední kapitola, jež obsahuje translatologickou analýzu textu hry *La Seconde Chute* a popis překladatelských problémů a jejich řešení. Hra *La Seconde Chute* se vyznačuje silnou intertextualitou a obsahuje i velice důmyslně skryté aluze, jež by ovšem překlad měl zachovat. Překlad se tak musel vypořádat s citacemi a narážkami (jak s označenými, tak s těmi skrytými). Proto je v této části komentáře věnována pozornost i popisu ověřování zdrojů. Zmíněna je i problematika nalezení správné rovnováhy mezi spisovností a mluveným charakterem volených jazykových prosředků, stejně jako je přiblížena specifická záležitost překladu textů pro divadlo, totiž důraz na to, jak učinit text plynulým a snadno vyslovitelným pro herce, aby hra neztratila potenciál pro případné jevištní uvedení. Své místo zde najde i výklad o hledání adekvátního překladu názvu hry.

V závěru je zařazen samotný překlad textu hry, který byl konzultován nejen s vedoucí práce, ale i s odborným konzultantem (divadelním režisérem). Text překladu je ovšem uveden v přílohách, aby ho bylo možné z autorskoprávních důvodů v elektronické podobě odevzdat neveřejně. Přiložen je i zdrojový text.

Citace původního textu hry jsou uváděny podle prvního vydání originálu z roku 1993 a označeny zkratkou FR + číslem strany, jejich české ekvivalenty pak podle překladu z praktické části práce a poznačeny zkratkou CZ + číslem strany. Pokud se v textu originálu vyskytly označené citace literárních děl, jejich znění bylo přejato z existujících českých překladů, bylo-li možné je dohledat. Co se týče zahraniční sekundární literatury, případné doslovné citace jsou uváděny ve vlastním překladu.

1. Švýcarské drama

1.1 Problematika jazykové situace – existence „národní literatury“?

Švýcarsko je země v západní Evropě. Státním uspořádáním se jedná o konfederaci se čtyřmi uznanými úředními jazyky ze dvou jazykových rodin (němčina, francouzština, italština, rétorománština), jimiž se hovoří v příslušných kantonech podle převládajícího obyvatelstva. Procentuální zastoupení mluvčích jednotlivých jazyků je následující: němčina 63,5 %, francouzština 19,5 %, italština 7,5 %, jugoslávské jazyky 2,7 %, španělština 1,6 %, rétorománština 0,5 %, ostatní 4,7 %.[1] Z této lingvistické rozmanitosti nutně vyplývá i rozmanitost kulturní, protože kultura (a literatura, která je její součástí) se samozřejmě liší v závislosti na jazykových oblastech. Nabízí se pak ale otázka, zda ve Švýcarsku existuje národní literatura jako taková.

Na první pohled by se tato otázka mohla jevit jako problematická, za předpokladu, že národní literatura je psaná národním jazykem. Vzhledem k faktu, že nyní mají všechny čtyři zmíněné úřední jazyky ústavou ošetřený status jazyků národních, tak je odpověď o něco jasnější. Dalším argumentem je společná historická zkušenost a také obývané území a státní příslušnost. Kdybychom se drželi pouze jazykové definice národa, tedy i literatury, připravili bychom se nejen o literaturu švýcarskou, ale i o literatury další (například židovskou). Připadá nám tedy moudřejší držet se historické a územní definice, která je v souladu s názorem, který předkládá kniha *Histoire de la littérature suisse* z roku 1910. V té se v rámci obranných tendencí v napjatém klimatu začátku 20. století snaží autoři podat obraz jednotné švýcarské literatury. Píší, že i přes jazykovou nezávislost germánské a latinské oblasti švýcarská literatura „má stejné duchovní základy, slouží stejným ideálům“.[2] Navíc se v literárních dílech z různých jazykových oblastí Švýcarska skutečně dají vypozorovat podobnosti, tudíž se o existenci švýcarské národní literatury téměř nedá pochybovat.

[1] https://www.zemepis24.cz/staty/svycarsko (konzultováno 14. 4. 2018)

[2] Rossel et Henri-Ernest Jenny, *Histoire de la littérature suisse* (2 vol., éd. franç. et all. 1910): "mais en se nourrissant du même esprit, mais en sacrifiant au même idéal"; http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F11214.php (konzultováno 14. 4. 2018)

1.2 Frankofonní literární produkce ve Švýcarsku

Ačkoliv jsou mluvčí francouzštiny ve Švýcarsku druhou nejpočetnější skupinou, jejich situace není jednoduchá. Na jedné straně jsou ve své zemi menšinou oproti oblasti německojazyčné, na druhé straně se dlouhodobě potýkali, a vlastně dodnes potýkají, s vlivem francouzským, ze kterého není snadné se dostat. Přesto však z této oblasti Švýcarska, které se pod vlivem francouzštiny říká také Romandie, vzešli mezinárodně uznávaní spisovatelé.

Můžeme jmenovat například Jeana-Jacquesa Rousseaua, o kterém by se dalo říct, že v této oblasti zavedl reflexivní a konfesivní typ literatury, který samozřejmě není posléze jediným rozvíjeným typem, ale je silně zastoupen (Henri-Frédéric Amiel). Silnou tradici také má literatura s rurální tematikou zobrazující přírodu a lidi v jejich přirozeném prostředí, někdy ovšem i s nádechem tajemna (Charles-Ferdinand Ramuz). Dalším typem literatury je literatura s historickou tematikou (Yvette Z'Graggen), literatura cestovatelská (Nicolas Bouvier), žánr autofikce (Georges Haldas) či žánr novely, který byl hojně praktikován spisovatelkami-ženami v domácnosti (Corinna Bille). Vzhledem k neutrální poloze a pozici Švýcarska také bylo mnoho spisovatelů, kteří do země imigrovali a pak ve své tvorbě zpracovávali problematiku exilu (Agota Kristof). Vznikala ovšem samozřejmě i poezie (Vahé Godel, Philippe Jaccottet) či divadelní tvorba, které se budeme věnovat v následující podkapitole.[3]

1.3 Švýcarské frankofonní divadlo

V této podkapitole budeme vycházet převážně z knihy *LE LIVRE DES ÉCRIVAINS ASSOCIÉS DU THÉÂTRE DE SUISSE* (2008) a v případě doslovných citací ji budeme označovat zkratkou EAT a číslem strany.

1.3.1 Historie

V souladu se všeobecnými tendencemi a historickým vývojem se i ve Švýcarsku hrály ve středověku hry s náboženskou tematikou (mirákly, mysteria, pašijové hry) či hry satirické. Různé podobné formy se v kantonech s převažujícím katolickým vyznáním udržely až do 18. století. V protestantských kantonech i přes Kalvínův zákaz divadla v Ženevě vznikalo

[3] http://www.hls-dhs-dss.ch/f/home (konzultováno 14. 4. 2018)

divadlo také – ostře kritické, například humanistická tragédie Théodora de Bèze *Abraham sacrifiant* z roku 1550, která dodnes překvapuje svou silou. V roce 1757 vyšel sedmý díl francouzské *Encyklopedie*, v němž se nacházelo d'Alembertovo heslo „Ženeva". V souladu s osvícenským učením, které bere divadlo jako jeden z nástrojů výchovy, se v článku vyjadřoval i k faktu, že v Ženevě stále nebyla od dob Kalvínova zákazu obnovena divadelní tradice. V reakci na tento článek napsal Jean-Jacques Rousseau d'Alembertovi dopis, v němž ostře divadlo odsoudil.[4] I přesto, že sám tvořil pro divadlo, najednou rozpoutal ostrou polemiku s tím, že divadlo vyvolává v divácích nebezpečné vášně a kazí jejich morálku, tudíž že ani město by do opětovného zřízení divadla nemělo investovat, protože by to byly promrhané peníze. Tato ostrá polemika sice Rousseuovi zajistila popularitu například u ženevských pastorů, ale způsobila jeho definitivní oddálení od Osvícenců.

I přes náboženské spory se však divadlo vyvíjelo dále. Od roku 1750 se začaly množit herecké soubory, byla stavěna první divadla (zprvu dřevěná) a zámožnější rodiny si zvaly soubory na soukromá představení do svých sídel. Tato specifická forma amatérského divadla se nazývala „théâtre de société" (doslova „společenské divadlo"). Do Švýcarska pronikla z Francie a rozvíjela se z velké části díky Voltairovi, který se v padesátých letech 18. století usadil nedaleko od Ženevy, a na začátku 19. století pak také díky Germaine de Staël.

Místní autoři dramatických textů bývali hráni právě při těchto příležitostech, případně když se jim poštěstilo dostat se do Paříže. Švýcarští dramatici to však v této době měli těžší s obživou, protože ve Švýcarsku tehdy na rozdíl od Francie ještě neexistovalo autorské právo (to bylo zavedeno až v roce 1922). Nebylo tehdy tudíž ještě možné se psaním pro divadlo uživit, proto se často věnovali žurnalistice, případně byli nuceni emigrovat do Paříže, pokud se chtěli zabývat výhradně divadlem.

I přes první snahy o seskupování místních autorů za účelem prosazení a popularizace však zůstávali do roku 1914 hlavními realizátory jejich her amatérské soubory. Na začátku 20. století však začal sklízet velký divácký úspěch René Morax, v němž lidé viděli onoho tolik očekávaného naturalistu, který autenticky píše o jejich realitě a historii. V letech 1914–1919 pak švýcarský literární měsíčník *Cahier vaudois* vydával jeho texty. Spolu s Moraxem se na jeho stránkách objevil i Fernand Chavannes a Charles-Ferdinand Ramuz. Od té doby si více začali i profesionální umělci všímat svých domácích autorů. Chavannes tak

[4] http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Jean-Jacques_Rousseau (konzultováno 14. 6.)

spolupracoval s významnými režiséry své doby, jakými byli například Jacques Copeau či Georges Pitoëff.

Tato tendence pokračovala i v meziválečném období, například Jean Bard a jeho společnost Théâtre suisse romand (1927–1930), posléze Compagnie Jean Bard, opustili Ženevu a jezdili po celém Švýcarsku, aby uváděli texty švýcarských autorů. Přesto však zůstávala ve 30. a 40. letech „tavicím tyglíkem" regionálních autorů především amatérská seskupení. Na repertoáru měla často hry s historickou, náboženskou, lidovou či vesnickou tematikou.

Situace se však stala kritickou, podle úspěchů autorů v zahraničí si i domácí tvůrci a publikum začínali uvědomovat, že by se jim mělo dostávat větší pozornosti i v jejich zemi. Za všechny případy uveďme hru *6^e étage* Alfreda Gehriho, již odmítal oficiálně nasadit ředitel Théâtre municipal de Lausanne Jacques Béranger. Herci si napřed museli hru nastudovat sami na vlastní riziko na dvě „benefiční" reprízy, pak musela být na podzim roku 1937 uvedena v Théâtre des Arts v Paříži a sklidit úspěch přesahující sto repríz, než se rozhodl ji ve svém divadle uvést oficiálně.

Byl to ten samý Alfred Gehri, který 14. září 1940 založil v Lausanne agenturu SADR (Société des auteurs dramatiques romands), která chtěla bránit umělecké a materiální zájmy švýcarských francouzsky píšících dramatiků a obecně podporovat divadlo ve francouzskojazyčných kantonech ve Švýcarsku. Její moc však byla omezená, protože autorská práva stále držela francouzská agentura SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques). Gehrimu v jeho snažení významně pomáhal divadelní měsíčník s názvem *Le Mois théâtral*, který vydával jednu až tři divadelní hry měsíčně a přinášel informace z místního divadelního života. I když v Lausanne nepřinesla tato iniciativa úspěch, v Ženevě oproti tomu bylo v Comédie de Genève v sezóně 1940–41 nasazeno 17 her regionálních autorů z celkových 43 uvedených na programu. Většinou to byla jednoaktová vystoupení, ale v další sezóně bylo nasazeno i několik her o více dějstvích. Významným propagátorem regionálních autorů bylo také rádio, které vysílalo rozhlasové verze divadelních her.

