

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY

Ústav translatologie

## DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Iveta Šimpachová

Francouzské drama v českém překladu po roce 1989

French Drama in Czech Translation after 1989

## Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucí práce PhDr. Jovance Šotolové, Ph.D. za ochotu a užitečné rady při konzultacích této práce. Dále zvláště překladatelům Kateřině Neveu, Petru Christovovi, Michalu Lázňovskému, Jaromíru Janečkovi, Michalu Zahálkovi, divadelní agentce Heleně Eliášové a redaktorům Kamile Černé a Ivanu Zmatlíkovi za to, že se podělili o své zajímavé zkušenosti v rozhovorech. V neposlední řadě také děkuji rodině a Danovi za podporu a povzbuzení.

*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 dne 31. 12. 2016*

.....

**Abstrakt:** Diplomová práce podává analytický přehled překladové produkce dramatických textů z francouzštiny do češtiny po roce 1989. Zaměřuje se na zastoupení současné dramatiky v překladu a na práci překladatelů. V první části práce stručně charakterizuje současnou francouzskou dramatickou tvorbu a upozorňuje na odlišná očekávání francouzských a českých diváků a čtenářů. Následně na základě existujících teorií objasňuje specifika překladu dramatu a postavení překladatele v procesu překladu. Stěžejní částí práce je analýza vytvořeného soupisu veřejně dostupných překladů dramatických textů z let 1990–2015. Knižní vydávání překladů se dle očekávání ukazuje jako okrajové a s klesající tendencí, vycházejí převážně klasici. Současná dramatika má převažující zastoupení mezi překlady deponovanými v divadelní agentuře, poměrově největší zastoupení mají komediální hry, ale díky individuálním snahám a projektům se v oblasti překladu daří rozšiřovat obraz současné francouzské dramatické tvorby. Analýzu doplňují postřehy z překladatelské praxe čerpané z osobních rozhovorů s překladateli a nakladateli.

**Klíčová slova:** současné francouzské drama, překlad dramatu, dramatický text, postavení překladatele, sociologie překladu, překladová produkce, vydávání dramatu, agenturní překlady

**Abstract:** The Master's thesis provides an analytic overview of translated dramatic texts from French to Czech after 1989. It focuses on the proportional representation of contemporary plays as well as on translators' work. The first part of the thesis gives a brief idea of contemporary French dramatic art and points out different expectations of French theatre spectators and readers in comparison with the Czech ones. Subsequently, the specificity of drama translation and the role of translator in drama translation process is clarified according to existing theories. The main part focuses on analysis of list of the Czech translations created between 1990 and 2015 that are available to the public. As expected, drama publishing shows marginal and decreasing tendency and the majority of published authors are represented by classics. In general, contemporary texts prevail among theatre agency translations, most of which are represented by comedy plays. However individual efforts and projects help to broaden the image of French contemporary drama. Individual interviews with translators and publishers enrich the analysis with experience from professional practice.

**Key words:** contemporary French drama, drama translation, dramatic text, role of translator, sociology of translation, translation production, drama publishing, theatre agencies translations

## Obsah

1. Úvod.....	7
2. Současné francouzské drama .....	11
2.1 Soukromé versus veřejné divadlo .....	11
2.2 Některé tendence a někteří autoři současného francouzského dramatu.....	12
3. Francouzské divadlo slova.....	15
3.1 Postavení dramatika a dramatického textu .....	16
3.2 Čtenářské návyky.....	18
4. Dramatický text a jeho překlad .....	19
4.1 Dramatický text a text představení .....	20
4.2 Překlad dramatu .....	22
4.2.1 Postavení a schopnosti překladatele dramatu .....	24
4.2.2 Zastarávání překladu.....	26
5. České překlady francouzského dramatu po roce 1989 .....	27
5.1 K situaci české divadelní a knižní kultury před a po roce 1989 .....	27
5.2 Soupis překladů dramatických textů z let 1990–2015 .....	29
5.3 Knižně vydané překlady .....	32
5.3.1 Skladba vydaných titulů.....	33
5.3.2 Nakladatelství .....	41
5.4 Programové brožury .....	48
5.5 Časopisecky publikované překlady .....	49
5.6 Elektronické rukopisy v agentuře Dilia .....	51
5.6.1 Význam festivalů, překladatelských dílen a jiných projektů.....	55
5.7 Překlady deponované v agentuře Aura-Pont .....	58
6. Překládání dramatických textů očima překladatelů.....	59
7. Závěrem .....	66
Bibliografie .....	70
Příloha 1 .....	79
Příloha 2 .....	79

## SEZNAM ZKRATEK

DÚ – Divadelní ústav

IFP – Francouzský institut v Praze

MD – Městské divadlo

MK ČR – Ministerstvo kultury ČR

ND – Národní divadlo

SACD – Société des auteurs et compositeurs dramatiques

SaD – časopis Svět a divadlo

ÚČL AV ČR – Ústav české literatury Akademie věd ČR

## 1. Úvod

Francouzská dramatická tvorba má jednu z nejdelších a nejslavnějších tradic a soudě podle stávajícího množství aktivních autorů<sup>1</sup> a rozmanitosti dramatických textů neslábne ani dnes. V českém prostředí jako by se jí však dodnes nedařilo vykročit ze stínu slavné minulosti a přinášet inspirativní současné podněty. Řekne-li se francouzské divadlo, řada lidí si nevybaví o mnoho více jmen než Molière, Beckett či Ionesco. Ti, kteří občas navštíví některá z větších českých divadel, snad také jména jako Feydeau a Anouilh. Všichni jmenovaní jsou autoři považovaní za klasiky různých proudů francouzského dramatu a zpravidla se o nich učí na středních školách. Molière jako nejvýznačnější zástupce klasicistní komedie, která si u nás na rozdíl od klasicistní tragédie našla své čestné místo; Beckett a Ionesco jako zástupci významné poválečné vlny „nového divadla“, která se k nám dostává od 60. let a našla odezvu i v domácí tvorbě; Feydeau a Anouilh (pomineme-li jiné stránky Anouilhova díla) spojuje zaujetí pro dramaticky perfektně vystavěnou komedii a vaudeville. Ani v jednom případě se však nejedná o autora současného.

Marie Vožďová v jedinečné publikaci svého druhu s názvem *Francouzská a italská dramatická tvorba na moravských a slezských divadelních scénách*<sup>2</sup> uvádí, že na těchto scénách i po roce 1989 převažují hry Molièrovy, Anouilhovy a Feydeauovy, ale repertoár uváděných francouzských autorů se značně diverzifikuje a objevují se i nová jména. Jakým způsobem se vlastně české překlady francouzských dramatických textů dostávají k divadelníkům a na divadelní scény? Kdo jsou překladatelé těchto textů a jak jejich šíření ovlivňují? Jaké zastoupení mají současní francouzští dramatici v překladu? A jaké překážky brání tomu, aby se současná francouzská dramatika více prosadila na českých scénách? Právě na tyto otázky vztahující se k překladové produkci dramatických textů z francouzské jazykové oblasti se pokusí tato práce najít odpověď. Výchozím předpokladem je, že současná dramatika nemá v překladech výrazné zastoupení a v rámci přeložených současných textů převažuje divácky úspěšný komediální žánr.

Metodologicky je práce značně interdisciplinárního zaměření, čerpá jak z poznatků divadelní a literární vědy, tak sociologie literatury a překladu se zaměřením na překladovou produkci. V první části práce velmi stručně charakterizují specifika současné francouzské

---

<sup>1</sup> Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), která je kolektivním správcem autorských práv v oblasti dramatické a audiovizuální tvorby, uvádí ve výroční zprávě za rok 2015, že eviduje celkem 21 599 žijících autorů děl v oblasti divadelní, hudební, taneční a audiovizuální, kteří pobírali za daný rok odměny pro nositele autorských práv. Viz: [http://www.sacd.fr/uploads/tx\\_sacdresources/r\\_annuel2015.pdf](http://www.sacd.fr/uploads/tx_sacdresources/r_annuel2015.pdf) [cit. 12. 11. 2016]. V agentuře může být zastupován jakýkoli dramatický autor, jehož hra byla alespoň jednou uvedena na jevišti [Jobertová, 2008: s. 6].

<sup>2</sup> Veškerá v úvodu zmiňovaná literatura viz bibliografie v závěru práce.

dramatické tvorby s poukazem na některé vybrané formální a obsahové tendence a autory. Čerpám přitom z odborných českých i francouzských studií a souhrnných publikací autorů jako J. Šrámek, D. Jobertová, K. Neveu, P. Christov, F. Evrard, C. Confortès, R. Abirached a kol., J.-P. Ryngaert, P. Pavis či M. Vinaver. Následně poukazuji na odlišnosti mezi francouzskými a českými diváckými i čtenářskými očekáváními. Z hlediska překladové produkce je překlad dramatu složitější a vícestupňový proces v porovnání s překladem umělecké prózy, který končí u knižního vydání a distribuce na knižním trhu. Proto se práce bude zabývat také specifiky překladu dramatu. Co se týče jeho funkčně-textové charakteristiky, vychází práce z teorií Jiřího Levého, širší sociologicky orientovanou teorii překladu dramatu pak nabízí kromě jiných Ján Ferenčík. Objasnění specifík překladu dramatu pomůže pochopit také to, jakými způsoby se překlady dramatických textů dál šíří k odborné divadelní i široké veřejnosti. Knižní vydávání divadelní literatury je obecně okrajovou a ekonomicky náročnou nakladatelskou činností, takže se dá očekávat, že nebude příliš frekventované. Stěžejní částí práce je komentář překladové produkce za období 1990–2015. Komentář překladové produkce vychází ze sestaveného soupisu překladů publikovaných za dané období. Soupis byl vytvořen na základě rozsáhlé rešerše čerpající z několika zdrojů, blíže je rešeršní postup specifikován v kapitole 5.2. Soupis překladů je uveden v příloze práce.

Práce se zaměřuje na zkoumání překladové produkce a práce překladatelů dramatických textů. Na překladovou produkci dramatických textů nelze nahlížet jako na statické produkty už z důvodu samotné funkce těchto překladů: překladatelova činnost sice většinou končí právě vytvořením a poskytnutím překladu, ale samotný text překladu se stává výchozím textem pro inscenaci a je dál přetvářen. Proto v práci neopomím ani některé aspekty spjaté s dalším nakládáním s překlady a jejich inscenací. Na překladatelovu práci nahlížím jako na výsledek spolupůsobení různých sociálních činitelů, individuálních i institucionálních. Teoretická východiska práci proto poskytují sociologicky orientované teorie literatury a překladu. Jedním z prvních, kdo se pokusil vědecky zformulovat metody sociologie překladu, byl Anton Popovič. V publikaci *Teória umeleckého prekladu* poukázal na to, že vnější společenský kontext překladu by měl být součástí předmětu zkoumání teorie překladu, protože např. kulturní politika, knižní trh či literární kritika ovlivňují již samotný výběr textu k překladu. Sociologický obrat v translatoologii bývá datován zhruba od konce 90. let a znamená zaměření na překladatele jako na člena jisté sociokulturní komunity, která funguje na základě vzájemné interakce. Již teorie polysystému, vypracovávaná od 70. let 20. století Itamarem Evenem-Zoharem a následně jeho žákem Gideonem Tourym, přenesla těžiště



zájmu na cílovou kulturu. Překladová literatura představuje v rámci ní jistý systém ve vztahu s dalšími systémy a právě potřeby cílové kultury určují, zda překladová literatura přináší inovaci či se přizpůsobuje dominantním normám domácí kultury. Pro účely této práce je důležité, že postavení překladové literatury ovlivňuje již samotný výběr textů k překladu – experimentálních, či raději takových, které jsou přijatelné v mezích domácích norem. Teorie polysystému však opomíjí faktor individuálního jednání lidského jedince. Pierre Bourdieu poukazuje na skutečnost, že jedinec je schopen jednat nezávisle na společenských normách. Jednotliví aktéři se ocitají v mocenském poli, ve kterém mezi sebou bojují o vlastní zájem a prospěch, sbírají kulturní, společenský, ekonomický i symbolický kapitál, jehož kumulace jim zvyšuje šance na uplatnění v daném poli, vytvářejí se sblížené sociální skupiny. Tento model umožňuje vysvětlit některé dosud neprozkoumané otázky, jako je spolupráce překladatelů, jejich postavení v procesu od výběru textu po jeho inscenaci, jejich finanční pracovní podmínky a další. Jelikož tyto interakční vztahy a skutečnou překladatelskou praxi je možné postihnout nejlépe z individuálních svědectví překladatelů a jiných zapojených aktérů, čerpá práce rovněž z osobních rozhovorů s vybranými šesti překladateli dramatických textů z francouzštiny, dvěma nakladateli a zástupcem divadelní agentury. Rozhovory probíhaly formou osobního setkání, v jednom případě formou e-mailové komunikace (K. Neveu). Důrazem na sociologii překladatelů dramatických textů se práce snaží poukázat na jejich důležitou úlohu, která však často bývá upozadována z důvodu vícestupňové interpretace dramatických textů.

Vedle individuálních vztahů hrají v oblasti překladu důležitou roli také institucionální zásahy, jako jsou literární ocenění či udílení finanční podpory, která vyvažuje ekonomické překážky kladené na knižním trhu náročnější produkci. Zejména pro dramatické texty a jejich překlad je důležité zaměřit se také na další předmět zájmu sociologie literatury – festivaly a jiné podpůrné projekty.

Téma práce, pokud je mi známo, zatím nebylo zpracováno. Knižní překladovou produkcí z francouzské jazykové oblasti obecně se zabývaly doposud tři práce, a sice *Francouzsko-české vztahy v oblasti překladu (1945–1953)* od Petra Čecha, *České překlady francouzské literatury (1960–1969)* od Kateřiny Drskové a v nejšířším záběru práce Jovanky Šotolové *Překlad literárního díla z francouzštiny do češtiny po roce 1989*. Tyto práce okrajově také zmiňují knižně publikované dramatické texty. Překladu dramatu se věnovala dílčím způsobem řada prací vzniklých na Ústavu translatologie FF UK, které se zaměřovaly na kritiku překladu díla konkrétního autora, např. Kristýna Balajová analyzovala překlady Koltèse v diplomové práci *Problematika překladu textů Bernard-Marie Koltèse a jejich*

*recepce v českém prostředí* (2010), Vladimíra Matějková překlady G. Feydeaua v diplomové práci *Georges Feydeau: Dáma od Maxima* (2010). Analýzou překladu afrických frankofonních her se zabývala v diplomové práci *Dramatická tvorba afrických frankofonních autorů v českých překladech* (2012) Magdaléna Rejžková. Obecněji problematice překladu dramatických textů s ukázkami překladu z německojazyčné hry J. N. Nestroye se věnuje v diplomové práci *Problematika překladu dramatických textů: Vliv divadelního potenciálu dramatického textu na příkladu her J. N. Nestroye* (2010) Alena Nováková.

## 2. Současné francouzské drama

Za současné francouzské drama v této práci označujeme tvorbu vznikající zhruba od 80. let. Od tohoto desetiletí v důsledku nové příznivé kulturní politiky, která si kladla za cíl podporovat současné dramatiky, roste velmi prudce počet francouzských dramatiků. Příznivě se rovněž mění postavení dramatika a dramatický text nabývá po letech opět váhy. Jak připomíná F. Evrard<sup>3</sup>, po politickém vítězství levice v roce 1981 je pro tuto dobu charakteristické, že divadlo ztratilo svou protestní politickou funkci, angažovanost, kterou mělo (kromě jiného) zejména v 70. letech, což vedlo následně u mnohých dramatiků k rozčarování a postmodernímu cynismu. Najednou už je nespojovala povinnost věnovat se politickým tématům, a tak se jejich názorové i estetické přístupy k dramatické tvorbě rozbíhají výrazně odlišnými směry.

### 2.1 Soukromé versus veřejné divadlo

Dynamickou oblast současné francouzské dramatiky je možné podle D. Jobertové<sup>4</sup> v základu dělit na dva proudy: hry psané pro soukromá divadla<sup>5</sup>, zpravidla bulvárního typu, a hry uváděné na subvencovaných scénách (státní divadla a národní dramatická centra), které představují náročnější a experimentální francouzskou dramatiku. Některé se cíleně zaměřují na současnou tvorbu (nejen francouzskou či frankofonní) jako pařížské Théâtre du Rond-Point nebo Théâtre Ouvert. Jak uvádí D. Jobertová: „Rozdíl mezi těmito dvěma autorskými styly odráží i rozdělení francouzské divadelní kultury: soukromé divadlo požaduje jasnou dějovou linii a postavy nesoucí znaky skutečných lidských bytostí, dává přednost důvtipnému dialogu s filozofickým obsahem, hrám, které představují rodinné či společenské skupiny a jemně, nenásilně a především v souladu s vkusem obecnosti odsuzují ten či onen společenský nešvar; subvencované divadlo naopak tíhne k monologu, k fragmentu, k nejasnosti, neurčenosti, otevřenosti, dějová linie se ztrácí, struktura přestává odpovídat požadavkům dramatického divadla, jednotná postava mizí a je nahrazena mluvčím, hlasem, či se dokonce štěpí na hlasů několik, které si harmonicky či polyfonicky „odpovídají“ [Jobertová, 2009: s. 87]. Zdůrazníme-li tedy záměrně krajní póly těchto dvou tendencí, pro prvně jmenovaný autorský styl je charakteristická neproblematická, jasnost, srozumitelnost, líbivost. Divák odchází z představení spokojený, odpočinutý, příjemně pobavený. Naopak

<sup>3</sup> VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. *Současná francouzská literatura: Dědictví, modernita, proměny*. Praha: Garamond, 2008, s. 507.

<sup>4</sup> Viz JOBERTOVIČ, Daniela. *Když mluvit znamená jednat*. Praha: AMU, 2009, s. 86.

<sup>5</sup> Velká část soukromých divadel se nachází v Paříži, jsou to například: Atelier, Théâtre des Bouffes Parisiens, Edouard VII, Hébertot, Théâtre de la Madeleine, Théâtre de la Michodière, Montparnasse, Théâtre la Pepinière a další.

druhý styl se vyznačuje experimentací a narušováním dramatické formy, v důsledku čehož se může širokému publiku jevit až nepřístupně. Od čtenáře/diváka očekává aktivní přístup a snahu zapojit se do hledání způsobů, jak vyjádřit skutečnost v její složitosti. Může v něm vyvolávat znejistění, neklid, kritičnost. F. Evrard toto rozdělení trochu relativizuje, když připomíná, že ještě v 50. letech na sebe brala soukromá divadla risk a uváděla například novátorská díla Brechtova; dnes jsou přístupy soukromých divadel různé, některá se snaží inovovat, jiná hlavně podbízet publiku. Navíc státní politika subvencí se snaží podporovat tvorbu přístupnou širokému publiku, čímž se vytváří i nátlak na autory, kteří jsou uváděni na subvencovaných scénách [Viart, 2008: s. 500]. Jean Vilar<sup>6</sup> hovoří v podobném smyslu o dvou druzích divadla: *théâtre de dialoguistes* a *théâtre de poètes* (divadlo dialogistů a divadlo básníků). První z nich používají ve svých hrách konvenční dobový jazyk, jak je hojně prezentován médiu, a usilují o komerční úspěch. Jejich hry vycházejí rychle z módy a jsou nahrazovány dalšími. Naproti tomu divadlo básníků hledá nový jazyk, který by byl schopen vyjádřit pravdivou skutečnost, a přinášejí nadčasové poselství. Mezi oběma přístupy existují přesahy a některým autorům se daří spojit formální experiment s dramatickou účinností.

## 2.2 Některé tendence a někteří autoři současného francouzského dramatu

Rozklad velkých ideologií, globalizace, role médií a nových technologií – to vše nutí dramatiky, aby na novou skutečnost reagovali a hledali pro její zachycení nové výrazové prostředky. Jako největší autory konce 20. století označuje F. Evrard i jiní Bernarda-Marie Koltèse, Didiera-Georgese Gabilyho a Jeana-Luca Lagarce. Silným impulzem pro současnou tvorbu bylo v polovině 70. let tzv. drama všedního dne, jehož největším představitelem byl Michel Vinaver (\*1927). Ten ve svých hrách kriticky zachycuje ekonomický a společenský útlak obyčejných lidí, přičemž se kritický postoj snaží vyvolat i u diváka experimentátorským přístupem k tradičním dramatickým kategoriím: fragmentarizuje příběh a rozvíjí souběžně nesouvisející situace, dialog staví na hudebním principu. O jeho abstrahujícím stylu se hovoří jako o poetickém naturalismu [Yaari, 1995]. V podobné stylizaci a rovněž se sociálně-kritickým podtextem pokračují mladší autoři. Ve hrách Daniela Lemahieua (\*1946) *Entre chien et loup* (č. Mezi psem a vlkem) nebo Jeana-Paula Wenzela (\*1947) *Loin d'Hagondange* se setkáváme se stárnoucími dělnickými manželskými páry ustrnulými ve svých prožitých životech, neschopných spolu komunikovat. Životní stereotypy a jejich narušení tematizuje ve

---

<sup>6</sup> Jean Vilar (1912–1971) – jedna z nejvýznamnějších postav francouzského divadla 20. století, herec, režisér a divadelní ředitel (Théâtre National Populaire). V roce 1947 započal tradici Avignonského festivalu. Prosazoval koncepci „lidového divadla“, které by bylo schopné oslovit všechny společenské vrstvy. Zmiňované Vilarovo dělení přístupů k dramatické tvorbě viz in: Confrotès, Claude. Répertoire du théâtre contemporain de langue française, Paris: Nathan, 2000, s. 16.

hře *Les Trompettes de la mort* (1985) také Tilly (\*1946), pro kterého je typické velmi realistické detailní ztvárnění. Dramatik Xavier Durringer (\*1963) bývá přirovnáván k anglosaské coolnes dramatice, protože jeho postavy žijí v krutém světě a mluví otevřeným, vulgárním jazykem. Na rozdíl od coolnes dramatiků Durringer z hrubé mluvy postav těží poetičnost a drsný svět je pro něj zdrojem i pozitivních sil a vášní, jako je láska [Christov 2003, s. 62]. Od intimního dramatu obyčejných lidí, který nabývá obecnější platnosti střetu jednotlivce a společnosti, vychází ve hře *Ma chambre froide* (č. Prolomit ledy) Joël Pommerat (\*1963).

Někteří se snaží dramaticky znázornit skutečnost spojením individuální zkušenosti s velkými dějinami či mýty. Odkazují na minulé i současné násilí a války, hrůzy holokaustu a kolonialismu. Někteří tak činí formou neutříděných obrazů bez hierarchie hodnot či metafyzického přesahu jako M. Vinaver ve hře *11 septembre 2001*, v níž se mísí promluvy obyčejných lidí, letušek, oficiální reakce politiků a novinářů převzaté z tisku apod. ve formě hudebního oratoria. Tragickou zkušenost Židů za války a po ní ztvárňuje realistickým způsobem formou kroniky z pohledu obyčejného jednotlivce Jean-Claude Grumberg (\*1923) v hrách *Atelier* (č. Krejčovský salon) a *Zone Libre*. U Oliviera Py (\*1965) zaznívá motiv alžírské války v *L'Exaltation du labyrinth*, Belgičan Jean-Marie Piemme (\*1944) s mezinárodní skupinou Le Groupov vytvořili divadelní projekt s tématem africké genocidy *Rwanda 94*. Ne vždy se ve hrách jedná o skutečné historické události, například Didier-Georges Gabily (1955–1996) tematizuje ahistorickou hrůznou událost, s pomocí které poukazuje na otupělost vůči tragédiím v dnešním světě plném mediálních obrazů násilí (dramatický diptych *Violences*). „Současný klasik“ Bernard-Marie Koltès (1948–1989) ve svých hrách tematizuje odcizení, útlak, rasismus, konzumní způsob života, zobrazovaná skutečnost nabývá až mytického rozměru jako v případě dealu mezi Klientem a Dealerem v *Samotě bavlníkových polí* nebo postavy vraha Roberta Zucca ve stejnojmenné hře, jež se stává podobenstvím strachu a pocitu ohrožení, které panují ve společnosti vůči druhému a dávají vrahovi moc [Abirached 2011, s. 352]. Enzo Cormann (\*1953) ve hře *Toujours l'Orage* nechává diskutovat herce a režiséra o smyslu divadla a smyslu života na pozadí hrůz holokaustu a mytického obrazu Shakespeara Leara. Z pohledu mytických příběhů se na současnost dívá také Michel Azama (\*1947) ve svých hrách *Croisades* a *Saintes Familles*. U některých autorů se mytický a alegorický přesah snoubí s groteskou (*Les Guerriers* Philippa Minyany (\*1946)) či barokní teatrálností (*Faust Nocturne* Oliviera Py (\*1965), č. Noční Faust).

Autoři jako P. Minyana, J.-L. Lagarce (\*1957) či J.-C. Grumberg pracují také výrazně s pamětí a snem. U Philippa Minyany postavy vyprávějí v dlouhých monologích překotně, útržkovitě a na základě asociací svou minulou zkušenost, která zanechala stopy na jejich tělech či zůstala spjatá s nějakými předměty (*Les Guerriers, Inventaires*, č. Inventury). Postavy J.-L. Lagarce se snaží slovně popsat minulou zkušenost, ale neustále výpověď reformulují, jako by hledaly pravdivou skutečnost, nebo ji také překrucovaly (*Le Voyage de Madame Knipper en Prusse Orientale*, č. Cesta paní Knipperové do Východního Pruska). J.-C. Grumberg využívá principu fragmentárnosti a náhodnosti snu a vzpomínky jako formální struktury hry (*Maman revient pauvre orphelin*, č. Maminka se vrátí, chudáčku sirotku).

Formální experiment je charakteristický také např. pro Noëlle Renaudovou (\*1949), která hry často skládá z monologických výpovědí velkého množství postav, jež postupně vytvářejí určitý obraz lidského života (*A tous ceux qui, Les Cendres et les lampions*, č. Popel a lampiony). Nejsvráznějším experimentátorem zůstává Valère Novarina (\*1947), který ve svých dramatech hledá původní jazyk vycházející z tělesnosti a očištěný od smyslu. V jeho poetickém stylu se mísí vážné existenční otázky s bezprostřední komikou (*L'Espace furieux*).

Značného mezinárodního úspěchu se podařilo vydobýt autorům inteligentních konverzačních komedií nastolujících zpravidla určité filozofické či existenciální otázky, často uváděných na soukromých scénách, jako jsou Yasmina Reza (\*1959) či Eric-Emmanuel Schmitt (\*1960). Podobně úspěšný je aktuálně Florian Zeller (\*1979), jenž ve svých hrách rozvíjí matoucí hru skutečnosti a klamu – např. ve hře *Le Père* (č. Otec) divák děj sleduje očima postavy trpící Alzheimerovou chorobou. V tradiční linii absurdní komedie tvoří např. Jean-Michel Ribes (\*1946) (*Théâtre sans animaux*, č. Divadlo bez zvířat), s absurdními prvky ve svých komediích pracují také Pierre Nothe (\*1969) (*Moi, je suis Catherine Deneuve*) nebo Sébastien Thiéry (\*1970) (*Cochons d'Inde*, č. Pokusní králíci). Zejména v 90. letech vznikla řada her s historickou tematikou od autorů jako Jean-Claude Brisville (\*1922), Jean-François Prévand (\*1944) či Jean-Marie Besset (\*1959), z nejmladších autorů si historickou látku volně přetváří, s lehkostí vlastní bulvárnímu divadlu, Alexis Michalik (\*1982) (*Porteur d'histoire, Edmond*).

### 3. Francouzské divadlo slova

Formální hledání, které je přítomno v jisté části francouzské dramatické tvorby, důraz na slovo, zaujetí pro monolog a potlačení dramatické akce vedou řadu divadelníků i publikum z různých kulturních oblastí k tomu, že považují francouzské drama a divadlo za příliš mnohomluvné, soustředěné na promluvu, která nahrazuje jednání. Některé texty naplňují spíše charakter literárního díla než textu pro divadlo, způsobem nakládání s jazykem se blíží poezii.

Z hlediska recepce dramatické tvorby je nesmírný rozdíl mezi očekáváním francouzského a českého diváka. Český divák je v důsledku literárněhistorického vývoje odchovaný realistickým divadlem<sup>7</sup>, na jevišti očekává děj, akci, do divadla se chodí hlavně *dívat*. Naproti tomu francouzský divák má v důsledku divadelní tradice jiná očekávání, je zvyklý *poslouchat*. Dramaturg a překladatel Michal Lázňovský na tuto skutečnost poukazuje připomínkou vlastní zkušenosti, kdy v 90. letech ve Francii byl přítomen divadelnímu představení na předměstí města Anger, v němž vystupovala pouze jedna herečka s dvouhodinovým monologem. Publikum, které pravděpodobně bylo ze středních vrstev obyvatel žijících v panelových domech na předměstí, herečku po celou dobu zaujatě poslouchalo. Na českém divadle by se něco takového zdálo nemyslitelné.<sup>8</sup> Francouzský divák je však zvyklý poslouchat svou řeč, dramatická promluva má pro něj význam činu. Tato očekávání plynou z francouzské divadelní tradice a mají kořeny ve francouzském klasicistním divadle. Vzhledem k pravidlu pravděpodobnosti a dobrého vkusu se v klasicistním divadle veškeré násilí či tragické události odehrávají mimo scénu a na scéně zaznívají pouze v promluvě (pouze v komedii je jednání na scéně přípustné). Divadelní promluva sama se tak stává jednáním – *parler c'est agir* (mluvit znamená jednat)<sup>9</sup>. Slova posouvají děj, který se odehrává v divákově představivosti. V takovémto pojetí dramatu je dramatik básníkem. Drama, ač má svá žánrová specifika a je určeno pro inscenování na jevišti, zároveň nevystupuje z pole literárního. K. Neveu nachází zdroje současného slovního divadla také v symbolistickém divadle druhé poloviny 19. století, připomínajíc principy Stephana Mallarméa: „Mallarmé tvrdí, že drama člověka se ukrývá pod slovy [...]. Odmítá mýtus, současné drama má podle něj hovořit o současném člověku, zbaveno výpravy, kterou mají nahrazovat obrazy v divákově představivosti, očištěno od hudby, jejíž zvuk nahradí ‚hudba‘

<sup>7</sup> Česká divadelní tradice se ustavila až v druhé polovině 20. století, tedy v období realismu. Neprošla si tedy obdobím dvorské tvorby, pro kterou je charakteristická rétoričnost. Naproti tomu francouzská divadelní tradice je silně založena na dvorském klasicistním divadle.

<sup>8</sup> Z osobního rozhovoru s Michalem Lázňovským dne 2. 11. 2016. Přepisy všech rozhovorů viz příloha.

<sup>9</sup> Řečeno slovy abbého d'Aubignac, který formuloval pravidla klasicistního divadla ve spisu *La Pratique du théâtre* z roku 1657.

slov. Překážku pro něj představuje svou materiálností dokonce i herec. Ideální případá Mallarméovi divadlo čistých hlasů, divadlo myšlenky“ [Neveu 2003, s. 92]. Dramatický text nemá sloužit jen jako divadelní scénář, odrazový můstek pro inscenaci, ale je její centrální součástí. Nebylo tomu tak v každém historickém okamžiku, v některých obdobích byl dramatický text a jeho význam upozadován. Nicméně obecně se dá říci, že francouzská činoherní tradice je silně texto-centrická – dramatik byl historicky vždy nejváženějším článkem v procesu tvorby a režiséři se většinou při scénické interpretaci snaží ctít záměr autora [Jobertová, 2008: s. 7].

### 3.1 Postavení dramatika a dramatického textu

Postavení dramatika a potažmo dramatického textu, nebylo ani ve 20. století vždy neotřesitelné. V poválečných letech a v 50. letech v době rozvoje absurdního dramatu se autoři těší velké úctě, režiséři jsou služebníky jejich textů [Thibaudat, 2000: 9]. Šedesátá léta zahajují vlnu kolektivní tvorby – scénický text vzniká kolektivně během zkoušení a jeho postavení je rovnocenné s psaným dramatickým textem,<sup>10</sup> autor je v této době odsouván na vedlejší kolej. Revoluční rok 1968 přináší divadlu novou, politickou funkci – divadlo je považováno za médium, které může měnit svět. V 70. letech ovládá divadlo režisér a ten je oprávněn „dělat divadlo ze všeho“ – jak znělo tvůrčí motto režiséra Antoina Vitezze z roku 1975 –, tedy z jakéhokoli textového materiálu. Oproti 50. a ještě i 60. letům, kdy byli významní dramatici (Sartre, Camus, Sarrautová, Durasová a další) spjati s literaturou, autorská tvorba v této době slábne. Velké nakladatelské domy jako Gallimard se odvracejí od nerentabilního vydávání dramatických textů, takže se o to hůře autorské texty dostávají mezi režiséry. Nicméně dílčí snahy o obnovu postavení autorského dramatického textu současných tvůrců se objevují – v roce 1971 je založeno Théâtre Ouvert, jehož ředitel Lucien Attoun jako první začíná s formátem scénických čtení nových textů a také tyto texty vydává ve formě brožur (edice s názvem Tapuscrit, určená zejména divadelníkům). Zlom přináší 80. léta – jednak se k moci dostává levice, jak již bylo připomenuto výše, a novým ministrem se stává Jack Lang, jednak v roce 1987 publikuje Michel Vinaver tzv. *Avignonské protokoly* (Le Compte rendu d'Avignon) vypracované na základě rozsáhlého dotazníkového průzkumu z podnětu státní instituce Centre national des Lettres. Vinaver poukazuje na kritickou situaci v oblasti tvorby a vydávání soudobých dramatických textů. Pozastavme se u některých aspektů jeho práce, jelikož v některých je patrná paralela se stávající situací v českém prostředí (se zohledněním tehdejší odlišné doby a technologické vyspělosti). Vinaver

---

<sup>10</sup> Kolektivní tvorbě se jedna z jejich tehdejších stoupenkyň, Ariane Mnouchkinová, věnuje dodnes ve svém pařížském divadle La Cartoucherie.



konstatuje, že divadlu se podařilo oddělit od ostatního literárního provozu; na středních školách se dramatu a divadlu téměř nevěnuje; nakladatelé se odmítají pouštět do ztrátového vydávání dramatu. Dramatických autorů je v tehdejší době ve Francii žalostně málo (pouhých šest set), většinou jsou v intenzivním spojení s divadelním prostředím – vykonávají i jiné profese (režisér, herec), při tvorbě textu do určité míry spolupracují s dalšími divadelními aktéry. Vydávání dramatu je pro ně důležité jako způsob, jak se jejich dílo dostane do povědomí režisérů a jak může být čteno širokým publikem, nicméně prvotním cílem jejich tvorby zůstává inscenace textu. Z výzkumu mezi zájemci o drama a divadlo z řad veřejnosti (návštěvníci divadel, středoškolští a vysokoškolští studenti s literárním zaměřením a pedagogové těchto škol) vyplynulo, že jejich zájem se týká jak divadelních inscenací, tak četby, ovšem překážkami se jim stávají neinformovanost (ve škole se tématu věnuje málo) a nedostupnost textů. Na základě výzkumu autor navrhuje řadu opatření, kromě jiného přehodnotit systém dotací, vytvořit autorská stipendia, vydávat dramatické texty a podpořit jejich distribuci (např. vytvořením knihkupectví v divadlech), zahrnout jejich studium do vzdělávacích programů apod.<sup>11</sup>

Díky tomuto podnětu byl vytvořen bohatý systém podpory dramatické tvorby, který vedl k velkému nárůstu počtu dramatiků v 90. letech, přetrvávající do značné míry do dnešních dnů. Dodnes se autorům, a to zavedeným i začínajícím, a překladatelům dramatických textů nabízí řada finančních podpor a rezidenčních pobytů. Největší organizací zajišťující jak ochranu autorských práv, tak podporu autorů v oblasti dramatického umění je Société des auteurs et des compositeurs dramatiques (SACD), pomáhající také prosazovat současné dramatické texty v zahraničí prostřednictvím internetového portálu Entr'Actes. Dalšími aktivními institucemi jsou Centre national du théâtre (CNT), Centre national du livre (CNL), která nabízí také až tříměsíční rezidenční pobyty pro překladatele z francouzštiny do cizích jazyků (podmínkou je mít publikované alespoň jedno pův. francouzské dílo u profesionálního vydavatele). Zajímavým a u nás dosud spíše vzácným projektem jsou tvůrčí rezidenční pobyty, jedním z nejvýznamnějších rezidenčních center je La Chartreuse-Centre national des écritures du spectacle – v tomto historicky zajímavém místě navíc bývají díla účastníků poprvé uváděna před veřejností.<sup>12</sup> Tento dílčí výčet opomíjí řadu dalších státních a lokálních podpůrných iniciativ, z čehož je patrné, že ve Francii má současná dramatická tvorba hodnotu jakožto součást kulturního dědictví země. Státní podpora má však i své stinné

---

<sup>11</sup> Více viz VINAVER, Michel. *Le Compte rendu d'Avignon*. Arles: Actes Sud, 1987.

<sup>12</sup> Informace o podporách viz např. elektronické dokumenty dostupné na webových stránkách SACD a CNT z roku 2009 a 2016. [cit. 13. 11. 2016]. Dostupné z: [http://sacd.eu/uploads/tx\\_sacdresources/g-aides-sv\\_01.pdf](http://sacd.eu/uploads/tx_sacdresources/g-aides-sv_01.pdf), [http://www.cnt.asso.fr/dossiers\\_thematiques.cfm](http://www.cnt.asso.fr/dossiers_thematiques.cfm), [http://racine.cccommunication.biz/v1/wents/users/99645/docs/dispositifs\\_daides\\_ecritures\\_octobre2016.pdf](http://racine.cccommunication.biz/v1/wents/users/99645/docs/dispositifs_daides_ecritures_octobre2016.pdf).

stránky. Velká podpora vede ke vzniku velkého množství nových textů mnohdy nevyrovnané kvality, subvencované scény, které nejsou závislé na příjmech ze vstupného, někdy na svou pozici hřeší tím, že se stávají sebestřednými, uzavírají se do experimentování bez ohledu na publikum [Jobertová, 2009: 84].

### 3.2 Čtenářské návyky

Úcta k dramatickému textu se odráží rovněž ve francouzské ediční politice. Tak jako v jiných zemích, i ve Francii je vydávání dramatických textů okrajovou ediční činností. Z celkového počtu asi 10 000 francouzských nakladatelů<sup>13</sup> vydává dramatické texty a divadelní literaturu přes 40 nakladatelství.<sup>14 15</sup> Ta významnější z nich publikují 15–25 titulů ročně. Nakladatelství pomáhají autorům – i začínajícím – prosadit se v divadelních kruzích, zároveň dramatickým textům přikládají literární hodnotu a usilují o to, aby díky tištěnému zachycení textů bylo možné postihnout vývoj dramatické tvorby. Vydávané texty tedy neslouží jen jako prostředek k navázání spojení mezi dramatikem a divadlem; čtenáři těchto textů ve Francii nejsou jen divadelní tvůrci, nýbrž široká veřejnost. Francouzský čtenář je vychováván ke čtení dramatických textů – svědčí o tom už i to, že se těmito texty zabývají studenti na středních školách. Autorka práce při studiu na francouzské univerzitě z vlastní zkušenosti zjistila, že se dramatické texty probírají na výběrových seminářích v rámci filologických oborů (na českých univerzitách je to spíše vzácností). Ve větších knihkupectvích je většinou několik regálů věnováno čistě dramatickým textům, vedle toho existuje i řada specializovaných knihkupectví. A dramatické texty jsou po ruce i návštěvníkům divadel – většina divadel má malé knihkupectví, kde si divák může zakoupit divadelní hry uváděné na jevišti divadla a další související literaturu. I divák je tak veden k tomu, aby si rozšiřoval své dojmy ze hry četbou, případně si hru přečetl předem, a scénická interpretace pro něj následně byla obohacením čtenářských zážitků, novým způsobem náhledu na dané dramatické dílo.

---

<sup>13</sup> Viz internetové stránky francouzských Státních odborů vydavatelů [cit. 15. 11. 2016]:

[http://www.sne.fr/etre\\_editeur/faq-de-ledition/#sne-h-368-2-%c2%a0-combien-y-a-t-il-dediteurs-en-france](http://www.sne.fr/etre_editeur/faq-de-ledition/#sne-h-368-2-%c2%a0-combien-y-a-t-il-dediteurs-en-france).

<sup>14</sup> Seznam specializovaných nakladatelů viz např. internetové stránky Entr'Actes [cit. 15. 11. 2016]:

[http://entractes.sacd.fr/cat\\_editeurs.php?l=cat](http://entractes.sacd.fr/cat_editeurs.php?l=cat). Aktualizovaný seznam specializovaných nakladatelů publikuje také knihovna SACD na internetových stránkách [cit. 16. 11. 2016]: <http://www.sacd.fr/Guide-des-aides-aux-auteurs-et-aux-comediens.957.0.html>. V roce 2014 jich uvádí celkem 49.

<sup>15</sup> Jmenujme alespoň některá z těch, která se specializují čistě na divadelní a dramatickou literaturu: Actes Sud-Papiers (specializovaná odnož vydavatelství Actes Sud fungující od roku 1985), L'Arche (první specializované nakladatelství divadelních textů, založené v roce 1949, funguje také jako zastupující agentura), Art et Comédie (zaměřené na komedii a vaudeville, vzniklo v roce 1950), L'Avant-Scène Théâtre (od roku 1949, kromě stejnojmenného časopisu, který vychází dvakrát do měsíce a referuje o vybrané hře aktuálně uváděné na jevišti ve Francii – s fotkami, rozhovory a kompletním textem hry –, vydává edici Quatre-vents zaměřující se na současnou dramaturgii), Les Solitaires Intempestifs (založené dramatikem Jean-Luceem Lagarcem v roce 1992, ze začátku vydávalo hlavně Oliviera Py, soustředí se na novátorské dramatické texty), Éditions Théâtrales (funguje od roku 1981, vydává také texty pro mladé publikum).