Co se týče dominantních žánrů v první polovině 20. století, byly to hlavně „Švýcarská vesnice" a „Švýcarský bulvár" (EAT, 20). První žánr zpracovával venkovskou tematiku. Jeho hrdinové byli venkované nebo horalové ve svém přirozeném prostředí. V kritickém období světové historie byly tyto hry vnímány jako jakési poslední útočiště, kde je ještě možné snít o bezkonfliktní společnosti. Na obyvatele měst působily tyto divadelní hry, zobrazující alpský

život, velice exoticky, což jim ještě přidávalo na popularitě. Například hra Daniela Baud-Bovyho a Henriho Caina *Les Armaillis* (1906) s muzikou Gustava Doreta se dostala až na jeviště Komické opery v Paříži a sklidila ohromný úspěch. Druhý nejpopulárnější žánr, „Švýcarský bulvár", přejímal ve 30. a 40. letech společenské a kulturní modely pařížského bulvárního divadla. Švýcarská verze však byla oproti své francouzské inspiraci cudnější. Největší úspěch měl již zmíněný Alfred Gehri a jeho hra *6e étage* (1937), která se dočkala více než 15 000 repríz a do třiceti let od svého napsání byla přeložena do 25 jazyků. Třetím vyskytujícím se žánrem bylo divadlo sociální, které vznikalo především v rámci aktivit politických dělnických organizací. Z tohoto žánru se však zachovalo tištěných verzí her velice málo. Po válce se někteří autoři vraceli k venkovskému repertoáru, ale nahlíželi na něj z nové perspektivy. Vize už byla méně idealizovaná a více společensky kritická.

V poválečných letech přišlo krizové období pro regionální autory – jejich šance na uvedení na domácích scénách opět klesly. V roce 1950 zanikla SADR a byla nahrazena agenturou SRAD (Société romande des auteurs dramatiques), která ovšem byla pouhou pobočkou pařížské SACD. Švýcarští autoři se neodvažovali přihlásit se o svá práva, a získat tak finanční a rozhodovací moc nad svými díly. Až o mnoho později, v roce 1985, byla založena dodnes fungující agentura SSA (Société suisse des auteurs), která až po dlouhém vyjednávání získala od SACD výhradní práva na všechna divadelní představení na území Švýcarska. Po válce také měsíčník *Le Mois théâtral* začal vydávat čím dál, tím více francouzského bulváru. Největší scény v Ženevě a v Lausanne se vrátily k pařížskému repertoáru, ale hlavně byly v Théâtre municipal de Lausanne a v Comédie de Genève zrušeny stálé herecké soubory a prostory byly dány k dispozici hostujícím francouzským souborům. Bylo tak riskantnější uvádět nové neotestované regionální autory, protože pro případ neúspěchů nebyla v repertoáru žádná další představení, kterými by se dala situace případně zachránit. Také při tvorbě představení už neměli autoři textů takové slovo, větší moc měli dramaturgové a režiséři.

Přesto se však časem ve Švýcarsku zrodila nová generace divadelníků, kteří situaci začali zase napravovat. Snad se tak stalo i díky tomu, že během války se obyvatelstvo země značně rozrostlo díky lidem, kteří tam imigrovali. To znamenalo nové umělce, kteří v zemi tvořili, ale také více publika, takže jejich tvorba mohla mít větší ohlas. Dva z nejvýznamnějších divadelních režisérů druhé poloviny 20. století, Beno Besson a Giorgio Strehler, zažili ve Švýcarsku ještě za války nebo těsně po ní své první větší divadelní úspěchy. Charles Apothéloz, který pracoval v roce 1942 jako Bessonův impresário, byl v roce 1959

jmenován uměleckým ředitelem Théâtre municipal de Lausanne. Z této pozice zachránil v roce 1964 budovu Théâtre de Vidy postavenou u příležitosti národní výstavy, v níž se nacházel sál s kapacitou 400 míst a která měla být posléze zničena. Apothélozovi se však díky kampani v tisku podařilo budovu zachránit a v roce 1972 opět otevřít pro veřejnost. Na této nové scéně poté opětovně uváděl zapomenuté švýcarské frankofonní dramatiky a objevoval i nové umělce. Díky němu se tak dostaly na scénu hry zobrazující místní vnímání kultury, pocity poválečné generace či významné momenty ze švýcarské historie. V roce 1961 také byla v Lausanne založena divadelní společnost Théâtre populaire romand (TPR; doslova „lidové švýcarské frankofonní divadlo"). Založili ji společně herec a režisér Charles Joris, Roger Jendly a Bernard Liègme (autor politicky angažovaných divadelních her). Umělci napřed objížděli celé frankofonní Švýcarsko, a když si získali popularitu, rozšířili své pole působnosti i na Francii a Belgii. Začali s představeními, která se nesla v duchu „kolektivní tvorby" a tvorby pro mládež. Postupně rozšířili své aktivity i na spolupráci s jinými oblastmi umění (tanec, hudba, dokonce i bojová umění), podařilo se jim zařídit si i kamenné divadlo a v obměněném složení společnost funguje dodnes.

V 70. letech se objevilo na švýcarské frankofonní divadelní scéně ještě několik dalších významných autorů, které je nutno zmínit. Na konci tohoto desetiletí byl postupně objevován Robert Pinget, dramatik usazený od roku 1946 v Paříži, jehož hry jsou pověstné tím, že postavy v nich neustále odmítají pokračovat v životě dál. Je také vyhlášený prací s různými úrovněmi osobnosti svých postav, ale především svým kvalitním černým humorem. Dále začíná v 70. letech tvořit pro divadlo Agota Kristof, jejíž román *Velký sešit* (*Grand* Cahier; 1986) se ve svém zpracování pro jeviště stane legendárním textem. Michel Viala a Jacques Probst pak prosluli svou výraznou prací s jazykovou stránkou her a zálibou v monolozích.

Od 80. let se vrací zájem o historické události a emblematické postavy švýcarské historie, jako například ve hře *Dames et demoiselles autour du professeur Amiel* (1999), jejímž autorem je Michel Beretti.

1.3.2 Současná situace

V současné době je divadlo často propojováno s ostatními druhy umění. Někteří autoři textů jako například Sandra Korol nebo Valérie Poirier již mají s divadlem předchozí herecké či režisérské zkušenosti, a mohou tak jinak přemýšlet i o vlastní tvorbě. Nejeden režisér se také nechá inspirovat prozaickým dílem (románem či novelou) a rozhodne se zpracovat jejich scénickou verzi. Tak tomu je například s již zmíněným *Velkým sešitem* Agoty Kristof. Divadelnímu textu se tak otevírají nové perspektivy a nové způsoby psaní.

Jak konstatuje Joël Aguet, ve frankofonním Švýcarsku nechybí zajímaví a hodnotní autoři, ale spíše se jim nedostává příležitostí uvedení jejich textů na jevištích a plného projevení potenciálu, a to ani doma, a ještě méně v zahraničí (EAT, 34). Tato situace, kdy je pro současné autory těžké dostat hry na jeviště, je v souladu s obecnou situací v divadelním světě. „Proč nemáme odvahu?“ (EAT, 38) ptá se Anne Fournier.

Na druhou stranu se zdá, že existují režiséři, kteří jsou si vědomí bohatství švýcarské frankofonní literatury. Někdy to bylo tak, že čím menší byl rozpočet, tím odvážnější byli divadelní tvůrci. Tak již v roce 1979 v Givisiez u Fribourgu založily dámy Gisèle Salin a Véronique Mermoud malé divadlo Théâtre des Osses. Spolu s divadlem založily také herecký soubor a posléze uváděly současné texty, za úzké spolupráce samotných autorů. Jako další příklad uveďme Philippa Moranda. Když v roce 1996 tento herec a režisér znovu přebral divadlo Poche Genève, jako první hru uvedl *La Seconde Chute* od Sylviane Dupuis na důkaz vůle poskytnout prostor současným regionálním dramatikům. Publikum se ukazuje přístupné objevování nových divadelních tonalit a hlavně her, které zobrazují a zkoumají každodenní současnost.

Přes všechny snahy však v roce 2004 byli regionální švýcarští autoři píšící francouzsky zastoupeni na divadelních scénách jen z 10–12 %. Po vzoru francouzských divadelních autorů se tak i ve Švýcarsku rozhodli založit sdružení *Les écrivains associés du théâtre de Suisse* (často se používá zkratka EAT-CH). Dne 17. ledna 2004 došlo k prvnímu setkání v divadle Théâtre du Passage v Neuchâtelu. Sešli se jak švýcarští frankofonní autoři, tak i autoři francouzští, kteří přijeli iniciativu nadšeně podpořit. Během „maratonu“ bylo možno vyslechnout čtení ukázek textů 60 švýcarských frankofonních autorů. Sešlo se tam několik generací dramatiků, byla navázána jak nová přátelství, tak nové profesní kontakty… A to mimo jiné díky již zmíněnému Michelu Berettimu a Sylviane Dupuis. O tři roky později už byli členy EAT-CH téměř všichni aktivně tvořící dramatici z frankofonní části Švýcarska.

Od té doby byly z iniciativy sdružení zorganizovány další „čtecí maratony“, divadelní festivaly ve Švýcarsku, workshopy pro studenty a autoři byli také vysíláni na festivaly do Francie.

Kromě iniciativy autorů se zapojili také nakladatelé, kteří se začali více zajímat o divadelní texty a vydávat je. Mezi ně můžeme počítat například ženevské nakladatelství Zoé či Bernarda Campiche, u nějž v divadelní edici *Enjeux* vyšla i kniha *LE LIVRE DES ÉCRIVAINS ASSOCIÉS DU THÉÂTRE DE SUISSE* (2008). Když mu byla položena otázka, proč se do této iniciativy propagace regionálních dramatiků zapojil, odpověděl: „Protože drama má v sobě víc energie než próza z tohohle regionu.“ (EAT, 10)

V další části práce podrobněji představíme jednu ze současných divadelních autorek z frankofonní části Švýcarska Sylviane Dupuis.

2. Sylviane Dupuis

2.1 Biografie

Sylviane Dupuis se narodila 20. března 1956 v Ženevě ve smíšené švýcarsko-francouzské rodině. V Ženevě také vystudovala střední školu a v roce 1979 zde získala vysokoškolský titul z francouzské literatury, archeologie a klasické řečtiny. Při studiu zároveň navštěvovala kurzy činoherního herectví u Jeana Vignyho na ženevské konzervatoři a účastnila se archeologických výzkumů. Poté strávila několik měsíců v Paříži, ale opět se vrátila do Ženevy a začala učit francouzskou literaturu. V roce 1986 získala poetickou Cenu C. F. Ramuze za svoji sbírku *Creuser la nuit*. Od roku 1988 do roku 1989 pobývala na Institut suisse de Rome (Švýcarském institutu v Římě). Podnikla mnohé zahraniční cesty, zejména pak do Řecka a Turecka. V roce 1993 začala učit francouzskou literaturu na Collège Calvin (dnes nejstarší státní střední škola v Ženevě) a od roku 2004 učí také francouzskou a švýcarskou frankofonní literaturu na Ženevské univerzitě. Kromě toho vedla dílny tvůrčího psaní – dva roky na Ženevské univerzitě a v letech 2000 a 2002 na Mali – a v letech 1998–2001 také pravidelně jednou měsíčně přispívala do pravidelné rubriky v deníku *Le Temps*. V současné době často přednáší ve Švýcarsku i v zahraničí, díky čemuž může stále rozvíjet úvahy o svém vlastním psaní i o psaní druhých.

Jak jsme již psali v předchozí části, i ona se podílela na „vlasteneckých" snahách o obranu a znovuprosazení regionálních autorů na švýcarských divadelních scénách. V roce 2003 se stala spoluzakladatelkou asociace švýcarských frankofonních EAT (Écrivains associés au théâtre de Suisse), v roce 2005 pomáhala založit literárního sdružení MLG (Maison de la littérature à Génève), jehož aktivity vyústily v roce 2012 v ustanovení prvního švýcarského frankofonního literárního centra MRL (Maison de Rousseau et de la littérature). Je také místopředsedkyní nadace C. F. Ramuze.