## 4. Dramatický text a jeho překlad

Překlad dramatického textu spadá pod oblast uměleckého překladu. Mnozí teoretici poukazují na to, že překladateli bývá často podceňována jeho náročnost. Teorie překladu se překládání dramatu dlouho nevěnovala. Susan Bassnettová si v 80. letech stěžuje, že teorie překladu dramatických textů je jednou z nejzanedbanějších [Bassnett, 2002: 119], podobně jako Ján Ferenčík konstatuje, že „překladova kritika [...] překlad drámy ještě vždy pokládá za pomocnou složku javiskovým interpretom“ [Ferenčík, 1982: 88]. Už v 60. letech 20. století o překladu dramatu pojednává Jiří Levý v *Umění překladu*. Levý klade důraz zejména na skutečnost, že základem dramatu je dialog, tedy promluva, která má vztah k mluvené řeči a zároveň má několikerého adresáta (postavy na scéně, ale také diváky), díky čemuž nabývá dramatický dialog komplikovanější struktury a umožňuje složitější hru významů. Zásadní je zachovat v překladu srozumitelnost a mluvnost, to znamená především, aby se promluva snadno vyslovovala a poslouchala. Jevištní řeč připomíná běžnou hovorovou řeč, ale jedná se vždy o stylizaci na základě divadelních konvencí. A ty se s historickým vývojem mění – v novějších překladech (Levý uvádí příklad z 60. let, ale tato tendence je platná dodnes) je hovorová řeč stylizována úspornějšími prostředky – elipsami, krátkými větami, klišé – a překlad repliky jako celku vychází ze situace. Na Levého navazuje v 80. letech slovenský teoretik překladu a překladatel Ján Ferenčík. Ferenčík rozvíjí komunikační a sociologické aspekty překladu dramatu, když poukazuje na spolupráci překladatele a inscenátorů (více viz níže). Susan Bassnettová jakožto představitelka tzv. manipulační školy svůj přístup zakládá na důrazu na cílovou kulturu – překlad musí být přijatelný pro cílovou kulturu, splňovat její očekávání a v případě překladu dramatu divadelní konvence. Překladatel dramatu si musí být vědom toho, že drama a divadlo se vyvíjejí společně – dramatici tvoří pro divadlo, jaké funguje v jejich době, a možnosti, jaké nabízí divadlo dané doby, ovlivňují podobu dramatu. Domácí tradice ovlivňuje už samotný výběr děl k překladu – tedy co lze v domácí kultuře přijmout –, a stanovuje normy překladu – tedy jakým způsobem mohou překladatelé/inscenátoři s dramatickým textem nakládat. Zaměření na cílovou kulturu a její konvence mohou legitimizovat některé překladatelské strategie, které však z pohledu například českých teorií překladu, jež stojí na reprodukčně-tvůrčí strategii – tedy kladou větší důraz na vystižení výchozího textu –, už mohou hraničit s adaptací. Nicméně pro řadu západních teoretiků je tento „volnější“ přístup zejména u překladu dramatických textů legitimní. Roger Pulvers ve sborníku, který k problematice překladu dramatu sestavila Ortrun Zuber-Skerrittová, považuje překlad dramatu za počátek re-kreačního procesu a nevidí rozdíl mezi překládáním dramatu a psaním vlastní hry [Zuber-Skerritt, 1984: 27], nicméně stále

poukazuje na překladatelovu kompetenci zachovat autorský záměr [tamtéž: 9]. Tento nový přístup k překladu dramatu nesouvisí jen s vývojem manipulativní teorie překladu zaměřené na cílovou kulturu, ale také s širším historickým vývojem divadla ve 20. století, zejména hierarchickým rozvržením rolí dramatika a režiséra. V době naturalistického divadla stál hierarchicky nejvýš dramatik a jeho textu se vše podřizovalo (inscenace i překlad), jako by jediné správné scénické ztvárnění bylo zakotveno v textu. V průběhu 20. století se však k „moci“ dostává režisér – v předchozí kapitole věnované francouzskému divadlu jsem na to poukázala v souvislosti konkrétně s touto kulturní oblastí, jedná se ale o obecněji platnou tendenci. V souvislosti s tímto přenesením sil pozbývá dramatický text posvátné nedotknutelnosti, režisér už textu neslouží, ale volně s ním nakládá v rámci své režijní koncepce. A do jisté míry se tento volnější přístup aplikuje i na práci překladatelskou.

Relativizujícím příspěvkem mezi těmito dvěma přístupy je náhled Sirku Aaltonenové vycházející z přístupu polysystémové školy. Mezi překladateli dramatu nachází dva typy, pariahs (vydědění) a masters (mistři), kteří se odlišují svým postavením v divadelním systému. Pokud je divadelní systém ustálený, překládají masters, kteří často bývají sami dramatici a nakládají s originálem volně, aby ho přiblížili cílovým divadelním konvencím. Naopak pokud ustálený není, překládají pariahs, kteří pracují doslovněji, blíže se drží originálu, exotizují, vnášejí nové. Často jsou však jejich překlady určené spíše pro knižní vydání než inscenování na jevišti, využívá se možnosti dovysvětlit exotizující prvky v poznámkách apod.

V případě překladu dramatu nastává značně složitější situace než při překladu prózy či poezie, a to vzhledem k jeho textové povaze. Překlad dramatu jako produkt musí totiž fungovat ve dvou komunikačních situacích: jednak jako psaný text ke čtení, jednak jako součást víceznakového systému divadelního představení. Zatímco prozaický text si čtenář může číst pomalu a vracet se k nepochopenému, slovo na divadle je prchavé, zazní jednou a divák ho musí pochopit.

#### 4.1 Dramatický text a text představení

Drama bývá tradičně pojímáno jako jeden z literárních druhů<sup>16</sup> vedle prózy a poezie. Zajímavý postřeh v rámci tohoto pojetí přináší Anne Uberfeldová: „Le texte du théâtre est le seul texte littéraire qui ne puisse absolument pas se lire dans la suite diachronique d'une

---

<sup>16</sup> Ne všichni teoretici však chápou drama jako součást literatury: např. podle F. Mika drama není „autonómnym literárnym faktom. Je ním až na javisku ako neodmyslitel'ná zložka dramatického obrazu, divadla, ktoré je špecificky iným umením ako literatúra“ [cit. podle Kovačičová, 2004: 160]. Podobně O. Zich v *Estetice divadelního umění* vylučuje drama z literatury, protože jeho povaha není pouze slovesná a bez scénické realizace není úplné. Za literární považuje jen tzv. knižní drama, určené ke čtení.

lecture, et qui ne se livre que dans une épaisseur de signes synchroniques, c'est-à-dire étagés dans l'espace, spatialisés.“ [Ubersfeld, 1996: 153] (Dramatický text je jediným literárním textem, který není v žádném případě možné číst v diachronním postupu četby, ale který se odhaluje teprve v šíři synchronních znaků, to znamená rozmístěných v prostoru. – přel. IŠ). Pro drama jako literární druh je charakteristická dialogická podoba. Dialogičnost jako hlavní kritérium dramatu si ovšem žádá jisté přehodnocení zejména ve vztahu k modernímu dramatu. Vedle tradičních dialogů se totiž v moderním dramatu objevují dialogy tvořené dlouhými, propracovanými replikami, které jsou však do značné míry autonomní, neslouží k dorozumění mezi mluvčími. Případně jsou to repliky nejasné, hrající si s významy a zvuky, jako by dramatik při jejich tvorbě nebral ohled na publikum. Morávková hovoří v podobném smyslu o „dialogu osvobozeném od služebnosti“, který „se stává jevištní poezií“ [Morávková, 2003: 53]. Vedle dialogu se typicky objevuje také monolog. Moderní drama objevuje a překračuje hranice literárního druhu – v některých hrách se postava stává v podstatě epickým vypravěčem vedoucím svůj monolog či solilog (tj. dialog s němým vypravěčem, kterým je publikum), důraz na hudebnost slov některých her zase přibližuje dramatický text poezii. Jedná se však stále o text, který předpokládá scénickou realizaci. Proto v sobě zahrnuje i paralingvistické, kinesické a extralingvistické složky s ní spjaté.<sup>17</sup> Paralingvistickými složkami integrovanými v dramatickém textu rozumíme, že text bere ohled na zvukovou podobu jazykového výrazu – například výslovnost, deformace výslovnosti, intonaci, rytmus. Kinesická složka odkazuje na mimiku, gesta, vzdálenost postav, pohyb na scéně. Konečně extralingvistické složky jsou takové, které odkazují k mimojazykové realitě, jazyk je ale může odrážet, například se v něm může projevit charakteristika prostředí, ze kterého postavy pochází, podle toho, jaké používají lexikum, jakou stylistickou vrstvou jazyka hovoří. Nejmarkantněji jsou pak extralingvistické složky obsaženy ve scénických poznámkách, které zachycují kontext vlastního jazykového projevu důležitý pro scénické ztvárnění textu. Paralingvistické, kinesické i extralingvistické složky vyplývají z verbální struktury textu, ale záleží také na recipientovi (čtenáři, překladateli, režisérovi), jak je dokáže interpretovat. V textu je tak latentním způsobem obsažen dramatický potenciál, jistá scénická dimenze. Patrice Pavis v *Divadelním slovníku* podává následující definici: „Dramatický potenciál nebo též hybná síla dramatu je mechanismus, který účinně – byť často skrytě – řídí jednání, organizuje smysl hry a podává klíč k motivacím a zápletce.“ Susan Bassnettová v podobném smyslu hovoří o „performabilitě“, kterou jakožto abstraktní pojem se však snaží zkonkretizovat v lingvistických strukturách textu – například

---

<sup>17</sup> Vycházím z publikace MISTRÍK, Jozef. *Dramatický text*. Praha: SPN, 1978.

v distribuci deiktických prostředků v replikách jednotlivých postav, které mohou poukazovat na jisté charakterové vlastnosti postav a jejich vývoj, vývoj vztahů mezi postavami apod. [viz blíže Bassnett, 1985]. Způsob odrážení dramatického potenciálu v jazykové struktuře je důležitý pro práci překladatele, protože primární problémy, které překladatel řeší, jsou lingvistické povahy.

Doposud byla řeč o psaném dramatickém textu, se kterým jakožto s uměleckým artefaktem pracuje překladatel. Nicméně tento psaný text se dostává do dialektického vztahu s tzv. textem představení. Tyto dva texty jsou od sebe neoddělitelné: text představení v sobě zahrnuje dramatických text, vychází z něj; dramatický text v sobě nese divadelní potenciál, který se realizuje v textu představení. Literární dramatický text je vlastně převáděn do textu představení, což je ze sémiotického hlediska mnohem složitější systém znaků, které se objevují souběžně na jevišti. Psaný literární text se stává součástí mnohem komplexnějšího znakového systému audiovizuální povahy – text představení se nečte, nýbrž poslouchá a sleduje. Někteří teoretikové považují dramatický text za primární a text představení za jeho variantu, která vychází z jeho interpretačních možností. Jiní naopak považují dramatický text za neúplný, nekompletní – Anne Ubersfeld užívá výrazu „texte troué“, tedy „děravý text“ –, přičemž své úplnosti dosahuje právě scénickou realizací. Ubersfeld i Ryngaert<sup>18</sup> zároveň ale upozorňují na to, že inscenace sice přináší nové významy, vyplňující mezery v dramatickém textu, ale zároveň se převodem do textu představení ztrácí například některé poetické rysy. Text představení není jen vysvětlením dramatického textu, převedením „pokynů“ obsažených v psaném dramatickém textu na scénu. Dramatický text nenabízí jednu jedinou správnou interpretaci, a tak ho inscenace nemůže plně vyčerpat, nýbrž v rámci jeho interpretačních mezí na něj hledat nový pohled.

## 4.2 Překlad dramatu

Existence dvou sémioticky rozdílných textů – dramatického a textu představení – je důležitá pro praktickou činnost překladatele. V souvislosti s ní totiž může překlad dramatu nabývat dvou základních funkcí z hlediska jeho recepce. Jedná se o:

- 1) překlad dramatu jako literárního textu;
- 2) překlad dramatu pro divadelní inscenaci.

---

<sup>18</sup> Viz UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Belin, 1996; RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris: Nathan, 2000.

V prvním případě překladatel překládá drama pro knižní vydání a primárním příjemcem překladu je čtenář. V době vzniku překladu se neví, zda a kým bude překlad inscenován.<sup>19</sup> Překlad je primárně recipovaný a hodnocený jako psaný literární text a podobná kritéria jako na psaný literární text jsou na něj uplatňována při kritice překladu. Očekává se zpravidla, že tento překlad bude co nejdříve vystihovat originál. Ačkoli se stále jedná o texty psané pro ztvárnění na scéně, psaný a čtením recipovaný text má trochu jiné normativní požadavky než text mluvený (při inscenaci se velká část sdělení předá i neverbálními prostředky, dokreslí jej situace na scéně). Kniha nabízí prostor pro různé druhy paratextů (poznámky, komentář textu v předmluvě), čtenář se může vrátit k náročnějším místům a pronikat do poetické krásy textu. U souborných vydání děl jednoho autora je žádoucí udržet jednotný autorský styl. Další důležitou charakteristikou, která knižní překlad dramatu přibližuje překladu prózy, je, že překladatel bývá zpravidla prvním a jediným interpretem textu, případně do textu zasahuje kromě něj knižní redaktor. Zásahy inscenátorů přijdou teprve následně, pokud se rozhodnou knižně vydanou hru inscenovat. Na druhou stranu vedle toho bývají někdy publikovány knižně i dramatické texty, které si již prošly procesem inscenace. To může mít své výhody: překlad se tak mohl zbavit eventuálních nedostatků v podobě například věcných nejasností či smyslově zastřených nebo špatně vyslovitelných pasáží. Inscenátoři tímto způsobem mohou fungovat podobně jako redaktor knižního vydání.

Druhou možnou funkcí překladu dramatického textu je stát se součástí divadelní inscenace. Právě tomuto typu překladu se věnuje Ján Ferenčík v *Kontextech prekladu*. Je to překlad, jehož cílem je být zprostředkován jiným způsobem než písemně. Písemná podoba tohoto překladu slouží jen jako pomocná – má funkci čtenářskou, informační, dokumentační nebo předlohovou [Ferenčík, 1982: 71]. Jako hlavní znaky dramatu, které ovlivňují překladatelský proces, J. Ferenčík označuje:

---

<sup>19</sup> Stranou ponechávám tzv. knižní dramata, tedy literární dramata, u nichž někdy sami autoři uvádějí, že se jedná o drama ke čtení, nikoli k inscenování. Oblíbeným se tento žánr stal v 19. století u romantických autorů – ve Francii se mu říká *théâtre dans un fauteuil* (divadlo v křesle) podle Mussetova souboru her s názvem *Spectacle dans un fauteuil* z roku 1832. Mezi nejčastějšími knižními dramaty francouzské proveniencí bývají zmiňovány hry Mussetovy jako *Lorenzaccio* nebo *Marianniny rozmary* a Claudelův *Saténový střevíček*. Důvodem, proč byla tato dramata považována za nehratelná, byly většinou rázu praktického – souvisely s jejich náročným jevištním provedením (změny kulisy, množství postav, délka textu, náročné básnické a filozofické monology). Později se však ukázalo, že tyto texty hratelné jsou, v upravených verzích byly inscenovány. Ryngaert proto poukazuje na skutečnost, že se jednalo spíše o dramata, která neodpovídala dobovým divadelním normám a jako taková byla ze scény vyloučena [Ryngaert, 2002: 21].

- 1) písemný charakter a nepísemnou formu společenské realizace textu;
- 2) kolektivní a vícestupňový charakter interpretace originálu v procesu vzniku definitivního překladu;
- 3) odlišnost každé nové společenské realizace, zejména jevištní, nejen v případě rozdílných překladatelů a inscenátorů, ale i v případě totožného textu a inscenátorů;
- 4) podřízenost všech zúčastněných interpretací jedné hlavní koncepci, což většinou znamená nižší tvůrčí účast překladatele na výsledném textu. [Ferenčík, 1982: 72]

Důležitým specifikem překladu dramatu pro inscenaci je skutečnost, že překladatel bývá zpravidla prvním, ale nikoli jediným a konečným interpretem dramatického textu. V případě, že tvoří překlad na zakázku pro konkrétní inscenaci, podrobuje se zpravidla již předem dramaturgické a režijní koncepci daného divadla. Jindy může jít o tvorbu překladu informačního, který slouží k představení dramatického textu divadelníkům. Pokud se o text začne zajímat konkrétní inscenátor, dochází zpravidla ke kolektivnímu dopracování textu překladu pod vlivem odlišných interpretací inscenátorů (režiséra, dramaturga), případně technických nedostatků překladu, které se ukáží při práci s herci (výslovnost, srozumitelnost, jasnost vyjádření, srozumitelnost scénických poznámek atd.). Dramatický text tak prochází vícestupňovou interpretací: 1. stupněm je mezijazykový překlad textu dramatu z výchozího do cílového jazyka, jehož výsledkem je dramatický text (dramaturgicky upravený); 2. stupněm intersémiotický překlad „jazyka“ textu do „jazyka“ divadla [Kovačičová, 2004: 162]. Do druhého stupně převodu překladatel již často nezasahuje. Výsledný text, předkládaný k interpretaci divákovi, je kolektivním dílem.

#### **4.2.1 Postavení a schopnosti překladatele dramatu**

Jaké postavení má v takovémto spleťtém a vícestupňovém procesu vzniku výsledného textu překladatel? Výsledný text představení je vždy týmovou prací, ale význam překladatele tím nemusí ztrácet na váze. M. Schlegelová v článku shrnujícím postřehy z mezinárodní konference o inscenování přeložených her v roce 2007, na které se sešli jak divadelníci a překladatelé, tak translatologové a divadelní vědci, poukazuje na skutečnost, že různé kultury mají k překladu dramatu a postavení překladatele v procesu překladu odlišný přístup. Například ve Spojeném království je ve srovnání se zeměmi kontinentální Evropy překladatel dramatu podceňovaným a také finančně podhodnoceným článkem procesu překladu dramatu. Úkolem britského překladatele je doslovně převést dramatický text do cílového jazyka. Tento hrubý překlad pak režisér postoupí domácímu dramatikovi, který ho přetvoří pro scénu a cílové publikum, přičemž vystihne režisérskou koncepci. Překlad tak vzniká vždy pro



konkrétní inscenaci a jeho podoba mnohdy hraničí s adaptací. Vedle uměleckých má tento postup i důvody ekonomické – adaptací se snižuje riziko, že by domácí publikum hru nepřijalo z důvodu toho, že vykazuje rysy cizí dramatiky, na kterou nejsou diváci zvyklí, a navíc jméno známého domácího dramatika na plakátu k představení funguje jako kasovní tahák. Tantiémy z představení – tedy odměna za překlad – náleží domácímu dramatikovi, nikoli překladateli. Naproti tomu země kontinentální Evropy, a zejména malé země jako Česká republika, mají překladatele mnohem víc v úctě. Překlad byl pro nás z historického hlediska vždy významnou součástí naší vlastní kultury a v uměleckém překladu mnohdy inspiračním zdrojem z ostatních velkých kultur, díky kterému se ta naše rozvíjela. Tento přístup má samozřejmě vliv na cíle překladu. „V českém kontextu vždy klademe velký důraz na vystižení charakteru originálu, jde nám o to, aby účinek díla v cílovém jazyce co nejvěrněji kopíroval účinek díla v jazyce výchozím. Studujeme jeho historický a kulturní kontext a někdy trochu opomíjíme české publikum“ [Schlegelová, 2007: 115]. Dá se tedy říct, že u nás je tendence spíše opačná – přivádět k nám cizí tvorbu, nikoli se jí zmocňovat adaptací k domácímu. K úpravám dochází teprve, rozhodne-li se nějaké divadlo překlad inscenovat. Úpravy v podobě například škrtnů jsou běžnou režijní úpravou, která nemusí být nahlížena negativně, problémem jsou ale zásadní deformace ideově-estetického obsahu. V druhém stupni interpretace se nutně znásobuje riziko deformace autorského záměru, proto se kvalitní práce překladatele stává stěžejním požadavkem v procesu přípravy textu představení. Právě on by měl být s dramatickým textem nejlépe obeznámený, měl by ho mít nejlépe racionálně analyzovaný. Ideální proto je, když překladatel následně pracuje na interpretaci textu s inscenátory, protože může kompetentně odsouhlasit koncepční zásahy, které interpretačně ještě možné jsou a které už nikoli. Překladatel by měl být ten, kdo k nim dává souhlas, v případě žijícího autora je pak vhodné konzultovat některé výrazné zásahy i s ním (například změnu titulu). Překladatel by měl už při tvorbě překladu myslet na to, jaké interpretační možnosti jeho překlad nabízí, k jakým by mohl inscenátory dovést. Měl by v textu ponechávat mnohoznačná místa tam, kde je ponechává původní autor, a naopak nezastírat smysl tam, kde má být jasný. Zároveň ale při následné spolupráci s inscenátory se další nečekané možnosti budou odhalovat a překladatel je může korigovat. Na druhou stranu nevděčným údělem překladatele je, že ani kvalitním překladem mnohdy nemůže kvalitu výsledného textu představení zaručit, protože převod do textu představení už je vlastní prací inscenátorů.