2.2 Dílo

Sylviane Dupuis je autorkou pěti básnických sbírek (*Creuser la Nuit*; *Figures d'Egarées*; *Odes brèves*; *Géométrie de l'illimité*; *Poème de la méthode*), z nichž první dvě byly souborně vydány ve sborníku *Poésie 1985–1989*, a dvou děl na hranici poezie a divadla (*Théâtre de la parole*; *Cantate à sept voix*). Dále je autorkou pěti divadelních her (*La Seconde Chute*; *Moi, Maude, ou La Malvivante*; *Etre là*; *Les Enfers ventriloques*; *Le Jeu d'Eve*) a tří

esejistických knih (*Travaux du Voyage*; *A quoi sert le théâtre?*; *Qu'est-ce que l'art ? 33 propositions*), z nichž dvě obsahují úvahy týkající se umění. Ke hře *La Seconde Chute* také napsala fiktivní rozhovor, jenž nebyl nikdy vydán a má sloužit jako jakýsi interpretační návod pro režiséry, kteří by měli zájem hru uvést (fiktivní proto, že zaujala obě role a sama napsala otázky i odpovědi).

Většina její autorské tvorby byla vydána ve Švýcarsku, tedy 13 z 16 publikací, z nichž 7 v ženevském nakladatelství Zoé. Její díla se také objevila v několika domácích i zahraničních antologiích a celkem byla přeložena do deseti jazyků.

Kromě autorské tvorby se hojně věnuje výzkumu a kritice na poli švýcarské frankofonní literatury. Mezi autory, které zkoumá, jsou například Nicolas Bouvier, Jacques Chessex, Alice Rivaz či Adrien Pasquali.

Věnuje se ale i ostatním oblastem umění. Spolupracovala například s výtvarnicí Catherine Bolle, s malířem Jürgem Straumannem či s hudebníky Jacquesem Demierrem a Jean-Lucem Darbellayem. Často spolupracuje s berlínskou režisérkou Claudií Bosse a ženevskou choreografkou Noemi Lapzeson. Psala také o fotografii (Béatrice Helg) a o malířství (Luc Marelli, Simonetta Martini).

Co se týče literárních cen a jiných ocenění, v roce 1986 získala poetickou Cenu C. F. Ramuze za svoji první básnickou sbírku *Creuser la nuit*. Dále v roce 1996 obdržela ve Francii Mezinárodní poetickou cenu frankofonie za sbírku *Figures d'Egarées*. Třikrát jí bylo uděleno literární stipendium, dvakrát od organizace Pro Helvetia (1989, 1999), členkou jejíž rady také nějaký čas byla, a jednou od nadace Fondation Leenards. Právě s její divadelní hrou *La Seconde Chute* herec a režisér Philippe Morand v roce 1996 znovuzahájil svou aktivitu v divadle Théâtre de Poche v Ženevě. Ta samá hra také byla uvedena ve Švýcarském kulturním centru v Paříži. Její tvorba se objevila ve formě scénických čtení v Avignonu a v Lyonu (kde dokonce obdržela cenu). To vše lze pokládat za poměrně velké úspěchy, protože šance švýcarských autorů proniknout do francouzského kulturního života obecně nejsou příliš velké.

Její dílo se vyznačuje tendencemi klást si otázky ohledně lidského vědomí, jazyka a paměti. Často se tak zabývá přepisem, odklonem či rozvracením dávných mýtů a kulturního dědictví. Na tuto problematiku se s oblibou dívá z nového úhlu pohledu.

2.3 Význam dramatické tvorby a divadla pro Sylviane Dupuis

Jak si můžeme všimnout podle biografie, k divadlu měla Sylviane Dupuis velmi úzký vztah již za dob studií, kdy během univerzitního studia navštěvovala i herecké kurzy na konzervatoři. Dodnes se divadlu věnuje různými způsoby: nejen jako autorka textů, ale také jako teoretička a asistentka režie. Divadelního provozu se tedy přímo účastní, ale podílí se i na jeho reflexi.

A quoi sert le théâtre ?

V roce 1998 vyšlo sedm esejů o úloze divadla v knize s názvem *A quoi sert le théâtre ?*. Sylviane Dupuis se v ní z různých úhlů zabývá tím, k čemu slouží divadlo. Profesor dramaturgie z Ženevské univerzity Eric Eigenmann ve svém doslovu k této knize píše, že tím autorka navazuje na tradici s kořeny již v antickém Řecku, kde už ve 4. století před naším letopočtem například Aristoteles s Platonem řešili otázku užitečnosti divadla. Také konstatuje, že v dnešní době je tato otázka extrémně palčivá, protože podle něj „po každém, kdo nevyvíjí ekonomicky výnosnou aktivitu, je požadováno, aby se ospravedlňoval, zvláště pak je-li dotován státem“. (Dupuis, 1998) Dále se zmiňuje o tom, že Sylviane Dupuis je nanejvýš povolanou osobou k takovýmto úvahám, protože divadlem žije, zná ho ze všech stran scény, tedy jako autorka textu, tvůrce představení i jako divák. Díky tomu ostatně i její tvorba může být pro čtenáře a diváky natolik silná a působivá.

Dva nejdůležitější úkoly divadla, pokud lze tohoto slova použít – a konec konců i sám Eric Eigenmann o tom v doslovu píše –, jsou podle ní funkce odkrývání reality a z ní vyplývající funkce očistná. Podle Sylviane Dupuis spočívá jedna z hlavních rolí divadla v tom, že nám má poskytnout jiný úhel pohledu na realitu. Prostřednictvím iluze nám má realitu odkrýt jinak, než ji vidíme v každodenním životě, a tím nám umožnit vidět i to, co nám běžně uniká. A snad i to, co vlastně ani vidět nechceme. Proto je leckdy návštěva divadelního představení spojená s určitým pocitem vnitřního neklidu až nevolnosti: před tím, co k nám přichází z jeviště, není v dané chvíli úniku, a my tak musíme čelit poznatkům stejně rozporuplným a mnohoznačným, jako je realita sama. Takováto nutnost čelit obrazu vlastního života může být sice v prvním momentě nepříjemná, ale můžeme si být skoro jisti, že dříve či později se v nás něco dá do pohybu, dílky skládačky zapadnou do sebe a my si něco uvědomíme sami o sobě, a tak se můžeme posunout dál. Takové má být podle Sylviane Dupuis divadlo:

„[…] pokud se v nás při představení nic nepohne, pak je to představení zbytečné.“ (Dupuis, 1998)

„[…] v divadle je nejdůležitější to, co cítí divák při odchodu, co se od toho okamžiku změnilo v jeho pohledu na svět nebo v jeho vědomí: ono vrávorání, které se ho v té chvíli zmocnilo.

Právě v něm se totiž skrývá to, co se možná (byť nepozorovaně) dalo do pohybu i *ve skutečnosti*.“ (Dupuis, 1998)

Qu'est-ce que l'art ?

Výše zmíněnou publikaci doplňuje Sylviane Dupuis v roce 2013 sbírkou úvah o umění *Qu'est-ce que l'art ?*[5] *33 propositions*. V předmluvě ke knize píše, že těchto 33 aforismů je jakýmsi pokusem o „manifest“, který si klade za úkol vnést trochu řádu do dnešní doby zmateně zaměňující umění za „kulturní projevy“ nebo „komunikaci“ a různé obchodní strategie za autentickou tvorbu: „Manifest snad proto, že je nutné se navrátit k symbolům, k poetice, k *otázce lidskosti*.“ (Dupuis, 2013) Autorka zastává názor, že definovat, co je umění, je téměř nemožné, protože „existují pouze formy umění, které se vyvíjejí a nevyzpytatelně proměňují“. (Dupuis, 2013) Odpověď bude podle ní také vždycky pouze částečná, protože umění se nedá oddělit od časoprostoru, v němž je situováno. Přesto si však onu otázku „co je umění?“ za celou dobu svého styku s uměním nepřestala klást. V rámci Fóra „Art, culture et création“ (Umění, kultura a tvorba) byla vyzvána, aby se na ni pokusila odpovědět. Zpočátku se tomu nápadu bránila, ale nakonec se rozhodla výzvu přijmout. Zvolila však strategii po vzoru negativní teologie – rozhodla se definovat umění za pomoci popíravých výroků, tedy výroků říkajících, čím umění není: „Možná se mi tak podaří sdělit, co umění v mých očích ztělesňuje zásadního, za hranicemi některých klišé.“ (Dupuis, 2013) Uvedeme zde výběr sedmi aforismů, které jsme vyhodnotili jako nejlépe ladící s dříve zmíněnými informacemi a zároveň jako aplikovatelné při analýze hry *La Seconde Chute* v další části práce.

III

Umění není život, ale prostředek, jak nás přimět, abychom život prožili *jinak* (a možná hlouběji).

V

Umění se nám nemá líbit, ale má na nás působit. (A na to v nás, co mu vzdoruje.)

[5] Název je aluzí na dílo *Qu'est que la littérature* (J.-P. Sartre, 1948).

X

Umění není ani pravda, ani lež – zlepšuje nám schopnosti vnímání, a tím uvolňuje možnosti,

někdy sní o utopiích, někdy vede k nepředstavitelným ohromením a někdy obrátí všechno vzhůru nohama – odhalí, co je zakázané, potlačené, co nelze vyslovit nebo si představit, aby nás donutilo prozřít.

XIII

Představení samo o sobě není uměním – uměním je to, co se *přihodí* jedněm i druhým: hercům, tanečníkům nebo interpretům, a divákům nebo posluchačům, nepřímo prostřednictvím pomíjivého zrcadla, které představení nastavuje našemu smíchu, našim strachům, naší inteligenci nebo našim slzám,

a co nás mění.

XIX

Umění není medicína: jeho účelem není „uzdravovat“ nebo napravovat. Koná nikoliv proti, ale *společně s* omezeností a smrtí; *společně s* lidským utrpením, násilím a zmarem. Ono je vyhledává, hloubí bolest a temnotu, přidává slzy, bičuje, co je nepřiznatelné a chybějící, oživuje, co je nejskrytější – ale to proto, aby to všechno *proměnilo* v něco jiného, co nás možná svým způsobem zachrání. Nebo osvobodí.

XXVIII

Umění se záměrně uchyluje k iluzi, lži nebo fikci – ale to proto, aby nám ukázalo, že bez toho by pro nás bylo nesnesitelné stavět se k věcem čelem.

Například ke slunci a ke smrti. Nebo k oslepujícím záblesků pravdy.

XXXII

Umění je (společně s modlitbou, láskou a transem) jedinou cestou k absolutnu, která nezabíjí.

3. *La Seconde Chute*

3.1 Shrnutí děje

Hra nám ukazuje Beckettovy postavy Vladimíra a Estragona, zdánlivě pořád stejné, snad jen na ještě prázdnější scéně, bosé a bez klobouků. Postupně se však dozvídáme, že už uplynulo čtyřicet let a oni stále čekají na Godota, který nepřišel. Onoho večera se objeví, věci se tím ale nevyřeší, naopak se všechno ještě zkomplikuje dalšími otázkami a pochybami, které jdou daleko za pochybnosti o existenci Godota. Stále zde vystupuje Chlapec, Godotův poslíček. Objevuje se i Pozzo, ale bez Luckyho a tentokrát sám jen se slepeckou holí, hledající jakousi ženu zvláštního jména Pruéza. Ta se ukáže být jednou z možných hmotných podob Godota, na něhož čekají Vladimír a Estragon. Ale – a možná především – objevuje se i Autor, postava se siluetou Samuela Becketta, a sděluje jim, že jsou volní, že jim nic nebrání v odchodu, že na Godota vlastně čekat nemusejí. Ale jim jako by se už snad ani nechtělo…

3.2 Domácí a zahraniční recepce

V této části vycházíme, co se týče informací o jednotlivých překladech, vydáních a inscenacích, z údajů uvedených v knize EAT a z elektronické komunikace s autorkou.

Hra *La Seconde Chute* byla vydána v roce 1993 v ženevském nakladatelství Zoé. Druhého vydání se dočkala v roce 1996. Dosud byla přeložena do němčiny, polštiny, litevštiny, angličtiny, ruštiny, ukrajinštiny, arménštiny a rumunštiny.

Již v roce 1991 se však dočkala série scénických čtení v rámci projektu Théâtrales, a to v Paříži, Ženevě, Lausanne, Göttingenu a Hanoveru. Dále byla uvedena jako scénické čtení v kulturním centru Rote Fabrik v Curychu v roce 1992. Prvního scénického provedení se dočkala v roce 1995, a to v německém překladu v Theater Winkelwiese v Curychu. V roce 1996 pak byla inscenována litevská verze v šiauliaiském Dramos Teatras a již zmíněné nastudování Philippem Morandem v ženevském divadle Poche Genève. Ve stejné verzi pak byla v tomtéž roce uvedena v centru Arsenic v Lausanne a ve Švýcarském kulturním centru v Paříži. V roce 1998 byla ve francouzské verzi hrána v Montréalu v Kanadě a v roce 2006 v krakovské Národní akademii divadelního umění. Zatím poslední uvedení bylo v roce 2013 ve francouzské verzi v USA v Barnard Theater na Kolumbijské univerzitě. V Jerevanu se nyní teprve čeká na poskytnutí finanční podpory, aby mohl být arménský překlad scénicky proveden.

Německý, polský, ruský, ukrajinský a arménský překlad byl dokonce i vydán knižně. Německý v bilingvní německo-francouzské edici a polský spolu s další hrou *Être là* a s eseji *A quoi sert le théâtre ?*.

Jak si můžeme všimnout, zahraniční scénická provedení hry převažují nad těmi domácími. Přesto však musíme podotknout, že uvedení u příležitosti znovuotevření divadla Poche Genève bylo natolik významnou událostí, že o důležitosti hry nelze pochybovat. I z toho, že je ještě nyní připravováno arménské provedení, se dá soudit, že hra je stále aktuální. Proto bychom se rádi zasadili o to, aby se podařilo rozšířit její pole působnosti o další jazykovou oblast.

3.3 Analýza hry

Sylviane Dupuis ve své hře *La Seconde Chute* explicitně navazuje na Beckettovo *Čekání na Godota*, proto je nezbytně nutné věnovat část práce tomuto irskému dramatikovi píšícímu francouzsky a jeho nejznámější divadelní hře. V podkapitole o Samuelu Beckettovi popíšeme vznik, děj a recepci hry u nás i ve světě, a samotnému textu se budeme blíže věnovat až ve srovnávací podkapitole, ve které budeme popisovat, jak na Becketta Sylviane Dupuis navazuje.

3.3.1 Samuel Beckett a *Čekání na Godota*

Biografie

Samuel Beckett se narodil nedaleko Dublinu, kde také vystudoval vysokou školu a začal se intenzivněji zabývat francouzštinou a italštinou. V roce 1926 poprvé navštívil Francii, v roce 1928 se vrátil do Paříže učit angličtinu na École Normale Supérieure. Nebyl však příliš spokojen, proto v roce 1932 univerzitní zaměstnání definitivně opustil. Poté následovalo problematické životní období poznamenané komplikovanými rodinnými vztahy, zdravotním stavem, finanční nouzí a existenční nejistotou, během kterého cestoval a střídavě pobýval na různých místech Evropy. V roce 1937 se však přestěhoval zpátky do Paříže, kde už na menší výjimky žil do konce života.

Beckett byl prozaik, dramatik i básník. Jedním z jeho prvních zveřejněných textů byl esej napsaný na počest Jamese Joyce (*Dante… Bruno. Vico.. Joyce*; 1929), se kterým ho pojilo silné přátelství. Jeho básnický debut, báseň *Děvkoskop* (*Whoroscope*), příspěvek do soutěže o nejlepší dílo na téma čas, vznikl v roce 1930. Na svém prvním románu *Murphy*

začal pracovat v roce 1934. Jedním z jeho nejplodnějších tvůrčích období byly roky 1946–1950, kdy napsal román *Mercier a Camier* (*Mercier et Camier*; 1946) i románovou trilogii *Molloy – Malone umírá* (*Malone meurt*) – *Nepojmenovatelný* (*L'Innomable*). Zároveň se v tomto období začal věnovat i dramatu a napsal svoji nejslavnější divadelní hru *Čekání na Godota* (*En attendant Godot*; 1948–1949[6]), kterou mu pomohl dostat do povědomí veřejnosti režisér Roger Blin. Co se týče knižního vydávání děl, celoživotně spolupracoval s Jérômem Lindonem a jeho nakladatelstvím Les Editions de Minuit, které mělo výhradní práva na publikaci Beckettových děl ve Francii. Beckett dál psal divadelní hry (například *Konec hry* /*Fin de partie*/), dále také rozhlasové hry, ale věnoval se i prozaickému žánru a napsal dokonce i scénář k filmu *Film*. V roce 1969 získal Nobelovu cenu za literaturu, kterou za něj jel do Stockholmu převzít Jérôme Lindon. Finanční odměnu pak věnoval z větší části umělcům a malým divadlům. V 70. a 80. letech se mu zhoršoval zdravotní stav, ale tvořil dál. Psal už texty převážně kratší, ale o to kondenzovanější. Z tohoto období pochází i divadelní hra *Katastrofa* (*Catastrophe*; 1984), kterou věnoval tehdy vězněnému Václavu Havlovi. Samuel Beckett zemřel na konci roku 1989.

Na začátku své literární kariéry psal anglicky, ale od roku 1945 začal psát některá díla francouzsky, protože se mu tak dle jeho slov leckdy psalo snáze, bez zápasení s mateřským jazykem.

Shrnutí děje *Čekání na Godota*

Jedná se o hru o dvou dějstvích. Vystupuje v ní celkem pět postav – Vladimír, Estragon, Pozzo, Lucky a Chlapec. Odehrává se v neurčitém časoprostoru a scéna je velice minimalistická – zobrazuje venkovskou cestu a strom.

První dějství začíná tím, že Estragon se zoufale snaží zout si botu a nejde mu to. Přijde Vladimír a snaží se pochopit Estragonovo úsilí. Jejich hovor získává podivnou podobu, kdy to většinou vypadá, jako by se jen snažili nějak naplnit čas, protože si toho vlastně moc neřeknou, a někdy nabírá až destruktivní rozměr – například když protagonisté začnou uvažovat, jak by mohli spáchat sebevraždu. Postupem času se dozvídáme, že čekají na jakéhosi Godota, o němž ovšem neví, kdo to je, ani jak vypadá. Jen vědí, že na něj mají čekat, a čas čekání jako by vůbec neubíhal. Monotónnost je narušena příchodem dvou dalších postav – despotického pána Pozza a jeho zvířecky poslušného sluhy Luckyho. Vladimír a Estragon nemůžou uvěřit vlastním očím a ze začátku snad i mají z této podivné dvojice strach, ale

[6] Předmluva k prvnímu vydání hry *La Seconde Chute*, 1993.

nakonec si uvědomí, že je to pro ně aspoň zpestření. Pozzo donutí Luckyho předvést některé z jeho vystoupení (zejména pronést bizarní monolog), nají se, vykouří dvě dýmky a pak se dá se svým sluhou zase na cestu a zanechá Vladimíra s Estragonem tváří v tvář dalšímu čekání. Na konci přichází Godotův posel, Chlapec, který jim oznamuje, že dnes večer Godot nepřijde, ale že určitě přijde dalšího dne, že mají čekat znovu na stejném místě. Řeknou si, že odejdou, ale zůstanou stát a opona padá.

Dalšího dne tedy čekají znovu na místě, které vypadá stejně… Až na to, že na stromě najednou vypučelo listí. Jinak je vše stejné, ne-li horší. Čím delší je čekání, tím napjatější atmosféra je mezi postavami. Opět se opakuje schéma Vladimírova a Estragonova nekonečného čekání narušené jen příchodem Pozza a Luckyho. První je však ve druhém dějství slepý, ten druhý němý. Pozzo je tedy značně skleslý, Lucky zase nemůže už pronášet žádné monology ani dělat jiné kousky pro pobavení okolí. Když tato dvojice odejde ze scény, opět přijde Chlapec, opět oznámí tu samou novinu jako v prvním dějství, Vladimír s Estragonem opět řeknou, že jdou pryč, a opět zůstanou stát a opona padá.

Význam v kontextu světového divadla

Ohledně data, kdy Beckett *Čekání na Godota* napsal, panují neshody, ale obecně je pracováno s daty mezi říjnem 1948 a lednem 1949, která se nacházejí na první a poslední straně rukopisu. I když je to dost krátký časový úsek, povedlo se Beckettovi napsat dílo, jež se později stalo jednou z nejslavnějších divadelních her 20. století vůbec.

Hru napsal podle vlastních slov „pro obveselení“ (Lavalová, 2004; Bair, 1979; Simon, 1989) a nejspíš ani nečekal, jaký převrat způsobí jak v jeho životě, tak v historii světového divadla. Onen převrat však nepřišel hned. Beckettova manželka Suzanne několik let bez úspěchu obcházela pařížská divadla a setkávala se s jedním odmítnutím za druhým. Až přítel Antonina Artauda, režisér Roger Blin, se rozhodl hru uvést. Nakonec však ještě nějakou chvíli trvalo, než našli místo, kde představení nastudovat, a finanční prostředky. Tak se stalo, že *Čekání na Godota* bylo napřed v roce 1952 vydáno knižně v nakladatelství Les Editions de Minuit, a až rok poté, 5. ledna 1953, se konečně dočkalo jevištní premiéry v divadle Théâtre de Babylone. Sám Blin si tehdy zahrál roli Pozza.

Hra vzbudila nečekaný ohlas jak u kritiky, tak u diváků. Sám Beckett tím byl zaskočen a odmítal ke hře poskytovat jakákoliv vysvětlení. Například na otázku „kdo je Godot?“

odpověděl „Kdybych věděl, kdo je Godot, tak bych to byl ve hře řekl.“[7] Jediné stopy, které po nějakých jeho vysvětleních či návodech jsou, se dostaly na veřejnost zásluhou herců či režisérů, kterým je Beckett sám sdělil při spolupráci na představeních. Na jejich věrohodnost však vzhledem ke zprostředkovanosti nelze spoléhat. Toto Beckettovo mlčení tak dávalo hodně prostoru literárním kritikům, vědcům i široké veřejnosti, a tak vznikala (a po celém světě dodnes vzniká) spousta možných interpretací díla, jež bylo později se vznikem pojmu „absurdní drama“ (Esslin, 2004) označeno za jeden z jeho vrcholů.

Některé interpretace mají Godota za jméno pro „nic“, za označení samotného čekání. Jiné výklady berou Godota jako nezodpovězenou otázku, na niž mohou diváci sami hledat odpověď. Jiní vnímají Godota jako jakousi metaforu pro Boha, snad kvůli tomu, že slovo Godot obsahuje anglické slovo „god“, tedy „bůh“. A existují také tací, kteří vidí v Godotovi literární aluzi či odkaz ke skutečné postavě. (Lavalová, s. 25–30, 2004)

Právě tato tajemnost a mnohoznačnost dodnes přitahuje umělce i diváky na celém světě. Nejen že láká režiséry k opětovnému uvádění hry na jevištích, protože jim umožňuje pokaždé o trochu jinou interpretaci, ale láká i autory divadelních her k psaní děl, jimiž na Becketta nějakým způsobem navazují. Kromě Sylviane Dupuis jmenujme například dramatika rumunského původu dlouhodobě žijícího ve Francii a tvořícího francouzsky Mateie Vișnieca a jeho hru *Le dernier Godot* (1987).