Role překladatele jakožto „znalce“ dramatického textu má vlastně blízko k roli dramaturga. Jeho dramaturgické schopnosti se projevují už v případě, že si sám vybírá text k překladu. Jeho výběr vychází jednak ze znalosti výchozí dramatiky, jednak ze znalosti

domácího prostředí. Konkrétně při výběru z francouzských dramatických textů se dá očekávat, že překladatel jako taktický dramaturg nebude vybírat jen výjimečná, umělecky náročná a experimentální díla, ale s ohledem na české publikum s jinými očekáváními než francouzské bude hledat taková, která u nás mohou oslovit.

Při samotné práci na překladu se u překladatele projevují i jisté schopnosti herecké a režijní. Je nespornou výhodou, pokud má překladatel vlastní herecké zkušenosti. Jako herec by se měl dokázat vcítit do jednotlivých postav a do dramatické situace, aby dokázal komunikační účinek převést do cílového jazyka a kultury. Při volbě jazykových prostředků v cílovém jazyce musí opět myslet na herce a jejich přednes – měl by se soustředit zejména na snadnou výslovnost a zohlednění dechové kapacity herce. Z hlediska recepce hercova projevu pak na srozumitelnost a názornost řečeného. Dociluje toho různými jazykovými prostředky. Na fonetické rovině například nehromadí nelibozvучné nebo nevyslovitelné hlásky, na lexikální (případně morfologické) rovině volí běžné hovorové i nespisovné lexikum k navození dojmu mluvnosti, využívá bohatého lexika z různých jazykových vrstev ke stylizaci řeči jednotlivých postav a k názornému a přesnému vystižení dramatické situace. Na syntaktické rovině pak využívá charakteristických rysů mluvené řeči, jako jsou eliptické věty, které pozbývají neúplnosti v důsledku zapojení do dramatické situace či doplněním o gesta, nebo jako je specifický slovosled mluvené řeči, ve kterém hraje důležitou roli intonace. Překladatel si při „vžívání se“ do dramatické situace vytváří podobně jako režisér její imaginární inscenaci ve své hlavě, ze které pak vychází při formulaci v cílovém jazyce.

Je tedy zřejmé, že překladatel dramatických textů svými schopnostmi přesahuje rámec překladatelské profese. Vedle jazykových a interpretačních schopností důležitých pro pochopení a převod jazykového uměleckého sdělení využívá také schopností vlastních divadelním profesím. Jedná se tedy o velmi specializovaného překladatele, u kterého se dá očekávat silná spjatost s divadelním prostředím.

#### **4.2.2 Zastarávání překladu**

Z důvodu mluvnosti dramatického textu tento typ překladů podléhá rychle zastarávání, zejména v případě komediálních her. Text musí působit živě na jevišti, určitá míra aktualizací posunů v překladu je proto u řady děl žádoucí, zejména u těch, která jsou kulturně a historicky vzdálená cílovému prostředí. Tím lze také vysvětlit neustálou potřebu vytvářet nové překlady děl autorů, jako je např. Molière či Feydeau.

## 5. České překlady francouzského dramatu po roce 1989

### 5.1 K situaci české divadelní a knižní kultury před a po roce 1989

Před rokem 1989 byla významně plodným obdobím pro překlad francouzských dramatických textů, jejich publikování a uvádění na českých jevištích 60. léta, kdy došlo k politickému uvolnění a domácí překladová produkce se snažila podat přehled o soudobém dění ve francouzském dramatu. Poprvé u nás byla uváděna dramata absurdní (počínaje Ionescovým *Nosorožcem* v překladu manželů Tomáškových v roce 1960) či existencialistická, zejména Sartrova. Marie Vožd'ová v publikaci *Francouzská a italská dramatická tvorba na moravských a slezských divadelních scénách* uvádí, že se na těchto jevištích objevuje v 60. letech řada nových francouzských dramatiků (mj. M. Pagnol, R. Rolland, J. Genet, R. Vítac), snad nejuváděnějším francouzským autorem se stává J. Anouilh, známý u nás již z poválečných let, který přebírá místo po Molièrovi. Oblibu si v 60. letech získal i Marc Camoletti se svými hrami *Létající snoubenky* (uváděnými také pod názvem *Modré s nebe*) a *Anna, poklad rodiny*, obojí v překladu Evženie Janů, a Robert Thomas s detektivní hrou *Osm žen* v překladu Mileny a Josefa Tomáškových. Camoletti i Thomas jsou uváděni i během normalizačních let až dodnes. V 70. a 80. letech se zredukoval počet uváděných francouzských her, na scénách se držely hlavně komedie a ověření klasikové.

Podobně se před rokem 1989 vyvíjelo knižní vydávání přeložených her. Podle zjištění Kateřiny Drskové uvedených v publikaci *České překlady francouzské literatury (1960–1969)* posledním nejvýraznějším obdobím vydávání překladů z francouzštiny před rokem 1989 jsou 60. léta s vrcholem v roce 1968. Největšími vydavateli dramatických textů v daném období byly nakladatelství Orbis a divadelní a literární agentura Dilia. Orbis mezi lety 1962–1969 vydal v edici Divadlo celkem 20 titulů obsahujících 77 her převážně moderních a soudobých autorů, které doprovázely doslovy překladatelů nebo literárních teoretiků [Drsková, 2010: 44]. Vedle toho vydával Orbis také soubory vybraných francouzských dramatiků a edici Hry lidového jeviště, ve které vyšla některá díla Molièrova. Většina her ale vycházela v Dili, jejíž tituly tvoří ve sledovaném období jednu pětinu položek soupisu překladů z francouzštiny [tamtéž: 47]. Publikace Dilie však byly v podstatě nekomerční a neveřejné, vycházely v podobě rozmnožených rukopisů a byly určeny hlavně divadelníkům. Platilo to zejména pro řadu Informativní a studijní texty vycházející mezi lety 1964–1967, později nahrazenou Studijní edicí, ve kterých vycházelo největší množství soudobých západních dramatiků, řada jich byla zastoupena jen jednou hrou [Drsková, 2010: 48]. Dále v Dili vycházela ediční řada velkého formátu A4 a tzv. Malá řada ve formátu A5, v nichž také vyšlo několik her

francouzských dramatiků, mimo jiné i klasiků. Zajímavá jsou čísla [tamtéž]: ve velkoformátové edici vyšlo 74 titulů o celkem 78 hrách přeložených z francouzštiny, v řadě Informativních a studijních textů celkem 10 publikací o 13 hrách, ve Studijní edici 9 publikací o 19 hrách a v Malé řadě 16 publikací o 20 hrách, tedy celkem ve všech edicích vyšlo za sledované desetiletí 130 her přeložených z francouzštiny. Do poloviny 70. let se podle Drskové veškerá knižní překladová produkce propadla o polovinu. Divadelní hry se knižně v podstatě do roku 1989 nevydávají, jediným vydavatelem přeložených francouzských dramát v 70. a 80. letech je Dilia. Již od 80. let 20. století se začala kulturní oblast uvolňovat a byli vydáváni někteří dříve zakázaní autoři, od roku 1989 pak padly překážky ideologické, nicméně na jejich místo nastoupily ekonomické.

Vzhledem k roli divadel v revolučním období roku 1989 se očekávalo, že v nových, svobodných poměrech bude divadlo významnou součástí veřejného kulturního života a že i drama si najde snadno cestu zpět ke čtenářům a do běžného knižního provozu. Předpokládalo se, že pouze politická situace v době normalizace bránila knižnímu vydávání dramatu po boku prózy a poezie [Hruška: 2008, s. 567]. Velmi záhy však počáteční nadšení opadlo, diváci se rychle přesytili dříve zakázaných autorů, kteří svými hrami okamžitě zaplnili jeviště a knižní trh. Divadlo ve svobodném prostředí ztratilo svou dřívější politickou funkci a potřebovalo najít novou. Avšak ekonomické reformy, které měly za následek snížení dotací na kulturu, a současná ztráta publika vedly divadla spíše k nutnosti řešit materiální problémy – z důvodů ekonomických proto dochází od počátku 90. let k výrazné bulvarizaci divadelního repertoáru [Hruška, 2008: s. 558]. Publikum se snaží přilákat na zábavné hry a osvědčené klasiky. Daniela Jobertová upozorňuje, že na českých porevolučních jevištích jsou s úspěchem inscenováni hlavně Molière se svými komediami a ze současných, českému publiku již známých autorů J. Anouilh, M. Achard a M. Camoletti. Nikoli rétoričtí klasikové jako Corneille, Racine, Hugo a Giraudoux. Důvody vidí jednak v odlišné tradici českého a francouzského divadla, dále ve zmiňovaném strachu o diváka a také v nedostatečně odvaze českých dramaturgů [Jobertová, 2004]. Právě z důvodu výrazně odlišné divadelní tradice se francouzská dramatika u nás prosazuje daleko hůře než dramatika britská (ze současné tvorby u nás zaznamenala úspěch zejména tzv. coolness dramatika) a německá.

## 5.2 Soupis překladů dramatických textů z let 1990–2015<sup>20</sup>

Pro vytvoření soupisu bylo třeba nejprve zjistit, jaké jsou možnosti uveřejnění překladu dramatického textu. Různé funkce překladu dramatu jako produktu totiž ovlivňují také to, jakým způsobem je překlad uveřejněn. V porovnání s publikací překladu prózy, kdy je situace jednoznačná, jsou cesty uveřejnění dramatu mnohem rozmanitější a živelnější. Knižní publikace je jen jednou z nich a zpravidla tou vedlejší, protože hlavním cílem dramatického textu není být zvěčněn na papíře, ale „ožít“ na jevišti. Specifickým případem knižní publikace překladu dramatu jsou vydání klasiků. Tato díla se stávají předmětem studia a knižním vydáním se uchovává jejich literární hodnota. Ivan Zmatlík<sup>21</sup> s lítostí konstatuje, že dnešní herci už nejsou schopni správně číst překlad francouzského alexandrinu a inscenátorům často nejsou známy širší historické souvislosti klasického díla, které mohou být pro inscenační zpracování důležité. V tom pochopitelně sehrává svou roli vzdělání a vzdělávací instituce, ale nové překlady a komentovaná vydání mohou jistě napomoci. Zásadní překážkou knižnímu vydávání dramatických textů (klasických a zvláště pak nových) jsou důvody ekonomické. Z velmi omezeného počtu nakladatelů a z velmi omezené nabídky dramatických textů v běžném knihkupectví je patrné, že dramatické texty si své čtenáře ani po politickém uvolnění v roce 1989 nenašly. Přesto se ale v omezené míře knižně vydávají a veřejnosti bývají dostupné v internetových a specializovaných knihkupectvích. Většinu produkce obstarávají specializovaná nakladatelství. Vedle toho dramatické texty vydávají také divadla poté, co je inscenovala, ve formě programových brožur s bohatým doprovodným materiálem (činí tak od 90. let Národní divadlo Praha, Národní divadlo Brno a Národní divadlo moravskoslezské Ostrava). Brožury jsou dostupné rovněž prostřednictvím internetových knihkupectví a v knihovnách, proto je také zařazují do přehledu překladů. Jelikož dramatické texty zpravidla nejsou rozsáhlá díla, dostávají se k odborné divadelní veřejnosti také publikováním v divadelních časopisech. Nejvýraznějším a v současnosti téměř výhradním periodickým otiskovatelem dramatických textů je dvouměsíčník *Svět a divadlo* vydávaný od roku 1990.

Pro vyhledávání knižních, časopiseckých publikací a textů vydaných v divadelních brožurách byl stěžejním zdrojem elektronický katalog knihovny Institutu umění – Divadelního ústavu v Praze, která patří k největším evropským knihovním fondům

<sup>20</sup> Komentář i soupis překladů dílčím způsobem přesahuje i do roku 2016, aby byly zahrnuty také např. překlady vytvořené pro druhý ročník festivalu Sněž tu žábu. V komentáři jsou rovněž zmiňovány některé připravované projekty.

<sup>21</sup> Čerpám z osobního rozhovoru s I. Zmatlíkem ze dne 3. 11. 2016. Ivan Zmatlík (\*1944) – vystudoval režii na DAMU, působil jako režisér, dramaturg, překládá z francouzštiny, polštiny a ruštiny a je majitelem a redaktorem nakladatelství Artur.

specializovaným na divadelní literaturu. V katalogu jsem vyhledávala za pomoci odborného pracovníka ústavu. Dalším zdrojem byl prostřednictvím funkce předmětového vyhledávání Souborný katalog Národní knihovny ČR. Úplnost dohledaných údajů bylo dílčím způsobem možné ověřit například v případě časopisu *Svět a divadlo*, který uvádí na svých internetových stránkách soupis všech vydaných překladů.

Knižní a časopisecké publikační možnosti jsou značně omezené, a navíc mnohdy nemusí splnit primární cíl většiny překladů – dostat se co nejrychleji k divadelníkům. Dnes lze díky technologickým možnostem usnadnit (a zlevnit) tuto cestu textů jejich elektronickým uchováním a šířením. Může se tak dít velmi živelně – dramatické texty jsou krátké, překladatel se k textu originálu dostane díky zahraniční publikaci, pustí se jednoduše do překládání a text pak nabídne dramaturgovi divadla. V případě inscenace je ale nutná smlouva o užití díla s autorem či jeho zástupcem. Úkolu ochránit autorská práva se zhostily divadelní agentury, které umožňují systematizovat celý proces získání licence k překladu a provozování divadelní hry. Jistou dobu měla výhradní postavení divadelní a literární agentura Dilia (v oblasti francouzských divadelních her je tomu tak stále), fungující od roku 1949 ve formě státní instituce, po roce 1992 jako spolek autorů. Její hlavní činností je zajišťování ochrany autorských práv zastupovaných autorů formou kolektivní správy. Uzavírá smlouvy o zastupování autorských práv, dále reciproční smlouvy se zahraničními agenturami (v případě francouzské oblasti je to s agenturou SACD), hromadné smlouvy s televizí a rozhlasem a výrobcí kopírovacích zařízení a jejich provozovateli. Na základě těchto smluv vybírá poplatky, které následně rozúčtovává ve formě odměn a náhrad zastupovaným nositelům práv. Vedle toho vykonává agenturní činnost, která spočívá v aktivním vyhledávání a nabízení děl a dále zprostředkovávání licenčních smluv na užití děl. Vedle Dilie vznikla v roce 1990 soukromá agentura Aura-Pont a do dnešní doby na trhu funguje i několik dalších menších subjektů. Tyto agentury vytvářejí databáze elektronických textů, které se stávají nejbohatším zdrojem překladů pro divadla. Překlady z agenturních databází jsou dostupné na vyžádání, primárními adresáty těchto textů jsou praktičtí divadelníci. Tyto překladové texty jsou typickým příkladem dramatických překladů přeložených pro inscenaci (viz dělení v kapitole 4.2). Není jim věnována redakční péče, vyjma ze strany překladatele, někdy se jedná o pracovní či informativní překlady. Neznamená to ovšem, že by se obecně jednalo o nekvalitní či nehotové překlady, do databáze jsou vkládány i texty, které vyšly knižně. Elektronický formát umožňuje velmi rychlou komunikaci stran zúčastněných v celém procesu převodu dramatického textu až do textu inscenace. Navíc dle slov zástupkyně agentury Dilia

Heleny Eliášové i překladatelky K. Neveu<sup>22</sup>, překladatelé i dramatici do textů po čase mají potřebu zasahovat (například v důsledku úprav při přípravě určité inscenace), vytvářet nové verze. V tom elektronický formát velmi pružně vychází vstříc jejich potřebám.

Z francouzské jazykové oblasti se nejvíce překladů nachází v databázi agentury Dilia, několik málo překladů z francouzštiny uchovává také agentura Aura-Pont. Agenturní překlady jsem vyhledávala přes elektronický katalog agentur dostupný na jejich webových stránkách. Katalog agentury Aura-Pont umožňuje vyhledávat položky podle země původu autora. Katalog Dilia umožňuje vyhledávat pouze podle díla, autora/překladatele či obsazení nebo procházet všechny položky od nejnovějších záznamů. Dilia (konkrétně jsem kontaktovala agentku pro románské jazyky H. Eliášovou) na vyžádání neposkytuje žádný soupis evidovaných překladů. Kromě vyhledávání v elektronických katalozích jsem ověřovala zjištěné informace v pravidelných publikacích agentur Listy z Aura-Pontu a Zprávy Dilia, ve kterých agentury informují o nových překladech v agenturní databázi. Agentury u textů překladů neuvádí rok vzniku překladu a tento záznam uvádí ve vlastním textu překladu jen někteří z nich (na vyžádání jsou konkrétní texty zasílány elektronicky). Rok vzniku překladu u agenturních textů v soupisu překladů je proto spíše orientační, buď byl dohledatelný v textu překladu, nebo vychází z toho, kdy byl text publikován ve Zprávách Dilia, resp. Listech z Aura-Pontu, případně je u překladu uveden rok české premiéry překladu na profesionálních scénách, dohledatelný v katalogu inscenací Divadelního ústavu. Jen vzácně se nepodařilo dohledat žádný z těchto údajů. Překladovou tvorbu některých konkrétních překladatelů bylo možné ověřit osobní konzultací, z jejich vlastních internetových stránek či v elektronickém *Slovníku české literatury po roce 1945 ÚČL AV ČR*. Přehled agenturních překladů nezahrnuje překlady vydané již před rokem 1989 a překlady vydané knižně či časopisecky (ačkoli v agentuře jsou také k dispozici). Ze soupisu byly vyloučeny české dramaturgie původně prozaických francouzsky psaných děl nebo české adaptace francouzských dramatických textů, stranou jsou ponechány také překlady vzniklé pro rozhlas, které nejsou dostupné v agenturách či v tištěné podobě. Co se týče soupisu překladů deponovaných v Aura-Pontu, uvádím jen překlady, které nejsou podle elektronického katalogu k dispozici zároveň v Dili.

Předkládaný soupis překladů si rozhodně nemůže klást nárok na úplnost, ale vzhledem k jeho rozsahu by měl být značně reprezentativní. Přehled nezachycuje řadu překladů, které existují pouze v rukopisné podobě v archivech divadel, rozhlasu a knihoven a v neposlední řadě také po šuplíkách překladatelů (ačkoli mohly být uvedeny na jevišti či v rozhlase).

---

<sup>22</sup> Informace čerpám z osobních rozhovorů, viz přepisy v příloze.

Některé z těchto textů jsou připomínány alespoň v komentáři překladové produkce. Do soupisu je širěji zahrnována nejen francouzská, ale i frankofonní dramatika.

### 5.3 Knižně vydané překlady

Překlady dramatických textů vycházejí knižně po celou dobu sledovaného období, ačkoli v omezeném počtu a s klesající tendencí. Mezi knižně vydávané tituly zahrnují i tištěnou Informativní edici Dilia, ve které vycházely překlady z francouzštiny do roku 1994. Vede mě k tomu mj. skutečnost, že podle úvodníku Zpráv Dilia 2/1991 jsou od daného roku texty Informativní edice volně k prodeji, zatímco dříve byly určeny k informování divadel.

Překlady vycházejí jak v souborech, tak po jednotlivých textech, a celkový počet vydaných titulů za sledované období 25 let dosahuje počtu 101 titulů (celkem o 122 různých textech). Pro srovnání Kateřina Drsková dospěla ve stejné kategorii překladů v období 9 let mezi roky 1960–1969 k celkovému počtu 138 titulů [Drsková, 2010: 13]. Z toho je patrné, že knižní produkce je v uplynulých patnácti letech mnohem slabší a nevrátila se, jak se všeobecně doufalo, k bujné produkci let šedesátých (je tomu tak přinejmenším v oblasti francouzské dramatiky, ale zřejmě to platí obecně). Celkem 28 titulů ze zmiňovaného počtu jsou souborná vydání. Z těchto 28 souborů celkem 6 titulů nejsou primárně publikace dramatických textů, ale odborné či dokumentární monografie, v nichž se nacházejí i přeložené dramatické texty. Jedná se o dva díly cyklu textů Voskovce a Wericha s názvem *Voskovec & Werich neznámi* vydané v roce 1997 a 2001 Národním filmovým archivem (obsahují Voskovcův překlad Cocteauova *Orfea*, Jarryho *Krále Ubu* a hry Ribemont-Dessaignese *Duha*). Posledně jmenovaný překlad se objevuje také v publikaci Františka Cingera *Tiskoví magnáti Voskovec a Werich* z roku 2008 (vydalo nakladatelství Akropolis). Publikace *Texty III* shrnuje inscenace Divadla U stolu Centra experimentálního divadla Brno z let 2006–2011, mezi nimiž se nachází jeden překlad z francouzštiny od Josefa Mlejnk<sup>23</sup> (v krácené inscenační verzi s komentářem), hra *Šamhorodský proces* (Le Procès de Shamgorod, 1979) původem maďarského židovského autora Elieho Wiesela, který po druhé světové válce žil ve Francii a psal francouzsky. Zmiňované čtyři publikace sice nejsou primárně vydáním překladů her, ty jsou jejich součástí spíše jako dobové dokumenty, ale na druhou stranu tím, že překlady obsahují, je činí veřejně dostupnými. Proto je do soupisu zahrnují. Ve dvou zbylých monografiích už nejsou překlady jen dobovými dokumenty, ale v rámci širšího celku uvádějí překlady ve snaze zaplnit chybějící mezery v českém (knižním) prostředí. Jedná se o velkolepou *Knihu o Cyranovi* z roku 1996 vydanou Mladou frontou,

---

<sup>23</sup> Josef Mlejnek (\*1946) – básník, literární a divadelní kritik, překladatel z francouzštiny a polštiny.



připravenou mj. překladatelem Rostandova *Cyрана z Bergeraku* Jindřichem Pokorným. Obsáhlá obrazová publikace pojednává o Rostandově životě a díle, o přijetí a inscenování *Cyрана* v Čechách, o životě a tvorbě skutečného *Cyрана*, autora ze 17. století. Kniha také připomíná mistrný Vrchlického překlad, který byl považován za velmi blízký duchu Rostandovu a hraje se na jevištích do dnešních dnů. Vedle toho obsahuje úplný překlad *Cyрана* z pera Jindřicha Pokorného z roku 1975, který nebyl dosud otištěn. Překladatel v knize reflektuje vliv silné tradice Vrchlického překladu na podobu nového překladu. Konečně poslední monografií je doktorská práce Pavla Trtílka s názvem *Specifika francouzského absurdního divadla*, knižně publikovaná v roce 2011 vydavatelstvím brněnské JAMU, jež v příloze obsahuje šest překladů absurdních dramát. Autory překladů jsou Pavel Trtílek a Jan Krupa<sup>24</sup> a překlady vznikly v letech 2005–2007. Trtílek v práci konstatuje, že po roce 1989 se pozornost divadelní veřejnosti obrátila na novou dramaturgii, ale nikdo se soustavně nesnažil rehabilitovat absurdní autory, kterým se u nás v důsledku politických restrikcí nestihl věnovat dostatek pozornosti. Překlady, které vyšly v 60. letech, nepodávají úplný obraz o tomto proudu, svým příspěvkem se ho autor snaží částečně doplnit.

Ve dvou případech se překlady z francouzštiny nacházejí v souboru s texty stejného autora přeloženými z jiných jazyků (čínštiny v případě Gao Xingjiana a angličtiny v případě Oscara Wilda).

### 5.3.1 Skladba vydaných titulů

V následujících kapitolách označuji jako titul jakékoli vydání knihy, ať už se jedná o vydání jednotlivé hry, souboru her nebo o druhé vydání téhož textu. Jako vydaný text pak konkrétní jednotlivý text, nehledě na to, zda byl vydán v souboru (např. Molièrův *Ztřeštěnec* a *Skapinova šibalství* vyšly souborně v jednom titulu, ale jedná se o dva texty; Corneillův *Cid* vyšel v nakladatelství Artur ve dvou vydání, takže se jedná o dva tituly, ale jeden text). Jedinou výjimku z tohoto pravidla tvoří texty Camiho a Courtelinovy – jsou to velmi krátké texty, které tvoří volný soubor i na divadelní scéně, proto počítám celý soubor jako jedno autorovo dílo.

Následující tabulka shrnuje jména autorů, kterým vyšlo knižně ve sledovaném období nejvíce různých textů:

---

<sup>24</sup> Pavel Trtílek (\*1977) – dramatik, prozaik a překladatel z francouzštiny. Vystudoval divadelní dramaturgii na JAMU, nyní zde působí jako pedagog. Překládá také společně s J. Krupou. Jan Krupa (\*1984) – dramatik a překladatel z francouzštiny. Studoval francouzský jazyk na FF MU a divadelní dramaturgii na JAMU.

Autor	Počet vydaných textů (1990–2015)
<b>Molière</b>	9
<b>Koltèse, Marie-Bernard</b>	8
<b>Beckett, Samuel;</b> <b>Ionesco, Eugen</b>	7
<b>Ghelderode, Michel de;</b>	6
<b>Carrière, Jean-Claude;</b> <b>Jarry, Alfred;</b> <b>Maeterlinck, Maurice</b>	4
<b>Musset, Alfred de;</b> <b>Racine, Jean;</b> <b>Schmitt, Eric-Emmanuel</b>	3
<b>Gao, Xingijan;</b> <b>Genet, Jean;</b> <b>Kossi, Efoui;</b> <b>Pinget, Robert;</b> <b>Reza, Yasmina</b>	2

Z celkového počtu 64 knižně vydaných autorů však celkem 41 autorům, tedy téměř dvěma třetinám, vyšel pouze jediný text.

Z výše uvedené tabulky je v knižní překladové produkci patrné významné zastoupení klasiků význačných uměleckých období a proudů. Nejstaršími knižně vydanými klasicistními autory jsou Molière, Racine a Corneille. Od Molièra vycházely různé komedie zejména zásluhou nakladatelství Artur, *Tartuffe* vyšel ve stejném roce (2006) dvakrát ve dvou různých nakladatelstvích – v Arturu v novém překladu Vladimíra Mikeše<sup>25</sup>, ve kterém byla hra poprvé inscenována v roce 1988 v Národním divadle v Praze (do roku 2006 nebyl publikován), a rovněž ve *Větrných mlýnech* ve starším překladu z roku 1980 od Antonína Přídala<sup>26</sup> (vyšel v Dilií roku 1981), který je pozoruhodný tím, že veršované drama převádí volným veršem. Oba překlady jsou dodnes inscenovány. V předmluvě k vydání Přídalaova překladu ve

<sup>25</sup> Vladimír Mikeš (\*1927) – vystudoval bohemistiku, romanistiku a srovnávací literaturu na FF UK. Působil jako pedagog na DAMU, kritik a překladatel francouzské, španělské a italské literatury (zejména dramata a básně). Tvořil a překládal hry také pro rozhlas.

<sup>26</sup> Antonín Přidal (\*1935) – vystudoval anglistiku a hispanistiku na FF MU, působil jako vysokoškolský pedagog, je autorem rozhlasových her, překládá poezii a drama z angličtiny, francouzštiny a španělštiny. V roce 2007 získal Státní cenu za překladatelské dílo.

Větrných mlýnech<sup>27</sup> poukazuje D. Jobertová na Přidalův odvážný překladatelský přístup k veršovanému dramatu ve volném verši, který při zachování nezbytné syntakticko-lexikální a rytmické stylizace vychází vstříc české divadelní tradici, a klade si zajímavou otázku, zda by tento aktualizací přístup nepomohl přiblížit i méně populární autory klasicistních tragédií. V roce 1997 podnikl režisér Ivan Balad'a v Městském divadle Zlín zajímavý pokus o inscenaci dvou překladů *Tartuffa* v jednom večeru – jednalo se o starší veršovaný překlad Františka Vrby a Přidalův překlad ve volném verši. Pokus skrz různý překlad nabídl různý náhled na dílo klasika. Racinovi se dostalo mnohem menší pozornosti než Molièrovi, jeho tři tragédie byly publikovány pouze jednou v roce 1990. Zřejmě se jednalo o dlouhodoběji připravovaný soubor motivovaný snahou doplnit mezery v českém překladu klasikova díla. Šlo o tři překlady Gustava Francla dosud nevydaných Racinových tragédií – básnického dramatu *Atalie* a vrcholných dramát *Britannicus* a *Ifigenie* –, vyšly v edici Světová četba Odeonu. Krausův překlad *Britannica*, inscenovaný v roce 1993 v ND v Praze, vyšel rovněž v roce 1990 v Dili.

Z dramatiky 19. století byla vydána zejména romantická dramata Mussetova, *Marianniny rozmary* a *Neradno s láskou zahrávat si*, v novém překladu Jána Simkaniče<sup>28</sup> a *Lorenzaccio* v překladu z roku 1959 (pův. vydal Orbis) od Karla Krause<sup>29</sup>. Opakovaně publikovaný byl také legendární Rostandův *Cyrano z Bergeraku* – třikrát v překladu Jaroslava Vrchlického, vzdorujícím pravidlu zastarávání překladu, jednou v novějším překladu J. Pokorného z roku 1975 a ve fragmentu překladu F. Hrubína. Z daného období vyšly také dvě nejslavnější společensky-kritické komedie Beaumarchaisovy v překladu Karla Krause z 50. let.

Další početnou skupinou autorů jsou symbolisté, z nich je nejvýrazněji zastoupen původem belgický dramatik Maurice Maeterlinck. Jeho *Modrý pták* vyšel ve třech různých překladech – v roce 1992 v revidovaném překladu Dagmar Hubené z 80. let v Dili, v roce 2010 v překladu Aleny Morávkové a Šárky Belisové<sup>30</sup> a ve stejném roce také v překladu Marie Havlíkové. První dva překlady byly inscenovány i po roce 2000, překlad Marie Havlíkové v nakladatelství Triton zřejmě vyšel jako literární překlad, soudě podle libivého

---

<sup>27</sup> Viz Molière. *Tartuffe*. Přel. Antonín Přidal. Brno: Větrné mlýny, 2006. Obsahuje předmluvu od Daniely Jobertové a doslov překladatele A. Přidala.

<sup>28</sup> Ján Simkanič (\*1978) – vystudoval ekonomii a překladatelství na FF UK. Působí jako publicista a je majitelem internetového nakladatelství.

<sup>29</sup> Karel Kraus (1920–2014) – vystudoval estetiku a literární historii na FF UK, významný teatrolog, divadelní dramaturg a překladatel. Jeho dílo je ceněno pro velký přínos v oblasti divadla.

<sup>30</sup> Alena Morávková (\*1935) – překladatelka z francouzštiny, ruštiny, ukrajinštiny, divadelní historička, vysokoškolská pedagožka. Věnovala se mj. teoreticky problematice překladu dramatu. Šárka Belisová (\*1957) – překladatelka z francouzštiny (zejména beletrie), romanistka, vysokoškolská pedagožka.

grafického zpracování publikace, připomínající ilustracemi dětskou knížku. Díky čtenářsky a divácky oblíbenému *Modrému ptáku* je Maeterlinck vnímán jako optimistický snový autor. Snahou o vyvážení obrazu autora v našem prostředí je nedávná publikace souboru jeho tří raných her *Krátké hry o smrti*, a to zásluhou překladatele Petra Christova<sup>31</sup> a nakladatelství Na konáři. Jedná se o tři rané autorovy hry *Nitro*, *Slepí* a *Vetřelkyně*, přeložené již Marií Kalaštovou na konci 19. století, od té doby tento archaický překlad žádný jiný nenahradil, což pochopitelně znesnadňovalo recepci těchto her oproti jiným opakovaně přeloženým Maeterlinckovým hrám [Christov, 2014]. Dvěma tituly jsou zastoupeni také symbolismu blízcí Paul Claudel a Jean Giraudoux. Claudelův *Polední úděl* vyšel v novém překladu Vl. Mikeše, který vznikl pro Divadlo v Dlouhé (inscenován v roce 2011), a *Próteus* přeložený Michalem Lázňovským<sup>32</sup> a Tomášem Vondrovicem začátkem 90. let rovněž pro divadelní inscenaci byl publikován v Dili. Giraudouxova *Ondina* vyšla v Dili ve starším překladu K. Krause ze 60. let a *Bláznivá ze Chaillot* v Arturu rovněž v Krausově překladu z 80. let.

Další velmi výrazně zastoupenou skupinou autorů v knižním vydání jsou absurdní dramatici a jejich předchůdci. Nejvíce vydaných děl je od autorů T. Becketta a E. Ionesca. Co se týče Becketta, dvakrát v různé grafické úpravě vyšlo ve Větrných mlýnech *Čekání na Godota* v překladu P. Ouředníka, dále také několik autorových pozdějších her v překladu Josefa Kaušitze v Dili – *Katastrofa a jiná dramátka* v roce 1993 a *Konec hry* v roce 1994. Ve volbě jednoaktovky *Katastrofa* jistě sehrálo roli i to, že hra byla autorem v roce 1982 věnována tehdy dlouhodobě vězněnému Václavu Havlovi (už v 80. letech byla publikována samizdatově v překladu K. Krause, viz kapitola 5.5).<sup>33</sup> Co se týče Ionesca, kromě jeho nejznámějších děl vycházejících z kraje 90. let ve starších překladech Mileny a Josefa Tomáškových (*Král umírá* a *Macbett*) v Dili a později v nových překladech od Vladimíra Mikeše (*Král umírá*, *Židle*) a Ivana Zmatlíka (*Nosorožec*, *Plešatá zpěvačka*), vychází také zásluhou Pavla Trtílka méně známé hry *Pozdravy* a *Scéna ve čtyřech*. Díky P. Trtílkovi vyšly po jednom textu také další představitelé absurdního dramatu Roland Dubillard, Jean Tardieu a Robert Pinget. Výrazně zastoupeni jsou také předchůdci absurdních dramatiků – Alfred Jarry a Michel de Ghelderode. Jarryho ubuovská tetralogie vyšla v roce 1993 v Kra a v roce

---

<sup>31</sup> Petr Christov (\*1978) – teatrolog, vysokoškolský pedagog, překladatel z francouzštiny. Vystudoval francouzský jazyk a literaturu a divadelní vědu na MU v Brně. Překládá z francouzštiny prózu a drama, je jedním z aktivních překladatelů francouzské současné dramatiky. Na její podporu spoluzaložil v roce 2001 společnost DRAFCONT společně s D. Jobertovou a K. Neveu. Publikoval řadu kritik a odborných příspěvků o současné francouzské dramatice.

<sup>32</sup> Michal Lázňovský (\*1947) – dramatik, dramaturg, rozhlasový redaktor a překladatel z francouzštiny. Vystudoval divadelní vědu na FF UK. Řadu jeho překladů publikoval Divadelní ústav.

<sup>33</sup> V roce 2015 nastudovalo *Katastrofu* (avšak tentokrát v překladu Evy a Petra Oslzlých, dramaturgů divadla) společně s Havlovou *Audienci* v rámci jednoho představení brněnské Divadlo U stolu, a spojilo tak dvě hry blízkých autorů, jejichž společným prvkem je důraz na slovo a téma manipulace.

2004 v Garamondu (překlady P. Voskovec a P. Turek), obojí ve stejné skladbě i se stejnou, ale pokaždé aktualizovanou předmluvou Ludvíka Kundery z roku 1961. Belgickému frankofonnímu autorovi Michelu de Ghelderode byla věnována v porovnání s ostatními knižně vydanými autory značná pozornost. Jak uvádí K. Neveu<sup>34</sup> v doslovu k vydání *Karolíniny domácnosti*<sup>35</sup>, z Ghelderodova rozsáhlého dramatického díla byla do češtiny přeložena a publikována asi třetina her (17 z více než 60 her), zejména zásluhou J. Konůpka v 60. letech. Další tři hry (*Escorial, Odchod herce a Škola šašků*), vyšly v překladu Maria Strettiho v nakladatelství Divus v roce 1996, dvě pašijové hry *Slečna Jairová* a *Barabáš* v roce 2002 v Dauphinu v překladu Tomáše Kybala<sup>36</sup> a Luďka Kárla, konečně v roce 2011 vydává nakladatelství Transteatral v rámci edice Evropská divadelní moderna *Karolíninu domácnost* v překladu K. Neveu. Výběr nových překladů přináší dosud nepřeložené hry a doplňuje tak obraz Ghelderodova díla, včetně zdůraznění některých jeho stálých témat, jako je pašijový příběh. Většina se navíc od počátku 90. let až doposud hraje, převážně v komorních divadlech, ale v roce 2013 je *Slečna Jairová* uvedena v české premiéře také v Divadle v Dlouhé. V rozhovoru s režisérkou Hanou Burešovou se odhaluje spletitá cesta překladu a dlouhé čekání na jeho uveřejnění a uvedení (a také to, že jedno na druhé vůbec nemusí mít vliv): „S první verzí překladu Tomáše Kybala se seznámil Štěpán (Otčenášek, dramaturg – pozn. red.) už v devadesátých letech (...). V polovině 90. let jsme Slečnu Jairovou nabízeli divadlu Na zábradlí, kde nás vyzývali k hostování, mysleli jsme na Suchařípu a Hybnerovou v hlavních rolích, ale Petr Lébl se té hry nějak bál, Štěpán ji pak nabízel i několika jiným režisérům a asi předloni jsme se ho sami odhodlali uvést v Brně, ale Standa Moša měl taky nějaké obavy, takže nezbylo, než abychom se o jeho realizaci pokusili konečně v našem divadle.“<sup>37</sup>

Vedle vydávání klasiků starého i moderního divadla je z přehledu publikací patrné, že koncem 90. let a v prvním desetiletí nového tisíciletí byla snaha propagovat knižně také zajímavé (s přihlédnutím k jejich hratelnosti v českém prostředí) současné francouzské texty, ačkoli se tak dělo spíše nekonceptně a náhodně. Již v roce 1997 vychází v edici Současná hra Divadelního ústavu *Obraz Yasminy Rezy* – jedné z velkých osobností francouzské soukromé scény a mezinárodně snad nejúspěšnější francouzské autorky – v souboru s *Mužem přístupným náhodám* v překladu Michala Lázňovského. Překlad *Muže přístupného náhodám*

<sup>34</sup> Kateřina Neveu (\*1977) – vystudovala divadelní vědu na FF MU. Zasloužila se o řadu překladů zejména současné francouzské dramatiky, spoluzaložila společnost DRAFCONT, napsala řadu odborných článků a kritik o současné francouzské dramatice.

<sup>35</sup> Ghelderode, Michel de. *Karolínina domácnost*. Přel. Kateřina Neveu. Praha: Transteatral, 2011. Obsahuje doslov překladatelky.

<sup>36</sup> Tomáš Kybal (\*1950) – vystudoval francouzštinu a češtinu na FF UK. Působil jako redaktor a diplomat, překládá z francouzštiny prózu a divadelní hry.

<sup>37</sup> Rozhovor Niny Tiliu s režisérkou Divadla v Dlouhé Hanou Burešovou pro Aktuálně.cz [online] [cit. 7.12.2016]. Dostupné z: <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/kultura/je-nutne-delat-i-veci-nevidane-rika-reziserka-hana-buresova/r~ef87faac1e3d11e3bd4f0025900fea04/?redirected=1481110437>

vznikl na zakázku Českého rozhlasu, *Obraz* z popudu dramaturgyně Divadla Na zábradlí D. Svobodové – překladatel hru pak s úspěchem nabídl Městským divadlům pražským v roce 1995, poté ji převzalo Divadlo Bez zábradlí v roce 1997.<sup>38</sup> Knižní vydání teprve následovalo a hra byla poté uvedena ještě mnohokrát. Podobně od roku 1998 postupně vyšly tři překlady (opět od Michala Lázňovského) dalšího velmi populárního dramatika Erica-Emmanuela Schmitta v Divadelním ústavu a Albatrosu. První překlad, *Návštěvník*, vznikl v roce 1998 rovněž na objednávku, a sice Divadla Miriam – dramaturgyně divadla se doslechla o Schmittově hře s postavou Freuda a požádala Tomáše Vondrovce (spoluautor překladu s Michalem Lázňovským), aby ji přeložil. Hra se podle Michala Lázňovského hrála jako zájezdové představení bez povšimnutí. Pak ji teprve překladatelé nabídli k vydání Divadelnímu ústavu. A na to navázalo vydání další autorovy hry *Heslo „Morálka“* v roce 2001. Dle slov vedoucí Edičního oddělení DÚ Kamily Černé se Divadelnímu ústavu podařilo těmito publikacemi Schmitta objevit pro česká divadla<sup>39</sup>, četnost inscenací jeho her to potvrzuje. Přibližně ve stejnou dobu také nakladatelství Větrné mlýny vydává historickou hru Jeana-Clauda Brisvilla *Poslední salva* o vězněném Napoleonovi a Jacquesa-Pierra Ametta *Mýtina* v překladu Marka Sečkaře<sup>40</sup> (a to o čtyři roky dříve, než Amette vydal román *Brechtova milenka*, oceněný Goncourtovou cenou, který ho proslavil i u nás). Tyto hry se však podle katalogu inscenací Divadelního ústavu na profesionálních scénách zatím nehrály. Divadelní ústav vydal v roce 2000 na českých jevištích velmi úspěšnou francouzskou hru *Terasa* Jeana-Clauda Carriera v překladu M. Lázňovského. Jak sám M. Lázňovský uvádí, hru objevil při sestavování přehledu francouzské dramatické produkce z 90. let 20. století na žádost Divadelního ústavu<sup>41</sup>, na němž spolupracoval s D. Jobertovou<sup>42</sup>. Do překládání (společně s manželkou) se pustil poté, co se o hru začala zajímat dramaturgyně Divadla Na zábradlí.

---

<sup>38</sup> Osobní rozhovor s překladatelem Michalem Lázňovským ze dne 2. 11. 2016 viz příloha. Další informace od Michala Lázňovského čerpám tamtéž, pokud není uvedeno jinak.

<sup>39</sup> Osobní rozhovor s Kamilou Černou ze dne 1. 11. 2016 viz příloha.

<sup>40</sup> Marek Sečkař (\*1973) – překladatel z angličtiny a francouzštiny, zejména prózy, publikuje v nakladatelství Host a Větrné mlýny.