Recepce v českém divadelním prostředí

Je nutno zmínit, že existuje několik francouzských verzí autorského textu hry *Čekání na Godota*. (Lavalová, s. 60, 2004) Ty se od sebe liší především kvantitativně, konkrétně rozsahem druhého dějství, které bylo v pozdějších verzích kratší. Existuje také autorský překlad do angličtiny. České překlady se tak liší v závislosti na tom, podle které verze byly pořízeny.

Trvalo jedenáct let od vydání originálu, než v roce 1963 vyšel v DILIA Jiřímu Kolářovi první český překlad, pořízený podle prvního vydání Beckettova textu z roku 1952. Druhý český překlad byl pořízen podle anglické verze originálu v roce 1970, a to Jaromírem Vavrošem. Třetí překlad, který vypracoval Patrik Ouředník podle vydání originálu z roku 1970 (kratší verze), vyšel v roce 1986 v nakladatelství Odeon v edici Světová četba. Zatím poslední překlad vypracoval Karel Kraus, také podle vydání originálu z roku 1970, pro

[7] « Si je savais qui est Godot, je l’aurais dit dans la pièce. », *Lettre à Michel Pollac*, leden 1952.

Divadlo za branou II, které hru inscenovalo v roce 1991 a při té příležitosti překlad také knižně vydalo. Uvedeme zde v tabulce chronologicky seřazený výčet scénických uvedení u nás.[8]

ROK UVEDENÍ (premiéra)	**DIVADLO/SPOLEK**	**POUŽITÝ PŘEKLAD**
1964	Divadlo Na zábradlí Praha	Jiří Kolář
1970	Státní divadlo Brno	Jaromír Vavroš
1990	Žižkovské divadlo T. G. M. Praha	Překlad neuveden
1991	Divadlo za branou II	Karel Kraus
1999	Divadlo Mandragora Zlín	Karel Kraus
2001	Činoherní klub Praha	Karel Kraus
2001	D.I.L. Louny	Patrik Ouředník
2003	Divadlo Bolka Polívky Brno + Městské divadlo Brno	Karel Kraus
2004	Činoherní studio Ústí nad Labem (původně lounská inscenace)	Patrik Ouředník
2010	Národní divadlo Praha	Patrik Ouředník
2011	Český komediální klub 54	Patrik Ouředník
2012	AMU DAMU Praha	Překlad neuveden
2014	Divadelní společnost Petra Bezruče Ostrava	Karel Kraus

[8] Podle *VIS. Databáze Divadelního ústavu*. [online] Dostupné z: http://vis.idu.cz/Productions.aspx. [Citováno 13. 4. 2018].

Jak si můžeme všimnout, mezi druhým a třetím uvedením na českých jevištích uplynulo dvacet let. Ani Beckettovu *Godotovi* se totiž nevyhnul osud provokativních her, které se nelíbily socialistickému režimu, a tak bylo nutné počkat na rozvolnění politických poměrů. Hojnost uvádění po roce 1990 však vypovídá o tom, že i v českém prostředí hra stále vzbuzuje zájem tvůrců i diváků právě tím, že jim nabízí různé možnosti interpretace. Proto si myslíme, že by mohla zaujmout i hra *La Seconde Chute*, která nabízí interpretaci velice neobvyklou.

3.3.2 Návaznost *La Seconde Chute* na Beckettův text

Sylviane Dupuis se rozhodla přihlásit se k návaznosti na text Samuela Becketta již názvem hry, respektive jejím podtitulem – *Godot, Acte III, « continuation »*. Tato návaznost se dá popsat ze dvou úhlů pohledu: můžeme mluvit o návaznosti na myšlenky a filozofii textu, ale také o návaznosti jazykové. O provázanosti myšlenkové budeme psát v prvních dvou následujících pododdílech, ve třetím se budeme věnovat jazykovým stopám Samuela Becketta ve hře Sylviane Dupuis.

Autorská předmluva pro čtenáře

V prvním knižním vydání hry *La Seconde Chute* najdeme předmluvu a doslov, které napsala sama autorka. Podle datace předmluvy z ledna 1989 se dá odvodit i doba jejího napsání. Bylo to tedy ještě za Beckettova života, možná i proto se autorka omlouvá za své „kacířství“, s myšlenkou, že by se o jejím díle mohl i sám Beckett dozvědět. Ale jasně v tomto textu sděluje hlavní důvod, který ji k napsání *La Seconde Chute* vedl:

> „chtěla jsem […] dát slovo Estragonovi, který vychází z beckettovské předlohy, ale už se dostal na hranici toho, co ještě může naděje (nebo beznaděj) vydržet, a tak najde odvahu vyslovit ona slova zatracení, jelikož jedině tak může čelit Autorovi i osudu své postavy a osvobodit se.“ (CZ, 2)

Dupuis tedy viděla v Estragonovi větší, nebo minimálně jiný potenciál, než jaký mu přisoudil Beckett. Proto se její Estragon ve třech čtvrtinách hry vzbouří a dá důrazně na vědomí Vladimírovi, divákům a vlastně i samotnému Beckettovi všechno, o čem za celou dobu čekání přemýšlel. Jedná se o jakousi osobní očistu a osvobození, a zároveň výzvu autorovi, aby se ukázal, aby ho vyslechl a aby se snad i zpovídal.

Imaginární rozhovor o hře *La Seconde Chute*

Ještě podrobněji nás však do problematiky volby beckettovské předlohy zasvěcuje dříve zmíněný fiktivní rozhovor o hře *La Seconde Chute*, který vedla Sylviane Dupuis sama

se sebou. Dosud nebyl nikde vydán a je jakýmsi návodem k interpretaci hry pro režiséry, kteří by měli zájem hru uvést. My z něj vycházíme v této podkapitole práce. Stejně jako pro překlad platí, že aby bylo možné text dobře převést na scénu, musíme ho správně pochopit. A u komplexně promyšleného textu, jakým *La Seconde Chute* je, dokáže text jako tento rozhovor velice pomoci.

Sylviane Dupuis nám v rozhovoru sděluje, že chtěla vytvořit pokračování Beckettova *Godota*, ale zároveň i plnohodnotné, samostatně fungující dílo. Chápe, že by se vzhledem k jejím zásahům do Beckettova světa někomu mohlo zdát, že jde o parodii nebo „anti-Godota", ale není tomu tak. A to ani přes to, že se rozhodla Godota ukázat na scéně nebo naznačit, že by mohly problémy Beckettových postav mít konkrétní řešení a jejich příběh konkrétní vyústění. Ani přes to, že se z nich chtěla pokusit udělat skutečné divadelní postavy a nejen pasivně vyčkávající bytosti.

Při psaní své hry měla autorka dvě základní myšlenky – přivést Godota na scénu a dát mu ženskou podobu. Při zjevení Godota se inspirovala principem „deus ex machina" (v divadle náhlé, nečekané zjevení shora, inspirované antickým divadlem) a rozhodla, že má být Pruéza, neboli Godot, spuštěna na jeviště z tahů, a přinést tak řešení zdánlivě neřešitelné situace. Ženská podoba pak vychází z toho, že Bůh ze své podstaty není ani mužského, ani ženského pohlaví, že máme při jeho interpretaci v zásadě svobodnou volbu. Dalším popudem byla četba mystiček, například Terezie z Ávily nebo Mechtildy z Magdeburku. Získala pocit, že Bůh, s nímž se během svých vidění střetly a k němuž tak přilnuly, byl úplně jiný než onen hrozivý Bůh z Bible. I proto se rozhodla dát Godotovi, který ve hře má jakousi božskou funkci (i když sám bohem není), ženskou podobu, představit ho v mírumilovnější podobě, která už od pohledu dává naději, že přinese radost.

Dále pak má Dupuis na paměti, že Vladimír a Estragon jsou nerozluční, stejně jako tělo od ducha, jako srdce od rozumu. Jeden bez druhého by být nemohli, což ovšem neznamená, že se má jeden druhým nechat nějak utlačovat nebo trápit. Vladimír pro ni symbolizuje ducha, rozum – je více „intelektuálně založený", je realističtější a opatrnější než Estragon, ale také méně štědrý. Estragon oproti němu má větší sklon projevovat emoce, brát věci srdcem, třeba i méně přemýšlet o možném nebezpečí svého konání a poslouchat svoje tělesné potřeby (hlad, vyměšování). V jejich vztahu se snad dá spatřit paralela dnešní doby, paralela nadvlády rozumu nad tělem a srdcem. Ale také to, že srdci to nedělá dobře, že někdy má potřebu se vzbouřit. Tak například na začátku hry, když se je Vladimír snaží přesvědčit, že by se měli dopracovat do stavu „naprostého potlačení touhy" (CZ, 5). Estragon však ve

skutečnosti o nic takového nestojí, a proto se mu to ani nedaří. A především ho časem přestane bavit, jak s ním Vladimír zachází, jak ho „šikanuje“ (CZ, 18), jak chce mít pořád navrch. Ve třech čtvrtinách hry sebere síly a vzbouří se, aby rozumu (tedy Vladimírovi) dal najevo svou nespokojenost a aby se pokusil promluvit i k samotnému Autorovi hry. Důkaz toho, že srdce může mít, a taky leckdy má mít, převahu nad rozumem.

Odkaz na postavu z nejrozsáhlejší hry Paula Claudela *Saténový střevíček* pak také nezvolila autorka náhodou. U Claudela je Prouhèze Ženou, ideální nedosažitelnou Ženou, stejně jako je nedosažitelná i cesta k Bohu. Pro jejího nápadníka Rodriga neexistuje jiná možnost, jak se s ní spojit a prožít tolik vytouženou lásku, než obětovat tělo. Podobně by se dala vyložit i Pozzova sebevražda u Sylviane Dupuis, když zjistí, že Pruéza není z tohoto světa.

U Sylviane Dupuis se Vladimír a Estragon dozvídají, že Bůh je mrtev. Poté se projeví to, že Pruéza je prázdná. Není prázdná však jen proto, že její orientální jméno Pradžňámitá, což je zkomolená verze budhistického jména Pradžňápáramitá, znamená prázdnotu. Je prázdná především proto, že má symbolizovat iluzi. Její pád (titul hry *La Seconde Chute* doslova znamená „druhý pád“) spolu se zjištěním, že Bůh je mrtev, symbolizuje deziluzi postav, ztrátu smyslu.

Jestliže je Bůh, na kterého vlastně čekáme, mrtvý, nemůže nám už nikdo nic zaručit. Ani smysl věcí, ani nic jiného. Musíme tak převzít zodpovědnost sami za sebe a za svoje činy. Ani Autor, než zase zmizí jen chvilku poté, co se zjevil, neposkytne Vladimírovi s Estragonem konkrétní odpověď. Sdělí jim pouze to, že jsou volní, že žádná stěna před nimi neexistuje, že mohou dělat, co chtějí. Poskytne jim tedy svobodu volby a konání, ale to s sebou opět nese nutnost převzetí zodpovědnosti a nutnost uvědomit si, že nemůžeme pořád spoléhat na to, že naše problémy někdo vyřeší za nás.

V tomto spatřujeme největší přínos Sylviane Dupuis do godotovské historie. Na rozdíl od autora předlohy svým postavám Dupuis alespoň naznačí, že vlastně svou vysněnou svobodu mají, a nechá je, aby se sami rozhodli, jak s ní naloží. V tom spatřujeme i velký přínos pro čtenáře a diváky její hry, protože lidem je nutné připomínat, že za sebe mají zodpovědnost jen a jen oni sami. Někomu se to nemusí líbit, může se mu to možná zdát kruté, ale jak konec konců sama Sylviane Dupuis napsala v knize *Qu’est-ce que l’art ?*:

V

> Umění se nám nemá líbit, ale má na nás působit. (A na to v nás, co mu vzdoruje.)

a

XIX

> Umění není medicína: jeho účelem není „uzdravovat“ nebo napravovat. Koná nikoliv proti, ale *společně s* omezeností a smrtí; *společně s* lidským utrpením, násilím a zmarem. Ono je vyhledává, hloubí bolest a temnotu, přibírá slzy, bičuje, co je nepřiznatelné a chybějící, oživuje, co je nejskrytější – ale to proto, aby to všechno *proměnilo* v něco jiného, co nás možná svým způsobem zachrání. Nebo osvobodí.