<sup>41</sup> Přehled byl v roce 2001 publikován na internetových stránkách informačního portálu Institutu umění – Divadelního ústavu [cit. 7. 12. 2016]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=212>. V přehledu figuruje několik textů, které později byly přeloženy. Tvůrci přehledu k výběru dle svých slov přistupovali s „praktickým dramaturgickým hlediskem“ – snažili se v obrovském množství francouzské produkce hledat mezi úspěšnými hrami takové, které by se mohly hrát na českých jevištích. A ukázalo se, že takových mnoho není. Záměrně nevybírali experimentální díla.

<sup>42</sup> Daniela Jobertová (\*1971) – vystudovala francouzskou a anglickou filologii na FF UK, v doktorském studiu navázala studiem divadelní vědy na DAMU a Univerzitě Paris VIII. Je jedním z neaktivnějších propagátorů současné francouzské dramatiky u nás, zaměřuje se zejména na Koltěse a Durasovou, publikovala řadu odborných studií. Spoluzaložila společnost DRAFCONT.

Ve stejném období vychází také náročnější současná francouzská dramatika, převážně jen formou jednotlivých „ochutnávek“ různých autorů, s jednou výjimkou. Tou je souborné vydání osmi Koltèsových her v reprezentativní edici Divadelní hry Divadelního ústavu v roce 2006.<sup>43</sup> Z hlediska vydávání současných klasiků se jedná o mimořádnou publikaci. V. Jamek, jakožto odpovědný redaktor, zrevidoval osm překladů od čtyř různých překladatelů (na jednom překladu se sám podílel společně s D. Jobertovou). Překlady vznikaly už od 90. let a některé byly již dříve publikovány. Jako nový překlad pro vydání v souboru vzniklo *Západního přístaviště* od M. Lázňovského (už dříve ho přeložila D. Jobertová a bylo inscenováno v roce 2005 v Disku) a *Tu noc těsně před lesy* od K. Lukešové<sup>44</sup> (rovněž již dříve vznikla verze překladu od D. Jobertové s názvem *V lesích před příchodem noci* u příležitosti hostování francouzského souboru v Praze s touto inscenací v roce 2004). Soubor doplňuje rozsáhlý doslov D. Jobertové. Publikace komplexně seznamuje čtenáře s Koltèsovou tvorbou a rozmanitostí tvarů jeho textů (monologických, dialogických, inspirovaných klasicistní tragédií, založených na obrazové koláži). K. Balajová v roce 2010 v diplomové práci konstatuje, že publikace spíše uzavírá druhou vlnu zájmu o Koltèsovo dílo ze začátku nového milénia, jak o ní hovoří D. Jobertová [Balajová, 2010, s. 91; Jobertová, 2001]. Povzbudivou zprávou je, že nové inscenace Koltèsova díla stále vznikají, avšak jeho přijetí na českých jevištích se zdá být stále přes všechnu snahu rozporuplné – svědčí o tom recenze týkající se inscenace hry *V samotě bavlníkových polí* v roce 2012 v Divadle Komedie.<sup>45</sup> Tato hra byla poslední z antologie, která nebyla do té doby uvedena. Dalším ze současných a náročnějších autorů, který je mezi knižními tituly zastoupen více než jednou hrou, je J.-C. Grumberg. V roce 2001 vyšel v Divadelním ústavu text *Nejspíš sníš*, tematizující s kafkovskou absurditou odpovědnost za vlastní činy spáchané ve snu, v překladu M. Lázňovského a v roce 2008 vydalo nakladatelství Transteatral překlad T. Vokáče<sup>46</sup> experimentální hry *Maminka se vrátí, chudáčku sirotku*, ve které nejsou zaznamenány promlouvající postavy ani scénické poznámky, osoby se v ní proplétají, situace a obrazy vyvstávají chaoticky, tak jako vzpomínky v lidské paměti. První jmenovanou v roce 2003 inscenovalo Národní divadlo

---

<sup>43</sup> O Koltèsově životě a tvorbě i českých inscenacích jeho děl píše D. Jobertová v doslovu ke zmiňované publikaci s názvem *Znovuzrození dramatika*. O českých inscenacích psala také v příspěvcích do periodik, například Jobertová, Daniela. Koltès: druhá vlna v Praze i v Paříži. In: *Svět a divadlo*, 2001, roč. 12, č. 1, s. 66–81. Translatologickou analýzou knižně vydaných překladů se zabývá Kristýna Balajová v diplomové práci *Problematika překladu textů Bernarda-Marii Koltèse a jejich recepce v českém prostředí* (FF UK, 2010).

<sup>44</sup> Kateřina Lukešová (\*1957) – vystudovala filozofii, působila na DAMU, dále jako diplomatka a překladatelka z francouzštiny. Překládá zejména moderní prózu.

<sup>45</sup> Viz kritická recenze Vladimíra Justa a pochvalná recenze Vladimíra Hulce z 24. 3. 2012 a následná diskuze [online]. [cit. 7. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/v-samote-bavlnikovych-poli>.

<sup>46</sup> Tomáš Vokáč – filolog, divadelní publicista, překladatel z francouzštiny. Jeho překlady her vyšly v nakl. Transteatral.

moravskoslezské v Ostravě. V roce 2008 vydalo nakladatelství Transteatral také další současný experimentální text, *Popel a lampióny* od N. Renaudové, rovněž v překladu T. Vokáče, který klade důraz na slovo: s jedinou krátkou promluvou shrnující osud člověka v něm vystupuje nepočítaně postav. Odvážným počinem překladatele M. Lázňovského a Divadelního ústavu bylo vydání *Imaginární operety* V. Novariny. Žádný jiný Novarinův text do češtiny přeložen nebyl, *Imaginární opereta* byla uvedena formou scénického čtení v rámci literárních večerů Divadla na voru<sup>47</sup>. V případě překladu podobných experimentálních textů je ovšem otázka, nakolik je jejich jevištní uvedení důležité. Ačkoli se v případě Novariny nejedná o literární texty – autor píše pro divadlo a své texty si sám inscenuje (vedle něj i další režiséři) – jejich překlad je vlastně přebásněním díla, překladatel se stává do značné míry spoluvůrcem díla v cílovém jazyce.<sup>48</sup> Tím ovšem překlad neztrácí na významu – nabývá důležité funkce vývojové, protože odhaluje domácím tvůrcům nové cesty, kudy se může dramatická tvorba vydávat. Inspirativními texty jsou také dramata uveřejněná v dvoudílné publikaci *Francouzské drama dnes*. Jedná se o antologii současných textů (autoři: D. Lemahieu, P. Minyana, X. Durringer, J.-L. Lagarce, R. Pinget, M. Ribes), vydaných z podnětu tří překladatelů a odborníků na francouzskou dramaturgii – D. Jobertové, K. Neveu a P. Christova – v letech 2005 a 2008 ve Větrných mlýnech. Antologie obsahují vždy tři dramatické texty, jež doprovází odborná studie. Většina překladů vznikla u příležitosti přehlídky a konference Divadlo chycené za slovo (Dny současného francouzského divadla a dramatu)<sup>49</sup>. Na výběru textů publikovaných v antologii je patrné osobní zaujetí překladatelů určitými dramatiky. K. Neveu přeložila řadu dalších textů od Minyany i Lagarce a věnovala se jim i v odborných studiích, P. Christov přeložil rovněž další Durringerova díla a Ribesův i Durringerův text analyzoval v disertační práci [Christov, 2005], D. Jobertová v roce 2005 organizovala hostování francouzského souboru ve Švandově divadle v Praze s inscenací Lemahieuových *Koupajících se žen*. Ribesovo *Divadlo bez zvířat* bylo uvedeno v roce 2006

---

<sup>47</sup> Divadlo na voru založili Michal Lázňovský s Frederikou Smetanovou v roce 1995. Divadlo většinu času nemělo domovskou scénu, uvádělo dosud neuvedené francouzské hry (Cocteau, Claudel), vytvářelo vlastní projekty, multizánrové koláže. Později se také soustředili na projekty založené na česko-francouzském uměleckém dialogu – vytvořili například montáž básnických textů Bohuslava Reynka a Suzanne Renaudové. Jejich tvorba byla přijímána s větší zvědavostí ve Francii než u nás, proto postupně svou činnost plně přesunuli do Francie, kde divadlo funguje dodnes.

<sup>48</sup> *Imaginární opereta* nemá souvislou dějovou linii, postavy promlouvají smyšleným jazykem založeným na operetních klišé. M. Lázňovský si uvědomil tento klíč k textu po zhlédnutí francouzské inscenace, což mu umožnilo text převést do češtiny.

<sup>49</sup> Konferenci Drama chycené za slovo pořádala ve spolupráci s DÚ a IFP Společnost pro současnou francouzskou dramaturgii DRAFCONT, kterou založili rovněž zmiňovaní tři překladatelé a teatrologové v roce 2001 a fungovala aktivně do roku 2008. Pod záštitou tohoto sdružení vyšly také antologie *Francouzské drama dnes*.



ve Zlíně v rámci cyklu *Současná evropská hra* v českém překladu<sup>50</sup> a v roce 2010 v Praze Divadlem na baterky<sup>51</sup>, Mínyanovy *Inventury* hrály v roce 2006 amatérské soubory<sup>52</sup>.

Další tendencí, kterou je možné mezi knižně vydanými současnými texty najít, je snaha o rozšiřování obzorů na rozsáhlou frankofonní dramaturgii. Konkrétní podobu dostala tato snaha v publikaci deseti dílů antologie africké frankofonní dramaturgie v rámci edice *Současná hra* Divadelního ústavu.<sup>53</sup> Kromě toho byli ve *Větrných mlýnech* vydáni po jedné hře dva kanadští autoři: *Pobřeží* od původem Libanonce W. Mouwada v překladu M. Sečkaře roku 2001 a monologický text I. Doré *César a Drana* v překladu P. Christova roku 2003. Na rozdíl od afrického projektu se však v těchto jednotlivých publikacích nejedná o ucelenou dramaturgickou koncepci, ale spíše náhodný výběr.

### 5.3.2 Nakladatelství

Do roku 1994 vyšla převážná většina titulů v Informativní edici DILIA, celkem 23 tištěných titulů. Vedle toho mezi lety 1990–2010 vycházely nárazově překlady francouzských dramatických textů v řadě nakladatelství, vždy se však jednalo o jednorázové vybočení z jejich edičního programu (pouze u některých zapadalo do linie vydávání překladů z francouzské literatury). Nakladatelství Kra fungovalo mezi lety 1993–1995 a zaměřovalo se na překlady francouzské beletrie, jedním z kmenových překladatelů byl P. Turek, jehož překlad Jarryho *Ubu paroháčem* vyšel v 1. vydání v souboru se staršími překlady P. Voskovce v roce 1993. Rodinné nakladatelství Cylindr z Hradce Králové vydávalo od roku 1995 vedle beletrie (zejména beatníků) výběry z dramatiků, v roce 2000 vydalo ve výboru O. Wilda starší překlad hry *Salome* Ivo Fleischmanna. Avantgardní nakladatelství Divus, vydávající od svého vzniku v roce 1992 začínající autory a výtvarníky, vydalo v roce 1996 soubor tří dosud nepřeložených Ghelderodových her v překladu M. Strettiho, a to ve štědrém nákladu 1500 kusů s abstraktními ilustracemi J. Strettiho. Nakladatelství Granit se od roku 1992 specializuje na zájmovou literaturu, kromě toho občas vydá mimoedičně beletrii, v roce 2000 i dramatické texty humoristy Camiho v překladech J. Konůpka s překladatelským doslovem. Stejně texty otiskne v roce 2012 ve velmi působivém grafickém provedení evokující burleskní kabaretní představení nakladatelství Argo, Konůpkovy překlady navíc

<sup>50</sup> Cyklus osmi večerů scénických čtení, během kterých herci zlínského Městského divadla a studenti Zlínské soukromé odborné školy seznamovali diváky se současnými evropskými autory z různých zemí.

<sup>51</sup> Vycházím z elektronického katalogu Divadelního ústavu, ve kterém by měly být uvedeny inscenace profesionálních divadel, ale obsažené informace nemusejí být vyčerpávající.

<sup>52</sup> Viz článek Neveu, Kateřina. Dramatické světy Philippa Mínyany. Divadlo.cz [online], Institut umění – Divadelní ústav, 31. 3. 2006. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=10519>.

<sup>53</sup> Projekt vzešel z iniciativy dramaturgyně Lucie Němečkové a byl podpořen Francouzským institutem v Praze. Texty byly uváděny v rámci deseti ročníků festivalu Tvůrčí Afrika od roku 2002. Blíže se (rovněž z translátologického hlediska) překlady zabývá Magdaléna Rejzková v diplomové práci [Rejzková, 2012].

doplňuje dalšími Camiho texty v novém překladu M. Rottera. I další dodnes poměrně zavedená nakladatelství vydala po jednom titulu dramatických textů, a sice Garamond v roce 2004 (tetralogie Jarryho *Ubu* ve stejné podobě a překladu jako Kra) a Albatros v roce 2005 (Schmittovo *Manželské vraždění* v překladu M. Lázňovského) v rámci krátkodobé edice Plus zaměřené na různou okrajovou literaturu. Na překladovou francouzskou literaturu se zpočátku své činnosti zahájené roku 1995 zaměřovalo také nakladatelství Dauphin – v roce 2002 vydalo soubor Ghelderodových *Pašijových her* s finanční podporou Communauté française de Belgique. Nakladatelství Doplněk fungující od roku 1991 a zaměřené na společensko-vědní literaturu (vedle toho má ediční řadu beletrie), vydalo v roce 2010 nový překlad Maeterlinckova *Modrého ptáka*. Po dvou titulech mají dosud fungující nakladatelství Jota a Triton. Jota funguje od roku 1990 a za prvotní cíl si kladlo znovuobjevovat zakázanou literaturu, nyní má velmi široký ediční program. V roce 1994 vydalo spíše jako literární dokument faksimile Seifertova překladu Apollinairových *Prsů Tirésiových* (pův. Odeon, 1926) a v roce 2007 Tomkův překlad Vianových *Budovatelů říše* ze 60. let. Triton se od roku 1991 zaměřuje na lékařskou, sci-fi a duchovně-psychologickou literaturu. Do linie duchovní literatury zařadilo i Maeterlinckova *Modrého ptáka* (v novém překladu M. Havlíkové) v roce 2010, předtím v roce 1997 vydalo v Simkaničově překladu Mussetovo drama *Neradno s láskou zahrávat si*. Vedle těchto zcela náhodných vydání vyšla v roce 2015 útlá publikace hříček Georgese Courtelina s názvem *Rány osudu a jiné krátké řádky* v překladu Michala Zahálky nákladem Divadla Kladno. Systematicky se knižnímu vydávání divadelních her na českém trhu věnuje pět nakladatelů a spolupracují s úzkým okruhem překladatelů.

**Nakladatelství Artur** vzniklo v roce 1990, zaměřuje se zvláště na dětskou literaturu a od roku 2001 vydává také divadelní hry v rámci edice D. Do roku 2015 nakladatelství vydalo 22 titulů přeložených z francouzštiny o celkem 24 hrách. Majitele nakladatelství Ivana Zmatlíka<sup>54</sup> vedl k vydávání her zejména jeho vztah k divadlu (dříve se věnoval dramaturgii). Edice přináší výlučně díla klasiků, vytváří řadu jevištně úspěšných děl, která by měl každý zájemce o divadlo znát. Významnou cílovou skupinou edice jsou proto školy a studenti. Výběr publikací ale ovlivňuje řada dalších faktorů, zejména souvisejících s finanční stránkou vydávání edice. Z ekonomických důvodů v edici vycházejí starší překlady (J. Vrehlického, F. Vrby, S. Kadlece, K. Krause, J. Z. Nováka), nebo již existující novější (převážně překlady Vl. Mikeše vzniklé pro divadla, vlastní překlady I. Zmatlíka, dvě hry přeložené Jánem Simkaničem), zadávat nový překlad by bylo ve většině případů pro nakladatelství finančně

---

<sup>54</sup> Uváděné informace k nakladatelstvím a jejich praxi vycházejí z osobních rozhovorů s I. Zmatlíkem (Artur) a K. Černou (Divadelní ústav). Přepis rozhovorů viz příloha.

neúnosné. Stejně tak ovlivňuje výběr skutečnost, zda je dílo v zahraničí vázáno autorskými právy, či soudobá produkce ostatních nakladatelství – ačkoli nakladatel zamýšlel zahrnout do edice také Jarryho *Ubu králem* a Beckettovo *Čekání na Godota*, neučinil tak, protože tato díla nejednou během sledovaného období vydala jiná nakladatelství. Oproti jiným nakladatelům Artur nevyužívá žádné grantové podpory (vyjma španělských titulů). Od roku 2001 vyšlo v Arturu 147 titulů divadelních her z různých jazykových oblastí, francouzská jazyková oblast má poměrově největší zastoupení. Z celkové dosavadní produkce patří mezi novější překlady vzniklé (nebo alespoň vydané a inscenované) po roce 1989 celkem 13 titulů čítajících 14 her. Celkově mají mezi tituly největší zastoupení díla Molièrova (9 her), Ionescova (4), Mussetova (3) a Beaumarchaisova (2). Po jednom díle je zastoupen Corneille, Rostand, Claudel, Giraudoux, Camus, Anouilh. Corneillův *Cid* se v nakladatelství dočkal druhého vydání, obojí v novém překladu Vl. Mikeše vytvořeném pro inscenaci Divadla na Vinohradech v roce 1993, podruhé vydán byl také Molièrův *Misanthrop*. Na Molièra se dle svých slov nakladatel soustředil záměrně i proto, že po revoluci jeho dílo souborně nevycházelo, na rozdíl od jiných klasiků jako Shakespeare (mezi překlady jsou čtyři nové překlady Vl. Mikeše). Claudelův *Polední úděl* vyšel česky naposledy v roce 1910 (a to pouze v malém nákladu 50 kusů<sup>55</sup>), takže bylo vydání nového překladu Vl. Mikeše motivováno snahou oživit odkaz tohoto díla. Starší překlady jsou revidovány z hlediska pravopisných změn, stylisticky do nich není zasahováno. Kvalita staršího překladu a míra nezbytných zásahů do něj se stávají kritériem samotného výběru textu k publikaci. V případě všech nových překladů se jedná o díla do češtiny již dříve přeložená; nové překlady vznikají z různých důvodů: pro divadla, ve snaze napravit nedostatky starších překladů, aktualizovat text pro divadelní použití a v neposlední řadě jistě i z vlastního zájmu překladatele. Nové překlady jsou ve většině případů inscenovány na jevištích, ale paralelně jsou v divadlech uváděny i starší existující překlady. U překladů redaktor nezjišťuje, z jaké verze originálu byl překlad pořízen, pouze v případně vlastních překladů vychází I. Zmatlík z nejnovějších francouzských kritických vydání (např. nakladatelství Gallimard). Publikace bývají zpravidla opatřeny alespoň základními biografickými a bibliografickými údaji týkajícími se autora, některé tituly uvádějí informace o uvedení hry ve Francii a u nás, často obsahují také doslov věnovaný historickému kontextu vzniku díla.

Brněnské **nakladatelství Větrné mlýny** započalo činnost v roce 1995. Zakladateli a redaktory nakladatelství jsou Petr Minařík a Pavel Řehořík, spolužáci ze studií na gymnáziu a divadelní vědy. Nakladatelství se soustředí na vydávání divadelní literatury, včetně

---

<sup>55</sup> Viz doslov od Vl. Mikeše v daném vydání překladu v Arturu.

divadelních her, od roku 2000 pořádá mezinárodní literární festival Měsíc autorského čtení (v roce 2010 byl zaměřen na Francii), od roku 2009 se také věnuje filmové produkci. Kromě toho působí jako agentura zastupující vydané autory. Produkce knižní titulů dramatických textů byla velmi výrazná zejména v prvním desetiletí po roce 2000, a to zvláště díky vydávání české současné dramatiky. V poslední době celkově spíše slábne. Celkově vydalo nakladatelství v překladu z francouzštiny do roku 2015 11 titulů o 15 hrách. Od roku 1996 nakladatelství vydává edici „dramatické texty“, ve které vyšly mezi lety 1999–2008 čtyři výše zmiňované jednotlivé ochutnávky současných francouzských dramatiků včetně dvou textů kanadských autorů. Vydání obsahují jen málo paratextů – o autorově díle a úspěšných inscenacích, ve vydání *Césara a Drany* jsou černobílé fotografie z dosavadních inscenací hry. Z toho lze usuzovat, že záměrem knižního vydání bylo zejména seznámit se zajímavými a aktuálními texty divadla. Jejich výběr je patrně náhodný a odvíjí se od zájmu překladatele a shody s nakladatelem. V roce 2003 vyšly v edici také dva dramatické texty Gabriela Marcela *Obrazoborec* a *Nevyzpytatelná*, známého u nás svými existencialistickými filozofickými spisy, jeho bohatá dramatická tvorba byla však doposud v češtině opomíjena. Texty přeložili J. Bednářová a J. Černocký, kteří také vydání opatřili bohatým komentářem. K překladu zvolili díla s obecnější platností z Marcelova raného tvůrčího období, která předznamenávají některá jeho témata filozofická (autorova pozdější tvorba je společensky kritičtější a odráží jeho příklon ke katolické víře – z důvodů dobové a náboženské platnosti by přijetí pozdějších děl v našem prostředí mohlo být problematičtější). Ve stejné edici *Větrných mlýnů* vyšly také antologie současné francouzské dramatiky *Francouzské drama dnes 1* (2005) a *2* (2008) – viz výše. Vydání v edici „dramatické texty“ byla většinou podpořena v rámci programu na podporu vydavatelské činnosti F. X. Šaldy Francouzského institutu v Praze nebo ze strany Conseil des Arts du Canada. Kromě linie současné dramatiky či příležitostného doplňování mezer, má nakladatelství rovněž edici klasiků Repertoár. Jedná se o pečlivě připravovanou edici, v níž vycházejí vedle textu hry také obsáhlé odborné studie. V roce 2005 vyšlo Beckettovo *Čekání na Godota* v překladu Patrika Ouředníka (poprvé 1986 v Odeonu), s předmluvou P. Christova. Ve stejné skladbě, ale ve vázaném, graficky propracovanějším vydání vychází titul ještě jednou v roce 2010. V roce 2005 vyšel rovněž Rostandův *Cyrano de Bergerac* v překladu J. Vrchlického s předmluvou P. Christova a studií o českých překladech hry od J. Chartierové. Konečně v roce 2006 vyšel Molièrův *Tartuffe* v překladu A. Přídala<sup>56</sup> (viz výše). Po roce 2010 už žádné francouzské hry v nakladatelství nevyšly.