Právě díky tomu, že něco vidíme zvenčí, například na scéně v divadelním představení, se na to můžeme podívat s potřebným odstupem. I když nám to třeba zprvu není příjemné, časem nám to může pomoci.

Beckettovský jazyk

Nelze si nevšimnout, že i po jazykové stránce jsou spolu texty *Čekání na Godota* a *La Seconde Chute* propojeny. Stejně jako u Becketta i u Sylviane Dupuis hovoří postavy převážně v krátkých větách a s hojným využitím interpunkce. Pokud se vyskytnou delší repliky, vyskytují se ve vypjatějších situacích, jako například když se Vladimír na začátku hry snaží kárat Chlapce, co říká za nesmysly, že Godot přece nemůže přijít (CZ, 8), nebo v již zmiňovaném Estragonově monologu (CZ, 28). Obdobně už ze své podstaty mají postavy i poměrně jednoduchý a srozumitelný slovník, opět s výjimkami vypjatých situací (CZ, 20; CZ, 29).

Ještě zjevněji nám podobnost textů po jazykové stránce ukazují přímé citace z Beckettova textu, které by mohly snadno s textem Sylviane Dupuis splynout, pokud by nebyly vyznačené.

> VLADIMÍR: No tak do toho, zeptej se ho sám! *(Imituje scénu.)* „‚Přicházíš na příkaz pana Godota?‘ ‚Ano, pane.‘ ‚Dnes večer nepřijde.‘ ‚Ne, pane.‘ ‚Ale přijde zítra.‘ ‚Ano, pane. Určitě.‘“ (CZ, 8)

> VLADIMÍR: Pamatuješ? Jak říkal, že kdyby byl na našem místě, čekal by do tmy, dřív by se nevzdával. (CZ, 24)

> VLADIMÍR a ESTRAGON *(sborově)*: Tak se to stává na téhle kurevské zemi pořád. (CZ, 24)

V neposlední řadě se na Becketta odvolává i jedna z poznámek pod čarou doplňující první moment, kdy se na jevišti zjeví Pruéza.

> Scéna musí samozřejmě připomínat obraz německého romantického malíře C. D. Friedricha *Muž a žena pozorující měsíc*, na který se explicitně odvolává i sám Beckett ve svém poznámkovém sešitku ke scénickému provedení *Čekání na Godota*. – Všimneme si, že v Beckettově hře jsou obě dvě zjevení Godotova posla (str. 72 a 131, resp. 119 a 216) doplněna poznámkou „vychází měsíc“. (CZ, 9)

La Seconde Chute je zkrátka třetím jednáním *Čekání na Godota* par excellence, protože i když se v některých výše popsaných prvcích liší, její návaznost je promyšlená do nejmenších detailů.

3.3.3 Intertextualita za beckettovskými hranicemi

V textu hry se mimo aluze na Becketta však také vyskytují aluze na jiná literární díla, a dokonce i na díla z jiných oblastí umění. Některé jsou označené v poznámkovém aparátu originálu, a jiné jsou skryté, takže musíme dávat pozor, abychom je objevili.

Literární zdroje

Předně, vzhledem k otázce náboženství, která textem prochází téměř po celé jeho délce, se zde vyskytuje citát z Bible, a to z verše 26 knihy Genesis:

> « Dieu dit : Faisons l'homme à notre image … » (FR, 23)

> „Řekl Bůh: Učiňme člověka, aby byl naším obrazem…“ (CZ, 12).

Dále autorka explicitně označuje (a tím také potvrzuje) návaznost na Paula Claudela a jeho nejrozsáhlejší drama *Saténový střevíček*, a to poznámkou 3 na straně 65 (mezi koncem textu hry a doslovem):

> „Cf. P. Claudel, *Le Soulier de satin* (Rodrigue, parlant de Prouhèze : « Ainsi la vue de cet Ange pour moi fut comme le trait de la mort ! (...) Une blessure à mon côté ... » Troisième journée, scène XIII).“ (FR, 65)

> „Paul Claudel, *Saténový střevíček* (jedná se o aluzi na XIII. scénu z Třetího dne, kdy Rodrigo mluví o Pruéze; vzhledem k absenci úplného českého překladu však nemůžeme přesně citovat Claudela pro srovnání).“ (CZ, 20)

Poslední explicitně označenou aluzí je citace jedné z Pascalových *Myšlenek*:

> « C'est une chose terrible de sentir s'écrouler tout ce qu'on possède. » (FR, 55)

> „Je hrozné cítit, jak míjí všechno, co máme.“ (CZ, 30).

Pozorný čtenář však najde i jednu sice neoznačenou, ale přece jen zjevnou aluzi na *Podzimní píseň* Paula Verlaina:

« … à cette heure où **les sanglots longs des violons** se font plus **langoureux** encore … » (FR, 63)

„… v tu hodinu, kdy **jak blouznění ty housle zní** a jsou čím dál **jímavější**…“ (CZ, 35).

Mimoliterární zdroje

Ve hře *La Seconde Chute* najdeme však i odkazy na jiné oblasti umění. Konkrétně na jeden obraz a jedno sochařské dílo.

Obraz je zmíněn v již zmíněné scénické poznámce doprovázející první Pruézino zjevení na scéně. Jedná se o obraz německého romantického malíře Caspara Davida Friedricha *Muž a žena pozorující měsíc*.

Caspar David Friedrich: *Muž a žena pozorující měsíc* (http://mesic.astronomie.cz/denik/inspirace-mesicem-caspar-david-friedrich.html

Zmínění obrazu je vlastně dalším způsobem odkazu k Beckettovi, protože na něj údajně sám narážel v poznámkovém aparátu ke scénickému provedení *Čekání na Godota*. Zároveň jde také o ilustraci atmosféry, kterou by daná scéna ve hře měla mít.

Druhá mimoliterární aluze není přímo označená, ale opět dost explicitní, aby ji vnímavý čtenář či divák odhalil:

> « *Estragon s'est assis sur la souche, le coude droit appuyé sur le genou gauche et le menton reposant sur la paume de sa main droite.*
>
> VLADIMIR
>
> – Qu'est-ce que tu fais ?
>
> ESTRAGON

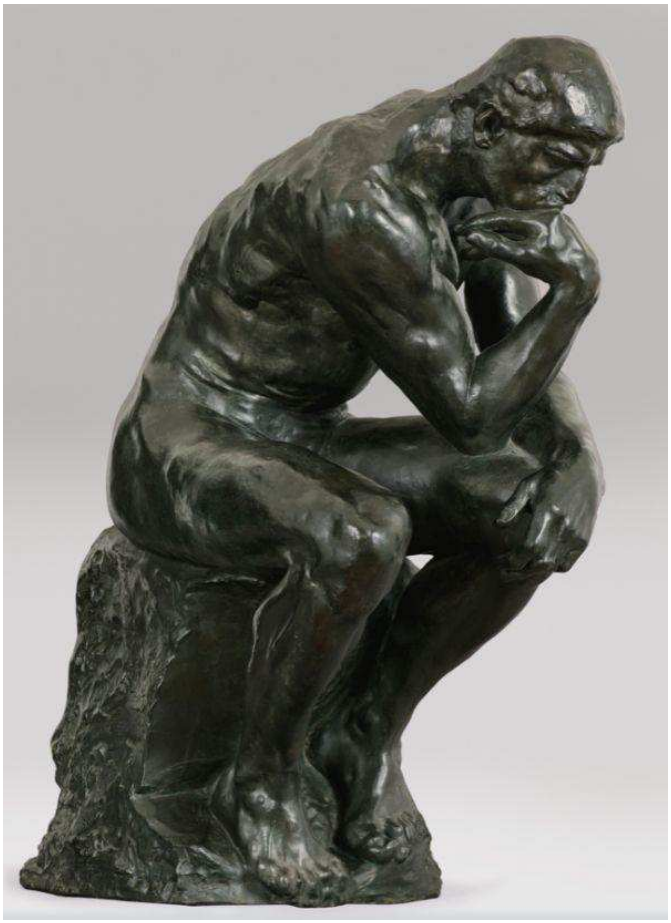
– Je PENSE. » (FR, 56)

„*Estragon se posadí na pařez, pravým loktem se opře o levé koleno a bradu položí na hřbet pravé ruky.*

VLADIMÍR: Co děláš?

ESTRAGON: MYSLÍM.“ (CZ, 30–31)

Tento sled scénické poznámky a dvou replik odkazuje k soše Augusta Rodina *Le Penseur* (*Myslitel*) a je jasným návodem, jakou polohu má v té chvíli Estragon zaujmout.



Auguste Rodin: *Myslitel* (http://pictify.saatchigallery.com/453465/le-penseur-by-auguste-rodin-1880)

4. Translatologická analýza

K textu originálu jsme se rozhodli přistoupit podle komunikačního modelu Jiřího Levého a následně ho také nahlédnout optikou manipulační školy Andrého Lefevera. Oba postupy popíšeme níže.

4.1 Komunikační model Jiřího Levého

Podle Levého vzniká při překladu dvojčlenný komunikační řetěz: „[…] překladatel dešifruje sdělení, které je obsaženo v textu původního autora, a přeformulovává (zašifrovává) je do svého jazyka. Sdělení v překladovém textu obsažené pak dešifrovává čtenář překladu.“ (Levý, 2012, s. 42)

V první fázi tohoto řetězce zpracovává překladatel text originálu. Podle Levého má překlad tři fáze: 1) fázi pochopení, 2) fázi interpretace a 3) fázi přestylizace. V první fázi je nutné pochopení jednak jazykové stránky originálu, ale také reálií, podtextu a celkového ladění textu. Jen tak je možné v druhé fázi správně odkrýt objektivní ideu díla, najít interpretační stanovisko a určit si překladatelskou metodu. Na základě správné objektivní interpretace pak můžeme provést správnou přestylizaci.

Levý považuje za základní krok překladatelského procesu právě pochopení předlohy, a to ve třech rovinách: filologické, v rovině ideově estetických hodnot, a nakonec v rovině uměleckých celků (LEVÝ, 2012, s. 50–52). Neznamená to však, že bychom se nutně museli původního textu otrocky držet. Musíme tedy správně pochopit, jaké elementy z originálu mají zůstat nezměněné (tedy odhalit sdělení textu) a jaké se mají v překladu nahradit (jazykový kód). Kromě toho, že autor originálu při tvorbě díla zpracovává nám cizí skutečnost, vnáší do ní i své subjektivní prvky, které tuto skutečnost mohou ještě měnit. Jsme tak postaveni před nutnost rozlišovat objektivní skutečnost od skutečnosti díla (Levý, 2012, s. 43). Jako překladatelé se musíme snažit vystihnout autorovu interpretaci skutečnosti, tedy skutečnost díla.

Při překladu je také nutné rozlišovat dva pojmy: text díla a dílo v užším slova smyslu, tedy jeho významovou hodnotu (Levý, 2012, s. 44). Právě dílo v užším slova smyslu má být v překladu zachováno – to, co je pro originál a překlad společné, i když je text každého z nich napsán v jiném jazyce. Když jde překladatel příliš jen po textu, může to mít na překlad negativní účinky, protože například určité na první pohled stejné gramatické formy mohou

fungovat v každém jazyce úplně jinak. Je třeba zachovávat ty formy, které mají sémantickou funkci, a nesmí se trvat na zachování forem jazykových (Levý, 2012, s. 46).

Při překladu však není konečným výsledkem samotný text v cílovém jazyce. „I překlad funguje ve společnosti teprve tehdy, když se čte.“ (Levý, 2012, s. 49) Textu originálu se tak dostává dvojí konkretizace: napřed optikou překladatele (tedy čtenáře samotného originálu), poté optikou čtenáře překladového textu. U divadelních textů je tento proces ještě o něco složitější, protože text překladu pak vezme do rukou a interpretuje ještě umělecký soubor, než se takto nově realizované řešení dostane k divákům. Proto nám připadá u divadelních textů nadmíru důležité neopomenout ve fázi pochopení a interpretace, pokud možno, žádný detail, abychom se pokusili zaručit, že minimálně k uměleckému souboru se dostane text co „nejčistší“, tedy v translatologické terminologii co nejvěrnější dílu v užším slova smyslu.

Tento fakt se v našem konkrétním případě projevil tak, že jsme navázali kontakt se samotnou autorkou textu, abychom se mohli pokusit vysvětlit nejasnosti, na které jsme v první fázi pochopení narazili. Navázání kontaktu s autorkou nám významně pomohlo, protože se ukázalo, že text hry *La Seconde Chute* je ještě komplexnější, než se na první pohled může zdát. Především nám pomohl fiktivní rozhovor o hře, o kterém jsme psali v bodě 3.3.2. Vzhledem k tomu, že jej autorka celý napsala sama, neexistuje jasnější návod, jak přistoupit k interpretaci jednotlivých problémů už při čtení. Tento text je návodem nejen pro umělecké soubory, které chtějí hru uvést na jevišti, ale zároveň i výbornou překladatelskou pomůckou vysvětlující, k jakým literárním i mimoliterárním zdrojům se má překladatel obrátit pro objasnění konkrétních překladových problémů.

4.2 Manipulační škola Andrého Lefevera

V 80. letech 20. století se zrodila takzvaná manipulační škola překladu. Jeden ze zakladatelů toho proudu a jeho významný představitel byl André Lefevere. Jeho nejznámější publikací pak je *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* (1992).

Tato škola se vyznačuje prospektivní literárněvědnou orientací, tedy orientací na cílovou kulturu a zaměřením na literární vědu, zejména pak na dějiny literárního překladu.

Překlad je pro představitele manipulační školy vlastně přepis, překladatel pak přepisovatel, který pracuje na základě zadání od patrona, ovšem ono zadání je podmíněné dobovou ideologií a poetikou a má nějaký cíl. Překladatel pak na základě zadání manipuluje s textem. Překlad vzniká ve službách a pod vlivem dobových ideologických a poetických směrů. V souladu s nimi překladatel nakládá s originálem a adaptuje ho, aby do oněch směrů zapadal. Překladatel se vlivem své doby může inspirovat, ale také jimi může být omezován. Má ale hlavně moc rozhodnout, jestli bude volit konkrétní řešení v překladu na základě retrospektivní orientace (tedy orientace na patrona a na zadání), nebo na základě orientace prospektivní (teda orientace na příjemce).

Ať tak či tak, překlad je jednou z hybných sil domácího literárního vývoje, protože může přinášet do cílové kultury novou poetiku. Zároveň je to prostředek manipulace s příjemcem, tedy se čtenářem, protože mu překladatel předkládá nějaký obraz cizí literatury a autora, který čtenář neznalý výchozího jazyka nemůže nijak ověřit, a tak musí přijmout překladatelův obraz.

Podobně jako Levý píše o dvojí konkretizaci v procesu překladu, u Lefevera by se dalo mluvit o dvojí manipulaci. Překladatel napřed manipuluje s textem originálu a příjemce je poté manipulován tímto manipulovaným textem.

My jsme v duchu obohacování cílové, tedy české, kultury zvolili k překladu text divadelní hry navazující na jedno z nejdůležitějších děl světové dramatiky 20. století, na Beckettovo *Čekání na Godota*. Ve své podstatě tím je manipulace ještě znásobená, protože již originál *La Seconde Chute* značně manipuloval se svojí předlohou. Výhodu Becketta však spatřujeme v oné pověstné neurčitosti, nedefinovanosti, takže bychom řekli, že by text neměl téměř žádnou ideologii pobuřovat. Víme sice, že to tak nebylo, ale dnešní doba je přece jen svobodnější a otevřenější a Beckettův text je v českém divadelním prostředí natolik populární, že jsme se rozhodli obohatit naši kulturu o hru Sylviane Dupuis, která na něj navazuje. Nabízí totiž podle nás tak originální manipulaci se svojí předlohou, že by bylo záhodno dopřát českému čtenáři (či spíše divákovi), aby se s ní mohl seznámit taky.

4.3 Překladatelská metoda

Vzhledem k originalitě, kterou spatřujeme v textu hry *La Seconde Chute*, jsme zvolili strategii snahy o co nejvěrnější přenesení autorčina světa a kontextu. Jsme si ovšem vědomi jazykových rozdílů, proto jsme se snažili o co nejpřesnější pochopení díla v užším slova smyslu (Levý, 2012, s. 44), abychom pak na jeho základě mohli zvolit co nejlépe odpovídající jazykové prostředky. Zároveň jsme ale měli záměr vytvořit překlad, který by bylo možné nabízet uměleckým souborům pro scénické uvedení. Sice jsme si vědomi toho, že text během zkoušení vždycky projde mnoha úpravami, ale stejně jsme již v průběhu překladu chtěli pohlídat, aby byl jazyk co nejplynulejší, abychom náhodou nevhodně zvoleným řešením zbytečně neztěžovali vyslovitelnost. Levý říká, že „Divadelní dialog je text mluvený, určený k přednesu a poslechu (…) z toho plyne nevhodnost hláskových spojení těžce vyslovitelných a snadno přeslechnutelných." (Levý, 2012, s. 146) Rozdíly však mohou způsobit nejen textové faktory, nýbrž také např. působení hned několika odlišných významových kontextů (Levý, 2012, s. 157–163). Z toho důvodu jsme překlad konzultovali s divadelním režisérem, aby nám pomohl případné neobratnosti tohoto typu odhalit a napravit. V následující (poslední) podkapitole této práce se budeme věnovat konkrétním překladatelským problémům a popisu jejich řešení.

4.4 Překladatelské problémy a popis jejich řešení

Ze samotné podstaty hry, tedy z navazování na jiné literární dílo, plyne silná intertextualita. A ta se netýká jen samotné literární předlohy, v textu se nachází více citací či aluzí. O některých jsme již psali, ale ještě jednou se k nim zde vrátíme jakožto k zásadnímu překladatelskému problému. Dále se budeme věnovat nutnosti zohlednit existující české překlady *Čekání na Godota* vzhledem k silné provázanosti s textem Samuela Becketta. Také se budeme věnovat vulgarismům, jejichž využití se v češtině a ve francouzštině liší. Promluvíme též o režisérských připomínkách k překladu. A na závěr se vyjádříme k problematice překladu názvu hry.

Intertextualita

Začneme opět Beckettem. Kromě přímo citovaných pasáží z *Godota* se v tištěném vydání hry z roku 1993 vyskytují úryvky ze tří dalších děl, a to konkrétně z *Murphyho*, *Konce hry* a *Textů pro nic*. Úryvek z Murphyho se vyskytuje za předmluvou:

> « Il n'aurait jamais admis qu'il avait besoin de ses frères. Mais il en avait besoin. » (FR, 7)
>
> „Murphy by byl nikdy nepřipustil, že je mu třeba bratří. A bylo mu jich třeba." (Beckett, 1971, s. 116).

A dále v doslovu se vyskytl jeden úryvek z *Konce hry*:

> « enfant solitaire qui se met à plusieurs, deux trois pour être ensemble et parler ensmble dansle noir » (FR, 67)
>
> „osamělé dítě, co se zdvojnásobí, ztrojnásobí, aby mohlo být s někým pospolu a mohlo si s někým v noci povídat" (Beckett, 1994, s. 54).

A konečně jen o několik řádek dál i věta z *Textů pro nic*:

> « Elle se tairait enfin que ce ne serait pas vrai, comme ce n'est pas vrai qu'elle parle, elle ne peut pas parler, elle ne peut pas se taire … » (FR, 68)
>
> „A hlas, ten starý slábnoucí hlas bude snad konečně zticha, i když je to třeba nepravda, tak jako není pravda, že mluví, nemůže mluvit a ani mlčet nemůže…" (Beckett, 1966, s. 124–125)

Vzhledem k tomu, že tato díla byla přeložená také do češtiny, považovali jsme za povinnost převzít věty z nich. Citace však nebyly označené, proto bylo nutné metodou rychločtení prolistovat celé knihy, dokud jsme danou větu nenašli.

Podobně jsme museli postupovat i u Pascalových myšlenek. Tam jsme narazili na jiný problém – v různých vydáních jsou myšlenky různě číslované i jinak uspořádané. Tak v českém vydání, které jsme měli možnost konzultovat, byly myšlenky označené římskými číslicemi, a ne způsobem písmeno a číslice (B 212) jako ve francouzském vydání, ze kterého čerpala Sylviane Dupuis. Na konci českého vydání se však nacházela tabulka, ve které bylo paralelně uvedeno číslování myšlenek v různých vydáních.

Co se týče citace divadelního kritika Alfreda Simona, která se nachází nad již zmíněnou citací z *Murphyho*, museli jsme z důvodu nedostupnosti zdroje v češtině udělat vlastní překlad:

> « Vladimir et Estragon, c'est Mercier et Camier prenant conscience qu'ils sont en train de devenir personnages de théâtre … » (FR, 7)

„Vladimír a Estragon jsou jako Mercier a Camier, když si uvědomí, že se z nich stávají divadelní postavy…“ (CZ, 3)

Ještě komplikovanější však byla situace v případě *Saténového střevíčku* Paula Claudela. Sice existuje český překlad hry, ovšem její zkrácené verze. Drama je totiž opravdu rozsáhlé, hrálo se více dnů a pro knižní vydání později sám Claudel zpracoval kratší verzi, aby se mohlo představení hrát v jednom dni. To však znamenalo radikální zkrácení hry. Ve zkrácené verzi se pak již nevyskytuje XIII. scéna ze Třetího dne (hra není dělena na dějství, ale na dny), tudíž se nevyskytuje ani v českém překladu. Proto jsme nemohli přímo citovat v poznámce pod čarou a pro překlad dané repliky ve hře Sylviane Dupuis jsme se pouze pokusili claudelovštinou inspirovat (CZ, 20).

Co se týče citátu z Bible, z verše 26 knihy Genesis, použili jsme nejrozšířenější český ekumenický překlad:

« Dieu dit : Faisons l’homme à notre image … » (FR, 23)

„Řekl Bůh: Učiňme člověka, aby byl naším obrazem…“ (CZ, 12).

A konečně, pro nepřímý citát z *Podzimní písně* Paula Verlaina jsme použili překlad Jana Zábrany:

« … à cette heure où **les sanglots longs des violons** se font plus **langoureux** encore … » (FR, 63)

„… v tu hodinu, kdy **jak blouznění ty housle zní** a jsou čím dál **jímavější**…“ (CZ, 35).