---

<sup>56</sup> Přídaloým překladům věnovalo nakladatelství značnou pozornost – v edici Repertoár vydávalo rovněž jeho

Od roku 1997 se vydávání překladů divadelních her věnuje také **Divadelní ústav**<sup>57</sup>, příspěvková organizace ministerstva kultury, který vydal do roku 2015 celkem 17 titulů o 26 hrách přeložených z francouzštiny. První edicí divadelních her byla edice *Současná hra*, jejíž redaktorkou je od počátku K. Černá. Vznik edice podnítila skutečnost, že v 90. letech se stala současná dramatika v českém překladu poměrně nedostupnou v důsledku toho, že agentura Dilia výrazně omezila vydávání her a komerční nakladatelství se mu nevěnovala z důvodů ekonomických. Divadelní ústav údajně tímto způsobem pomohl řadě výrazných zahraničních titulů dostat se na česká jeviště – z francouzské oblasti hrám *Rezy*, *Schmitta* a *Carrièra* (v překladu M. Lázněvského). Divadla byla od počátku edice primárním adresátem vydaných titulů a zpočátku ji odebírala většina z nich v rámci předplatného. Celkem vyšlo v edici 50 titulů ze všech jazykových oblastí, z toho 16 je překladů z francouzštiny. Takto silné zastoupení zajistil frankofonním hrám projekt 10 překladů afrických autorů (viz výše). Kromě komerčně úspěšných her vyšly v edici i experimentálnější texty. K. Černá uvádí, že kritériem výběru byla hratelost na českých jevištích. Zastoupeny jsou dle jejích slov jak bulvární tituly (*Reza*, *Schmitt*), tak kvalitativně zajímavější hry, které mají zároveň silný potenciál uspět na českém jevišti, jako je *Carrièrova Terasa* a připravované hry J. Pommerata<sup>58</sup>. Vedle toho ústav publikoval také z hlediska diváckého a čtenářského náročnější text *Grumbergův* a *Novarinův* (viz výše). Tím v edici i přes velmi omezené množství vydaných titulů reflektovali panující rozdělení francouzské dramatiky na dva (ne vždy striktně oddělené) proudy dramatické tvorby pro soukromé a veřejné divadlo. Vydání obsahují alespoň medailon autora, pokud byly informace o současném autorovi v době vydání dohledatelné. Postupně však edice ztrácela na významu, protože s rozvojem nových technologií se usnadnil kontakt a umožnilo šíření textů elektronicky, rovněž se zlepšovalo jazykové vybavení praktických divadelníků, vytvářely mezinárodní kontakty a vznikla řada dalších projektů zaměřených na současnou dramaturgii. Dnes vychází v rámci edice jeden titul ročně. Poslední titul přeložený z francouzštiny vyšel v roce 2011. Kromě edice *Současná hra* vydává Divadelní ústav od roku 1998 také reprezentativní edici klasiků s názvem *Divadelní hry*, jejíž redaktorkou byla J. Sloupová, od roku 2005 Z. Černík. V té vyšli zejména němečtí dramatici, z francouzské dramatiky doposud jen souborné vydání *Koltèse* v roce 2006 (viz výše). Připravuje se ale souborné vydání několika her *Giraudouxových*. V této edici vychází jeden titul za dva roky

---

překlady Shakespeara.

<sup>57</sup> Divadelní ústav vznikl v roce 1959, ale až do roku 1989 se jeho ediční činnost soustředila na vydávání teoretické divadelní literatury (vydávání dramatických textů bylo plně v kompetenci Dilie).

<sup>58</sup> Soubor her Joëla Pommerata by měl vyjít v příštím roce a bude obsahovat hry *Znovusjednocení Koreji*, *Třesu se 1 a 2* v překladu M. Zahálky a *Prolomit ledy* v překladu Z. Bartoše. Autor získal v roce 2016 významné evropské ocenění za hledání nových cest moderního divadla tzv. Cenu nové divadelní reality.

a texty jsou doprovázeny odbornými studii a přehledem českých inscenací her. Dbá se na to, aby překlad vydaný v rámci edice Divadelní hry byl pořízen na základě textu poslední ruky autora. Ačkoli funkce zmiňovaných edic je odlišná, na obě je kladen velký důraz z hlediska pečlivé redakce. Přístup k překladu je mnohem úzkostlivější než při překladu pro divadlo, protože vydané texty nabývají „kanonické“ povahy. Na redakci překladu zpravidla pracují dva redaktoři. První fází je kolace originálu s textem překladu – tzn. srovnání obou textů a ověření, že v překladu nevypadla žádná z replik. Poté se textu chopí redaktor, u kterého je zvláště důležité, aby měl dobré jazykové cítění v češtině, nicméně znalost jazyka originálu se nutně nevyžaduje. Při redakci konzultuje překlad s překladatelem a vrací mu text k dopracování. I u knižního vydání jsou důležitými sledovanými kategoriemi mluvnost textu a adekvátní převod replik v závislosti na dramatické situaci. Na jevišti je významným pomocníkem k dosažení srozumitelnosti a jasnosti sdělení intonace a další paralingvistické prvky, zatímco knižní vydání musí být v tomto ohledu mnohem explicitnější, musí jasnosti docílit jinými prostředky, jako například slovosledem. Rovněž je třeba dbát na srozumitelnost scénických poznámek (na divadle slouží jako pomocné, ale tištěného textu se stávají plnohodnotnou součástí). Při takto odpovědném přístupu k překladu je pro Divadelní ústav důležité spolupracovat s kvalitními překladateli (v případě francouzštiny je to pro DÚ zejména M. Lázňovský). Překladatelé jsou odměňováni fixní vyšší odměny za normostranu překladu, na překlad se snaží DÚ získávat granty. Překlady pro reprezentativní edici často vznikají na zakázku (u Koltěse to platí částečně – viz výše). U edice Současná hra je publikace výsledkem vzájemné shody mezi spřízněným překladatelem a nakladatelem.

Mezi nejmladší nakladatelství divadelní literatury a her patří **Transteatral**. Nakladatelství se zrodilo z širší studentské iniciativy, jež má své počátky v roce 2003. Studenti divadelní vědy FF UK založili občanské sdružení Transteatral, které si kladlo za úkol aktivně navazovat odborné zahraniční kontakty prostřednictvím pořádání teatrologických konferencí, workshopů a divadelních inscenací. Jednou z hlavních osobností sdružení je Martina Černá. Od roku 2005 začíná Transteatral vydávat divadelní hry a později také teatrologickou literaturu. Dramatické texty z různých jazykových oblastí vydávané nakladatelstvím pokrývají období od 20. století do současnosti. Nakladatelství volí k vydání často díla a autory zastupující jistou minoritní oblast z hlediska tematického nebo dosud chybějící v českém překladu. Z francouzštiny vyšly v nakladatelství celkem 4 překlady. V ediční řadě evropského dramatu 2. poloviny 20. století vyšla z francouzské jazykové oblasti dvě díla (v celkovém počtu zhruba desítky děl v edici) v roce 2008. Jedná se o výše zmiňovaného J.-G. Grumberga a N. Renaudovou v překladu T. Vokáče. Vydání překladů bylo

podpořeno Programem Kultura EU a Ministerstvem kultury ČR. V roce 2011 nakladatelství uskutečnilo projekt ve formě edice s názvem Evropská divadelní moderna, v rámci kterého vyšlo celkem sedm her pocházejících z různých evropských zemí z období desátých a dvacátých let 20. století, z toho dva překlady jsou z francouzštiny: *Koráb Tenacity* Charlese Vildraca v překladu T. Vokáče a *Karolínina domácnost* v překladu K. Neveu. Edice jednak přináší do češtiny dosud nepřeložené hry (s výjimkou právě Vildracovy hry), jednak se snaží poukázat na různé modernistické tendence v evropském dramatu. Výběr je opět spíše náhodný, pravděpodobně závislý na překladateli. V našem měřítku tento projekt mapuje evropskou modernu ve výjimečně širí a odhaluje především její odlišné formální přístupy, přičemž všechny spojuje stejné východisko: krize dramatického dialogu [Augustová, 2012]. Celý projekt vznikl rovněž díky podpoře Programu Kultura EU a MK ČR, vydání *Karolíniny domácnosti* bylo navíc podpořeno z programu F. X. Šaldy IFP v Praze. Následně do roku 2015 vydalo nakladatelství už jen dvě publikace divadelních her z jiných jazykových oblastí.

Konečně doposud nejmladší nakladatelství vydávající dramatické texty nese název **Na konáři**. Jedná se o občanské sdružení vytvořené v roce 2009 za účelem vydávání zejména odborné teatrologické literatury, šéfredaktorem je Honza Petružela, který působí rovněž na Katedře divadelní vědy FF UK. Nakladatelství doposud vydalo šest publikací, z toho dvě byly soubory překladů divadelních her (mimo jiné) z francouzštiny. Jedná se o značně exkluzivní tituly v graficky propracovaném ztvárnění. V roce 2012 vydalo nakladatelství s podporou programu F. X. Šaldy a Mezinárodního sinologického centra Chiang Ching-kuovy nadace při Univerzitě v Praze soubor překladů nobelisty Gao Xingjiana, v němž dvě hry přeložil z francouzštiny Denis Molčanov<sup>59</sup>. Soubor obsahuje také dva Gaovy teoretické eseje, které v českém překladu vycházejí vůbec poprvé. D. Molčanov v předmluvě zdůrazňuje, že i samotný autor byl překvapen výjimečným rozsahem vydání. Uskutečnit jej bylo možné po dvou letech čekání díky náhodně příznivé shodě okolností. Hry byly vybírány z autorova díla čítajícího dvacítku her na základě kritéria hrátelnosti na českých scénách<sup>60</sup>. Publikace rovněž obsahuje doslov o specifikách Gaovy tvorby od P. Christova. Druhou publikací jsou *Krátké hry o smrti* (viz výše). V předmluvě a doslovu P. Christov přináší informace ze sekundární literatury, které dosud nebyly zveřejněny česky, tudíž opět s sebou vydání nese jistou exkluzivitu. Publikaci podpořilo MK ČR.

---

<sup>59</sup> Denis Molčanov (\*1973) – překladatel z čínštiny, francouzštiny a angličtiny, publicista.

<sup>60</sup> Formou scénického čtení zazněl text *Monolog* (přeložený z čínštiny) ve světové premiéře v pražské galerii DOX u příležitosti návštěvy autora v Praze v říjnu 2012. Hru *Na útěku* (rovněž přeložená z čínštiny) byla inscenována Východočeským divadlem Pardubice v roce 2013 v rámci cyklu INprojekty (Malé inscenační projekty světových novinek).

## 5.4 Programové brožury

Jen okrajově se zmíním o programových brožurách divadel, které vyšly ve sledovaném období a obsahují vlastní text hry. Zejména Národní divadlo se totiž od roku 1991, kdy texty začalo vydávat, stalo významným vydavatelem dramatických textů, často jinde nepublikovaných. Od roku 2011 jsou brožury dostupné i v knihkupectvích. Vedle Národního divadla Praha, Brno a moravskoslezského Ostrava vydávalo překlady v brožurách také Městské divadlo Brno. Navíc vydané texty poukazují na to, co největší divadelní instituce u nás z francouzské dramatiky uvádějí. Naprosto převládají klasikové od Molièra, Corneille, Racina a Marivauxe přes Rostanda, Feydeaua k Beckettovi a Ionescovi až k Anouilhovi. Z celkově 44 vydaných francouzských textů by se pouhých 5 dalo zařadit mezi současná díla, a sice jedna hra Koltèse, Grumberga, Reynaud-Fourtona, Rezy, Vebera a Delaporta s Patellièrem. Celkem 16 textů jsou nově vzniklé překlady, 10 z nich nebylo tiskem publikováno jinde než v programové brožuře. Zmíním se právě jen o těch.

Jedny z nejstarších publikovaných textů (z 18. století) v novém překladu jsou Marivauxova moralizující komedie o lásce překonávající společenské rozdíly *Hra lásky a náhody* uvedená v roce 2002 a Lesagova satira o podvodnících *Turcaret* uvedená v roce 2005 v překladu D. Jobertové v ND moravskoslezském Ostrava. Feydeau je zastoupen hned čtyřikrát: 1995 uvedlo a vydalo ND hry *Leona si pospíšila* a *Nebožka panina matka* v překladu R. Císaře<sup>61</sup>, 2001 MD Brno Feydeauovu a Devallièresovu hru *Manželství na druhou* v překladu Z. a D. Mošových, 2005 ND *Taková ženská na krku* Brno v překladu D. Jobertové. Ze starších textů pak nově přeložil J. Žák<sup>62</sup> Anouilhova *Becketa aneb Čest Boží* v roce 2010 pro MD Brno a opět D. Jobertová *Anglickou milenku* M. Durasové pro ND v roce 2007. Zbylé tři texty vznikly ve francouzštině po roce 1989, a jednalo se tedy o novinky. Pro inscenaci MD Brno v roce 1997 přeložil J. Žák komedii s prvky detektivky *Monsieur Amédée* Reynauda-Fourtona. V roce 2003 uvedlo a vydalo ND moravskoslezské Grumbergovo *Nejspíš sníš* a 2008 MD Brno *Kumšt* Y. Rezy, obojí v překladu M. Lázňovského vyšlo také knižně. V roce 2009 uvedlo a vydalo ND Brno divácky velmi populární komedii F. Vebera *Blbec k večeři* v překladu A. Miklíkové (již v roce 2016 vznikl na vyžádání nový překlad A. Jerieho pro MD Zlín). V roce 2015 vydalo MD Brno překlad inscenované komedie *Jméno* autorů M. Delaporta a A. de la Patellièra, jež vytvořil P. Christov. Současné hry uváděné na zmiňovaných scénách a publikované v brožurách představují tedy převážně komediální žánry.

---

<sup>61</sup> Roman Císař (\*1952) – vystudoval dramaturgii na DAMU, působí jako dramaturg, vytváří adaptace literárních děl pro divadlo a rozhlas, překládá z francouzštiny.

<sup>62</sup> Jiří Žák (\*1946) – herec, publicista a překladatel z francouzštiny (zejména hereckých životopisů a divadelních her).



## 5.5 Časopisecky publikované překlady

Časopisecky vyšlo mezi lety 1990–2015 43 textů (kromě toho 5 úryvků publikoval časopis *Plav* 2/2008). Často se jedná o žánrově specifické texty. Celkem 10 textů představuje pantomimy – soubor krátkých pantomim Jeana Gasparda Debureaua bylo publikováno v čísle 5/2005 *Divadelní revue* v překladu Jana Vaňka a úpravě Ladislavy Petiškové, Ghelderodova pantomima *Maškary z Ostende* v překladu K. Krause (rukopisná verze existuje již z roku 1965) taktéž v *Divadelní revue* č. 3/2014. Dalších 5 textů, které vyšly v *Loutkáři*, je určeno pro loutkové divadlo. Výběr textů působí velmi náhodně. Mají ale společné to, že jsou to většinou texty doposud nepublikované a určitým způsobem okrajové – buď je (u nás) málo známý autor nebo se jedná o méně známé dílo známého autora či o okrajový žánr. Často publikace překladu reflektují události na divadle (inscenace hry na české scéně, zhlédnutí zahraniční inscenace a setkání s autorem apod.) – například Krausův překlad Neveuxovy *Žaloby na neznámého* byl publikován v *Disku* roku 2012 poté, co K. Kraus svůj asi šedesát let starý překlad zrevidoval pro inscenaci Moravského divadla Olomouc, Crommelynckův text *Žena s příliš malým srdcem* vyšel v časopisu Švandova divadla *Druhý břeh* v roce 2004, kdy divadlo uvádělo jiný autorův text (*Vášeň jako led*). Často se z důvodu omezeného prostoru jedná o kratší hry. Pouze tři časopisecky vydané texty se později dočkaly knižního vydání v souboru.<sup>63</sup>

Nejpočetněji zastoupení jsou avantgardní dramatici a představitelé absurdního dramatu. Od roku 1990 se v časopiseckých překladech odrazil výrazný zájem o dílo S. Becketta spojený s politickým uvolněním a autorovým úmrtím v roce 1989. V prvním čísle česko-slovenské mutace mezinárodní revue *Lettre internationale* vyšla *Katastrofa* v překladu K. Krause (otištěná již v roce 1984 v samizdatovém *Kritickém sborníku*<sup>64</sup>). Divadelní revue v roce 1991 otiskla jeden Beckettův krátký text *Ohio Impromptu* a dva fragmenty *Nikoli sen* a *Chlápek jako on* v překladu Josefa Kaušitze. Tím ale časopisecká vlna zájmu opadla a další Beckettův text v překladu Davida Krause vyšel až v roce 2003 v časopisu *Druhý břeh*. Jednalo se o u nás neznámý Beckettův text *Eleutheria*. Teatrolog Jan Hyvnar ve stati uvádějící v časopise tento překlad poukazuje na to, že se jedná o Beckettův raný dramatický text se značně realistickým rámcem v porovnání s dalšími jeho hrami, který Beckett odmítl publikovat či uvést. V polovině 90. let (již po Beckettově smrti) tento zákaz svévolně porušilo jisté americké nakladatelství a následně i francouzské nakladatelství Minuit z důvodu, aby

---

<sup>63</sup> Ghelderodův *Escorial* v překladu M. Strettiho, Koltèsův *Roberto Zucco* v překladu R. Císaře a Minyanovy *Inventury* v překladu K. Neveu.

<sup>64</sup> Viz *Lettre internationale* č. 1 (1990), s. 73.

veřejně známý nezůstal jen autorem neautorizovaný anglický překlad. Takže se jednalo o exkluzivní, v českém prostředí dosud nereflektované dílo.

Z dalších představitelů absurdního dramatu vyšly tři překlady Tardieua – v roce 2004 v *Literárních novinách* od Sylvie Ceballosové jednoaktovky *Nábytek a Kdo je tam?* a v roce 2007 *Symfonická rozmluva* v časopisu *Svět a divadlo* v překladu Pavla Trtílka a Jana Krupy (ve stejném ročníku vyšly také jejich překlady jednoho díla Pingeta, Dubillarda a Ionesca, publikované všechny později v Trtílkově doktorské práci *Specifika francouzského absurdního dramatu*, viz výše). Dále jedno téměř neznámé dílo J. Geneta *Splendid's* uveřejnil časopis *SaD* (1995) v překladu V. Richtera u příležitosti nedávné berlínské inscenace díla. Čtyřmi díly je zastoupený také Ghelderode: jeho raná hra *Escorial* vyšla v časopisu *Divus* (1995) (později ji stejnojmenné nakladatelství publikovalo v souboru dalších překladů M. Strettiho), dvě hry pro loutky *Duvelore aneb Fraška o starém d'áblovi* v *Loutkáři* (1994) v překladu S. Pěničkové a *Mystérium o umučení našeho Pána Ježíše Krista v Plavu* (2003) v překladu M. Kučírkové a konečně výše zmiňovaná pantomima (2014). Okrajovými zajímavostmi jsou otištěné překlady jedné středověké morality Nicolase de la Chesnay v překladu P. Christova v *Divadelní revue* 4/2003 a dvou her Louise Lemerciera de Neuville od Niny Malíkové v *Loutkáři* 11/1994 a 8-9/1997, z nichž první souvisí s autorovou tvorbou pro Erotické divadlo Rue de la Santé.