Existující české překlady *Čekání na Godota*

Stejně jako u citací z jiných děl jsme i zde považovali za svou povinnost srovnat si tři existující české překlady *Čekání na Godota*, které byly pořízeny z francouzštiny. Zanalyzovat jsme si je chtěli, abychom se mohli rozhodnout, ze kterého použijeme citace a ke kterému se zároveň budeme obracet v případě nejistoty a v rámci zachování atmosféry textu. Prošli jsme tedy překlad Jiřího Koláře, Patrika Ouředníka i Karla Krause. I přes to, že byl Kolářův překlad uveden na jevišti jen jednou a nebyl pořízen podle definitivní verze francouzského originálu (s. 27), vyhodnotili jsme ho jako nejvíce vyhovující našim účelům. Proto jsme ho také v případě následujících tří replik použili:

„VLADIMÍR: No tak do toho, zeptej se ho sám! *(Imituje scénu.)* „**Přicházíš na příkaz pana Godota?‘ ‚Ano, pane.‘ ‚Dnes večer nepřijde.‘ ‚Ne, pane.‘ ‚Ale přijde zítra.‘ ‚Ano, pane. Určitě.**‘“ (CZ, 8)

„VLADIMÍR: Pamatuješ? Jak říkal, že **kdyby byl na našem místě, čekal by do tmy, dřív by se nevzdával**.“ (CZ, 24)

„VLADIMÍR a ESTRAGON *(sborově)*: Tak se to stává **na téhle kurevské zemi** pořád.“ (CZ, 24)

Vulgarismy

Vladimír a Estragon se spolu hádají a nadávají si i u Becketta, tudíž je logické, že je tomu tak i u Sylviane Dupuis. Ne všechny jsme se však rozhodli přeložit doslova. Například pro slova « idiot » (FR, 13, 18) a « imbécile » (FR, 17) jsme se rozhodli vybrat mírnější ekvivalenty „blbče“ (CZ, 6), „Blbost!“ (CZ, 9) a „pitomče“ (CZ, 8) už jen proto, že sice slova „idiot“ a „imbecil“ se v češtině sice používají, ale nejsou česká a zde by působila nepatřičně. Až v momentě, kdy se na straně 47 (FR) začnou hádat a opravdu nastane napjatá atmosféra, jsme za slova « mauviette, fumier, connard, salaud » zvolili příznakovější ekvivalenty „bačkoro, hajzle, kreténe, svině“ (CZ, 26).

Specifickým případem je pak slovo « andouille » (FR, 36, 43), případně ve verzi « triple andouille » (FR, 15). Doslova znamená „jitrnice“, ale je používáno jako lehce příznaková, familiérní, mírnější nadávka, něco jako „blbečku“. V češtině se však taktéž v tomto smyslu používá slovo „jelito“, proto jsme se rozhodli zachovat tuto lehkou příznakovost a gastronomický element a na stranách 19 a 23 ho použít. Pouze v případě, kde bylo ve francouzštině zveličeno slovem « triple », jsme místo « triple andouille » (neboli doslova „trojitá jitrnice“) zvolili „troubo“ (CZ, 7), protože v češtině se intenzifikace čísly nepoužívá.

Připomínky od režiséra

Jak jsme již psali, poprosili jsme o pomoc divadelního režiséra, aby nám ze svého profesionálního úhlu pohledu text překladu přečetl a posoudil jeho vhodnost pro jeviště. Jako největší poznatek jsme si odnesli, že při překladu je taktéž nutné dát pozor na scénické poznámky. V originále je několik scénických poznámek řešených jednou dlouhou větou, jako například tato:

« Vladimir se lève brusquement, court vers la coulisse en boitant, tend l’oreille, revient vers Estragon qui s’est lui aussi levé, interloqué, et en a profité pour envoyer promener le livre resté ouvert par terre. » (FR, 14).

V původní verzi překladu jsme měli víceméně zachovanou strukturu věty. Bylo nám však pro lepší srozumitelnost doporučeno rozdělit tuto pasáž na více kratších vět, tak ve výsledné verzi zní takto:

> „Vladimír se rychle zvedne a dokulhá k zákulisí. Nastaví ucho, poslouchá a pak se vrátí k Estragonovi. Ten se zaraženě taky zvedl a využil toho k tomu, že shodil otevřenou knihu na zem.“ (CZ, 6).

Tento poznatek nás opět jen utvrzuje v tom, že při překladu nesmíme zanedbat opravdu žádnou složku.

Překlad názvu hry

Na závěr promluvíme o problematice překladu názvu divadelní hry, která je centrem této diplomové práce. V originále zní *La Seconde Chute*. Slovo « chute » se však má několik významů: 1) pád, úpadek; 2) pointa příběhu, zakončení; 3) symbolický význam biblického pádu.

Sama autorka nám na dotaz ohledně významu názvu hry odpověděla, že má vskutku i on dvojí význam: 1) nové, druhé možné zakončení Beckettova příběhu; 2) odkaz na biblický pád. Druhý význam pro ni znamená uvědomění či deziluzi, jako když byli Adam s Evou vyhnáni z ráje a přišli na zem. Stejně tak jsou Vladimír a Estragon postaveni před informaci, že mohou klidně opustit jeviště, kde již tak dlouho žijí, že před nimi neexistuje žádná zeď ani jiná zábrana, že jsou svobodní a nemusí na nikoho čekat. V každém případě se pro ni jedná o ztrátu iluzí.

Z tohoto důvodu jsme zvolili název hry *Vyhnání*. Možná sice oproti originálu postrádá onu významovou složku pádu či úpadku, ale na druhou stranu zachovává element vyhnání z ráje. Kromě toho v sobě také má význam potenciálního „vyhnání“ Vladimíra s Estragonem z jeviště, čímž se vlastně nepřímo dostáváme také k novému zakončení Beckettova příběhu. Jen čas ukáže, jak bude naše řešení fungovat i v praxi.

Závěr

V této diplomové práci jsme se pokusili načrtnout stručnou historii švýcarského frankofonního divadla, nastínit jeho současnou situaci a představit autorku Sylviane Dupuis a její divadelní hru *La Seconde Chute*. Opírali jsme se přitom také o její esejistické dílo, které víceméně uceleně představuje její teoretické smýšlení o divadle, a poskytuje tak zajímavou optiku pohledu na její dramatickou tvorbu.

Za největší přínos práce považujeme překlad textu hry *La Seconde Chute* (*Vyhnání*). Tento text má vzhledem ke své návaznosti na Beckettovo *Čekání na Godota* potenciál zaujmout široké publikum. Existuje již osm cizojazyčných překladů a my jsme tuto skupinu chtěli rozšířit, protože ani české divadelní prostředí není, co se týče zájmu o Samuela Becketta, výjimkou. Myslíme tudíž, že se najdou tvůrci, kteří budou mít zájem i o scénické provedení Sylviane Dupuis.

Při překladu bylo nutné napřed velice pozorně číst a pochopit text do nejmenších jednotek, protože se v něm skrývá spousta literárních i mimoliterárních citací a aluzí, které je třeba vhodně přeložit, případně vyhledat již existující překlad. Tento směr je jedním z těch, kterými by se dala tato diplomová práce rozvíjet, tedy zkoumat intertextualitu u Sylviane Dupuis, a to nejen ve hře *La Seconde Chute*.

V přímé souvislosti se Sylviane Dupuis by bylo také možné vést další výzkum směrem současných švýcarských francouzsky píšících dramatiků a jejich tvorby. Jako opora by pak mohla sloužit historie i aktivity asociace EAT-CH, která současné dramatiky sdružuje. Kromě výzkumu společných či rozdílných rysů jejich tvorby by pak bylo záslužné vypracovat překlady děl nejznámějších autorů.

Také by bylo možno, a vlastně velice záhodno, začít hlubší výzkum historie švýcarského frankofonního divadla, respektive švýcarského divadla obecně. Zdroje dostupné v českém jazyce jsou totiž velice omezené, tudíž je zde potenciál ke zpracování publikace typu encyklopedie, která by představila divadelní historii v jednotlivých jazykových oblastech Švýcarska a nejznámější autory. Jsme si jistí, že by takovou publikaci uvítali všichni teatrologové i veřejnost se zájmem o objevování nových oblastí literatury.

Oblast švýcarské literatury je obecně málo prozkoumaná, a to ve všech žánrech. Je však velice rozmanitá a rozhodně je v ní co objevovat. Najdeme zde kvalitní prozaiky, básníky i dramatiky zpracovávající mnoho různých témat a mající svůj vlastní osobitý

rukopis. I toto by mohlo být další možné pole výzkumu: specificita švýcarské literatury v rámci frankofonní oblasti i celkově v Evropské a světové literární historii.

Nás tato oblast literární historie i současné tvorby zaujala a chtěli bychom se jí i nadále věnovat, a to především překladům dramat za účelem proniknutí tamních autorů do širšího povědomí české veřejnosti. Doufáme, že se nám povedlo či ještě povede přitáhnout pozornost jejím směrem a udělat aspoň první krok směrem k její popularizaci.

Zdroje

Primární literatura

DUPUIS, Sylviane: *La Seconde Chute*. Théâtre. Genève: Zoé, 1993.

Sekundární literatura

- DUPUIS, Sylviane: *A quoi sert le théâtre ?* Essai. Genève: Zoé,1998. Postface d'Eric Eigenmann.
- DUPUIS, Sylviane: *Qu'est-ce que l'art ? 33 propositions.* Essai. Genève : Zoé, 2013. Postface de Carole Talon-Hugon.
- DUPUIS, Sylviane: *ENTRETIEN IMAGINAIRE A PROPOS DE LA SECONDE CHUTE* (1989–1990, inédit).
- BECKETT, Samuel: *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
    - *Čekání na Godota.* Překlad Jiří Kolář. Praha: DILIA, 1963.
    - *Čekání na Godota.* Překlad Patrik Ouředník. Praha: Odeon, 1986.
    - *Čekání na Godota.* Překlad Karel Kraus. Praha: Divadlo za branou II, 1991.
- BECKETT, Samuel: *Texty pro nic*. In *Novely a Texty pro nic*. Překlad Marie Veselá. Praha: Odeon, 1966.
- BECKETT, Samuel: *Murphy*. Překlad Eva Pilařová. Praha: Československý spisovatel, 1971.
- BECKETT, Samuel: *Konec hry*. Překlad Josef Kaušitz. Praha: DILIA, 1994.
- Bible – český ekumenický překlad
- CLAUDEL, Paul: *Saténový střevíček*. In *SATÉNOVÝ STŘEVÍČEK a jiné hry*. Překlad Jiří Konůpek. Praha: Orbis, 1968.
- PASCAL, Blaise: *Myšlenky*. B 212 (XXXVII). Překlad, výbor a uspořádání Miloslav Žilina. Praha: Mladá fronta, 2000.
- VERLAINE, Paul: *La Chanson d'automne*. Překlad Jan Zábrana.

- BAIR, Deirdre: *Samuel Beckett*. Překlad Léo Dilé. Paris: Fayard, 1979.
- ESSLIN, Martin: *The Theatre of the Absurd*. London: Methuen Publishing Limited, 2004 (3. vydání).

- Kolektiv autorů: *LE LIVRE DES ÉCRIVAINS ASSOCIÉS DU THÉÂTRE DE SUISSE*. Orbe: Bernard Campiche, 2008.
- LAVALOVÁ, Hana: *Beckettovo Čekání na Godota: význam díla a jeho převody do češtiny.* Diplomová práce. Vedoucí: Václav Jamek. Praha: ÚRS FF UK, 2004.
- LEFEVERE, André: *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame.* London and New London and New York: Routledge, 1992.
- LEVÝ, Jiří: *Umění překladu*. Praha: Apostrof, 2012.
- POPOVIČ, Anton: *Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie.* Bratislava: Tatran, 1975.
- SIMON, Alfred: *Samuel Beckett*. Paris: Pierre Belfond, 1989.

Příručky

- PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.

Elektronické a jiné zdroje

- E-mailová komunikace se Sylviane Dupuis (mezi daty 3. 7. 2017 a 31. 3. 2018)
- http://www.culturactif.ch/ecrivains/dupuis
- http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignant/dupuis/
- http://www.editionszoe.ch/auteur/sylviane-dupuis
- http://vis.idu.cz/Productions.aspx
- C. D. Friedrich: *Muž a žena pozorující měsíc* (zdroj: http://mesic.astronomie.cz/denik/inspirace-mesicem-caspar-david-friedrich.html)
- A. Rodin: *Myslitel* (zdroj: http://pictify.saatchigallery.com/453465/le-penseur-by-auguste-rodin-1880)
- Dictionnaire historique *de la Suisse* – http://www.hls-dhs-dss.ch/f/home
- AGUET, Joël (dir.): *Dictionnaire du théâtre en Suisse* (version en ligne) – http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Hauptseite

PŘÍLOHY