Časopisecky byly ovšem publikovány také hry poměrně současné, a to především díky časopisu *SaD*. Ze současných klasiků publikoval časopis již v roce 1991 překlad Koltěsova *Roberta Zucca* od R. Císaře, ještě předtím, než byl uveden scénicky (roku 1992 v Divadle Petra Bezruče v Ostravě). V roce 1997 vydává dílo *Musica podruhé* M. Durasové v překladu Daniely Gothové (Jobertové). D. Gothová ve studii předcházející překladu díla přibližuje pojetí divadla u Durasové jako čteného, nikoli hraného – divadla sloužícího textu [Gothová, 1997, s. 144]. D. Jobertová následně přeložila i další autorčiny texty (*Anglická milenka, Savannah Bay*) a podle katalogu DÚ byly všechny překlady uvedeny na scéně. V *SaD* 1/2001 byl pak uveřejněn další překlad D. Jobertové pokračující v linii odhalování specificky francouzské současné dramatické tvorby, tentokrát monologické linie, a sice text *Reflektor Miky* Natachy de Pontcharra. Jak sama překladatelka uvádí v odborné studii seznamující s podobami současné francouzské dramatiky, která textu překladu předchází, jedná se o příklad „sdílného“ monologu [Jobertová, 2001: s. 127], který by tedy mohl najít své místo i na českých jevištích. Ještě téhož roku překlad uvedlo Divadlo na voru v rámci scénického čtení. Výrazná vlna časopisecky publikovaných současných textů přišla mezi lety 2008–2010.

V *SaD* 3/2008 publikuje Zdeněk Bartoš<sup>65</sup> překlad hry *Hilda Marie* NDiayové, jedná se o první publikovaný překlad této současné autorky. *Hilda* je její první hra hraná poměrně úspěšně i v zahraničí. Ve stejném roce v divadelním čísle *Plavu* 2/2008<sup>66</sup> vyšel úryvek překladu její hry *Tatínek má hlad* (přel. Kristýna Balajová), která byla ve Francii roku 2003 překvapivě (jakožto text současné autorky) uvedena na konzervativní scéně Comédie-Française. S recepcí této hry je u nás problém možná z důvodu tematizace přijímání černošské odlišnosti (postava tatínka), pro české prostředí považované za příliš exotickou. V roce 2009 pak v *SaD* vyšla *Pravidla slušného chování v moderní společnosti* J.-L. Lagarce, která přeložila K. Neveu, a to v souvislosti s hostováním francouzské inscenace této hry (rež. Fr. Azéma) v Praze na podzim 2007 v divadle Disk. Začátkem roku 2009 byla hra uvedena i česky v Divadle Kolowrat a roku 2011 v Divadle F. X. Šaldy Liberec. Ve stejném roce zveřejněný překlad *Svaté země* M. Kacimiho, autora alžírského původu, od J. Tošovského<sup>67</sup> se vztahuje k inscenaci uvedené ve Studiu Saint Germain Clubu Rock Café<sup>68</sup> v Praze. Kacimi ve hře tematizuje velmi aktuální problém válečného dění na Blízkém východě, jeho lidských obětí a našeho postoje k němu. V podobně kritické linii (tentokrát v odkazu na balkánské diktatury) pokračuje další jeho překlad vydaný v *SaD* 3/2010 (vznikl ve spolupráci s L. Málkovou<sup>69</sup>) *Leviathan Kostrič* od původem švýcarského autora J.-D. Magnina, uvedený rovněž ve Studiu Saint Germain. Publikaci překladů doprovází kritiky inscenací.

## 5.6 Elektronické rukopisy v agentuře Dilia

Agentura Dilia vydávala do roku 1994 překlady (nejen) francouzských divadelních her tištěnou formou. Jejich primárním cílem bylo informovat divadla, tituly vycházely v malých nákladech (100, 300 kusů). Od 90. let však bylo vydávání titulů omezováno. Ve Zprávách Dilia 3/1990, agentura nabízí překladatelům, že mohou v agenturní redakci deponovat své

<sup>65</sup> Zdeněk Bartoš (\*1975) – divadelní režisér, překladatel z francouzštiny, angličtiny a italštiny, dramaturg. Vystudoval francouzštinu, žurnalistiku a činoherní režii na DAMU. Je uměleckým ředitelem Západočeského divadla Cheb, kde mj. uvedl svůj překlad komedie *Rodinný průvan* autorské dvojice Jaouiová–Bacri.

<sup>66</sup> V daném čísle vyšly také po jednom úryvku hry od L. Maugviniera *Pouto* (přel. E. Novotná), M. Redonnetové *Cirkus Pandor* (přel. Jana Schulzová), N. Renaudové *Procházky* (přel. Anna Čmejková) a M. Vinavera *11. září* (přel. Jiřina Kutálová).

<sup>67</sup> Jan Tošovský (\*1977) – vystudoval arabistiku a religionistiku na FF UK a činoherní dramaturgii na DAMU. Věnuje se dramaturgii a překládání, kromě francouzštiny také z angličtiny a němčiny. Z francouzštiny přeložil téměř desítku dramatických textů, soustředí se výrazně na africkou a arabskou frankofonní dramaturgii.

<sup>68</sup> Studio Saint Germain Clubu Rock Café vzniklo v roce 2007 díky režiséru a překladateli Jaromíru Janečkovi, který byl osloven ze strany Clubu Rock Café, aby vedl v jejich prostorách divadelní scénu, což se také za podpory IFP a Francouzského velvyslanectví stalo [viz rozhovor s J. Janečkem v příloze]. Divadlo uvedlo za dobu svého působení do roku 2010 osm textů přeložených z francouzštiny. Vedle J. Janečka se dramaturgie a režie divadla chopili Jan Tošovský a Lucie Málková, oba rovněž překladatelé textů pro divadlo z francouzštiny, orientující se na angažovanou společensko-kritickou současnou dramaturgii. Tato obsahová linie je u nás po revoluci obecně málo zdůrazňovaná.

<sup>69</sup> Lucie Málková (\*1983) – vystudovala činoherní režii na DAMU, působí jako divadelní režisérka a soustavně se věnuje inscenování současných frankofonních her, několik jich také přeložila.

překlady, které budou následně anotovány v tištěných Zprávách Dilia a na vyžádání zapůjčovány divadlům. Tato nová iniciativa byla odůvodněna následovně: „Vzhledem k rostoucím nákladům na výrobu a očekávanému snižování frekvence uvádění zahraničních her na našich scénách lze totiž očekávat, že možnost tyto překlady vydávat bude stále menší a bez prokazatelného zájmu ze strany divadel se tedy do prodeje, a tím i k veřejnosti, dostanou jen díla skutečně výjimečná.“ [Zprávy Dilia 3/1990: s. 25] Během 90. let jsou tedy překlady shromažďovány v agentuře a postupně jsou digitalizovány a uváděny v elektronickém katalogu agentury. Zhruba po roce 2000 posílají překladatelé texty rovnou elektronicky. Do roku 2003 je v soupisu vytvořeném pro účely této práce poměrně málo překladů (v jednotkách za rok), v roce 2004 jejich počet najednou prudce vzroste a trvale zůstává vysoký (okolo dvacítky titulů za rok). Tato skutečnost může právě znamenat, že do daného roku nejsou všechny překlady v elektronickém katalogu či ve Zprávách Dilia uváděny. I tak ale soupis čítá za sledované období přes 220 titulů, takže elektronické rukopisy překladů poskytnuté agentuře Dilia představují nejvýznamnější zdroj překladů dramatických textů. Podobně jako pro původní tištěnou edici Dilia je pro ně charakteristická obrovská rozmanitost. Rozsah práce nedovoluje věnovat se všem titulům v celé šíři, proto se pokusím zdůraznit některé specifické tendence. Na úvod předkládám tabulku nejčastěji překládaných autorů (vyjma textů, které byly publikovány knižně či časopisecky):

<b>Autor</b>	<b>Počet uložených překladů (1990–2015)</b>
<b>Assous, Éric</b>	11
<b>Camoletti, Marc</b>	9
<b>Reza, Yasmina; Zeller, Florian</b>	6
<b>Feydeau, Georges; Chevret, Jean-Marie; Thomas, Robert</b>	5
<b>Carrière, Jean-Claude; Clerici, Carlotta; Franco, Jean – Mélanie, Guillaume; Guitry, Sacha; Olmi, Véronique; Schmitt, Éric-Emmanuel; Thiéry, Sébastien</b>	4

Zhruba z jedné čtvrtiny se jedná o překlady her, které ve francouzštině vznikly již před rokem 1989, ostatní jsou nové texty a jejich překlady byly pořízeny zpravidla krátce po vzniku francouzských originálů. Mezi nejstaršími texty, již z 19. století, převažují hry Feydeauovy. Z důvodu slovní a situační komiky, na které jsou Feydeauovy hry založeny, překlady velmi rychle zastarávají a je potřeba jeho texty stále znovu aktualizovat. Tři z pěti nových překladů vytvořil M. Lázňovský, vždy na objednávku divadel, z nich hra *Šampióni* byla do češtiny přeložena vůbec poprvé. Helena Šimáčková nově přeložila *Proutníka pod pantoflem*, který byl od 60. let překládán jako *Taková ženská na krku* (přel. Eva Bezděková, později D. Jobertová). Hru navíc upravila ve snaze vyjít vstříc dnešní potřebě divadel – upravila rozvržení do dějství, aby vznikla jedna pauza místo původních dvou, redukovala počet postav. V linii vaudevillu a konverzačních komedií se nese tvorba i dalších, o něco mladších autorů, jejichž zastoupení mezi překlady je jedno z nejvýraznějších: čtyři hry od Sachy Guitryho (opět jednu z nich přeložil M. Lázňovský na objednávku divadla a H. Šimáčková) a devět her od Marca Camolettiho, kterého od roku 1998 na prvotní popud dramaturgyně opavského divadla soustavně překládá J. Janeček<sup>70</sup> a je u nás hojně uváděn. Okolo 70. let vznikaly hry dalšího početně zastoupeného autora Roberta Thomase, kterého překládá již od 80. let výlučně J. Cimický<sup>71</sup>. Rovněž se jedná o úspěšně uváděného autora z důvodu neobvyklého žánru divadelní detektivky. (Výjimečnost žánru mohla motivovat také J. Janečka k překladu dvou současných her s detektivní zápletkou *Rukojmí* A. Reynaud-Fourtona a *Parfém v podezření* B. Druarta.)

Již ve výběru starších her je patrný rys charakteristický také pro výběr novějších textů. Zdaleka největší zastoupení a také největší úspěch na jevištích má v přehledu her lehčí komediální žánr (tzv. bulvární komedie). Nejaktivnějšími překladateli tohoto zaměření jsou J. Cimický, J. Janeček a A. Jerie<sup>72, 73</sup>. J. Cimický má na kontě asi dvacítku překladů, A. Jerie zhruba třicítku a J. Janeček dokonce téměř stovku překladů. Mezi jejich překlady figuruje velké množství různých autorů, od některých přeložili po dvou i více hráčů: J. Cimický se například vedle zmiňovaného R. Thomase zaměřil více na J.-M. Chevreta, J. Janeček na J.-M. Besseta, J.-C. Islerta, M. Clémenta, V. Olmiovou nebo autorskou dvojici J. Franca a G. Mélanieho, A. Jerie například na A. Raulta a především na nejpřekládanějšího autora

<sup>70</sup> Jaromír Janeček (\*1947) – vystudoval translatologii, později režii na JAMU. Věnuje se herectví a režii (své překlady dle vlastních slov zhruba z poloviny režíroval), překládá z francouzštiny.

<sup>71</sup> Jan Cimický (\*1948) – psychiatr, básník a prozaik (píše detektivní příběhy, často z lékařského prostředí, což je i oblast, kterou sleduje při výběru textů k překladu), překladatel z francouzštiny, dramaturg.

<sup>72</sup> A. Jerie (\*1944) vystudoval filologii, působil jako ředitel a redaktor v agenturách Dilia a Aura-Pont, překládá také z angličtiny.

<sup>73</sup> Kvalitativních aspektů jejich překladů si všímá P. Christov v článku Derrida je hodná holka. In: *Divadelní revue*, 2014, č. 2. s. 147–157.

mezi dohledanými texty – E. Assouse. Vedle těchto tří překladatelů působí řada dalších, objevují se noví, díla jednoho autora často překládá několik překladatelů. Výběr je značně náhodný, například J. Janeček uvádí<sup>74</sup>, že spoléhá na doporučení ze strany francouzských divadelníků a kritiků. Lze vypožorovat, že se často jedná o autory oceněné divadelními cenami Molière či cenami agentury SACD. Překladatelé možná také sledují konkrétní nakladatele – řada přeložených her například vyšla v nakladatelství Art et Comédie. Patrnou oblibu u překladatelů si také získaly autorské dvojice jako Franco–Mélanie či Dell–Sibleyras a Delaporte–Patellière, ze starších tvůrců Jaouiová–Bacri. Řada přeložených děl je také spjata s filmem: spousta autorů tvoří také pro televizi a film a některé hry byly zfilmovány, což svědčí o jejich vizuálním potenciálu – a jak bylo výše řečeno, právě vizuální aspekt je pro českého diváka důležitý, takže tyto hry mají u nás větší šanci na vřelé přijetí.

Vedle toho jsou v českém překladu výrazně zastoupeni současní úspěšní autoři, kteří bývají řazeni do tzv. vyššího bulváru – bývají uváděni na soukromých scénách, ale jejich hry jsou propracovanější po stránce tvarové i obsahové. Řadě z nich vyšel nějaký titul česky i knižně. Nejvíce překladů se dočkala Y. Reza – 4 další autorčiny hry (vedle knižně publikovaných) přeložil M. Lázňovský, ačkoli jak sám uvádí, vyjma hry *Bůh masakru* u nás nemají šanci na takový úspěch jako její hra *Obraz*. J. Janeček a I. Novotná navíc přeložili dvě autorčiny dřívější hry, takže je její dramatické dílo v překladu plně zastoupeno (s výjimkou poslední hry *Bella Figura* z roku 2015). Na žádost divadel vznikly také další překlady her E.-E. Schmitta od M. Lázňovského a v důsledku zájmu rozhlasu a libereckého divadla vypracoval překladatel rovněž další překlady dvou Carrièreových her (v daném pořadí *Normální okruh* a *Konkurz*). Tří dalších překladů se také dostalo J.-C. Grumbergovi: nejprve jeho snad nejslavnější hru *Krejčovský salón* již z roku 1979 přeložil J. Žák, dál K. Neveu text *K tobě, země zaslíbená*, jenž se měl stát součástí zamýšleného třetího dílu antologie současných francouzských textů, a nakonec překladatelka nejmladší generace Natálie Preslová přeložila *Idovskou karkulku* pro festival současného francouzského divadla Sněž tu žábu (viz níže). Z autorů skutečně nejaktuálnějších jsou více překlady zastoupeni Sébastien Thiéry a Florian Zeller. Zeller u nás svého překladatele našel v M. Zahálkovi<sup>75</sup> (první tři jeho texty přeložil Julek Neumann<sup>76</sup>, M. Zahálka dalších pět). Thiéry se snaží ve svých absurdních komediích vedle humorné stránky tematizovat také otázku společenskou či existenční. První český překlad *Pokusní králici* vznikl v roce 2011, autorkou je Nora Obrtelová. Překlad byl

<sup>74</sup> Osobní rozhovor viz příloha.

<sup>75</sup> Michal Zahálka – studoval anglistiku a divadelní vědu na FF UK, působí jako divadelní kritik, redaktor, překladatel dramatických textů z angličtiny a francouzštiny, divadelní agent v Aura-Pontu.

<sup>76</sup> Julek Neumann (\*1953) – vystudoval herectví na DAMU, od roku 1979 překládá z ruštiny, francouzštiny (mj. slavný Confortèsův *Maratón*) a angličtiny.

nejprve „ověřen“ formou scénického čtení v rámci projektu INprojekty ve Východočeském divadle Pardubice<sup>77</sup> a teprve poté inscenován. Další tři autorovy texty přeložili P. Christov (*Začínáme končit*), K. Neveu (*Kdo je pan Schmitt?, Dva úplně nazi muži*) a J. Janeček (*Dva nahatý chlapi*). Absurdní komedie mají ve francouzské dramatické tvorbě silnou tradici a rovněž v překladu mají své zastoupení: v roce 2004 přeložil P. Christov Ribesovo *Divadlo bez zvířat* a J. Janeček hru *Zima pod stolem* výrazného představitele tohoto směru R. Topora. Zejména v roce 2011 se najednou objevilo několik překladů her J.-M. Ribese (mj. starší hra *Bitvy* z 80. let napsaná společně s R. Toporem a ještě starší Ribesova hra *Tam přímo proti lesíku* ze 70. let) a jedna hra G. Rassova, později také dvě hry mladšího autora E. Robert-Espalieu, vše v překladu J. Janečka (Robert-Espalieu také v překladu J. Montorio Doležalové<sup>78</sup>).

### 5.6.1 Význam festivalů, překladatelských dílen a jiných projektů

Z výše zmiňovaných jmen je patrné, že se mezi překladateli jasně profilují ti, kteří se zaměřují na komediální hry s relativně zaručeným úspěchem u diváků, a vedle nich překladatelé, často z okruhu teatrologů, kteří mají vyšší ambice přivést k nám i vážnější a náročnější autory. V tomto úsilí výrazně pomáhají různé překladatelské dílny, festivaly a jiné projekty. Vedle seznamování s novými autory a přístupy k tvorbě umožňují také hledat nové talentované překladatele. Řada překladů vznikla například v souvislosti s konferencí *Divadlo chycené za slovo*: přehlídky se účastnili autoři D. Lemahieu, P. Minyana a řada francouzských teoretiků, byly scénicky čteny texty A. Hakima a N. de Pontcharry, francouzská herečka J. Magre vystoupila s monologickými texty X. Durringera (*Lidské příběhy* přeložil P. Christov) a P. Minyany (*André* v překladu K. Neveu). P. Christov přeložil i další Durringerovy texty, u K. Neveu je patrný zájem o P. Minyanu a J.-L. Lagarce – další překlady vznikaly v roce 2007 na objednávku IFP rovněž u příležitosti hostování francouzských umělců (Minyanův *Prolog* byl uveden formou titulků ke scénickému čtení u příležitosti návštěvy autora s hostujícím francouzským souborem v Praze<sup>79</sup>, podobně překlad Lagarceových *Pravidel*

---

<sup>77</sup> INprojekty (Malé inscenační projekty světových novinek) jsou cyklus scénických čtení Východočeského divadla Pardubice fungující od div. sezóny 2010/11, představují současnou dramaturgii zabývající se aktuálními tématy. (Z francouzských textů bylo uvedeno: S. Thiéry – *Pokusní králici* v překladu N. Obrtelové; F. Bégaudeau – *Konec dějin: Jedna žena* v př. K. Neveu, K. Haly a Z. Janála; F. Sonntag – *George Kaplan* v př. Anne-Françoise Joseph a Natálie Preslové).

<sup>78</sup> Jana Montorio Doležalová – studovala PdF v Brně a FF UPOL, věnuje se tlumočení a překládání prózy (zejména dívčích a ženských románů) a dramatických textů z angličtiny, francouzštiny a italštiny.

<sup>79</sup> Hra byla uvedena v rámci programu IFP Duben v divadle „Autoři, herci“ (2007), kromě ní byla formou scénického čtení uvedena hra *Noční Faust* Oliviera Py v překladu D. Jobertové, rovněž u příležitosti návštěvy autora a fr. herce P. Girarda v Praze. Letáky k akci [cit. 19. 12. 2016] viz:

[http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq10519\\_Min yanaletak.pdf](http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq10519_Min yanaletak.pdf).

slušného chování... viz kap. 5.5). V osobním rozhovoru<sup>80</sup> K. Neveu uvádí, že výběr textů k překladu před tímto obdobím vycházel většinou z vlastního zájmu – například k překladu hry *Nezvaná návštěva* původem argentinského humoristy Copiho, zřejmě jediného českého překladu autora, v roce 2003 ji přimělo zhlédnutí francouzského představení. I další její překlady jsou novým náhledem do rozmanité francouzské tvorby, v tomto případě intimnějších psychologických dramát se sociálním přesahem: Besnehardův *Internát* přeložený roku 2003 a *Od neděle k neděli* D. Bonalové z roku 2009. Od roku 2007 vznikla řada překladů na objednávku IFP díky aktivní ředitelce mediátéky Ině Pouant. V roce 2010 uspořádal IFP společně s DÚ, DAMU a sdružením Rukopisy z celého světa<sup>81</sup> dílny soustředěné zejména na francouzské politické drama. Závěrečné scénické pásmo *Theatrum mundi* v režii L. Málkové a M. Lázňovského představilo 6 překladů mladých francouzských autorů, D. Lescota (hra *Evropská* beroucí si na mušku překladatelský aparát EU v překladu K. Neveu), V. Olmiové (*Jenom život* v překladu J. Janečka), dále I. Soliana, J. Serreové, Hait'anky E. Maurouardové a Maročana D. Ksikese. Druhému ročníku v roce 2011 se nedostalo takové institucionální podpory a byly přeloženy jen tři texty (autorek M. Aubertové, I. Dalleové a pův. alžírské dramatičky O. Zerarga). V roce 2012 se v rámci Dnů Frankofonie (IFP) ve spolupráci s DÚ konalo česko-francouzské scénické čtení textů mladého francouzského dramatika S. Galleta s názvem *Rozumíme si?* v režii L. Málkové (*Oživení* přel. L. Málková, *Komuniké č. 10* M. Machačíková<sup>82</sup>) – jedná se opět o texty sociálně kritické se svérázným dramatickým tvarem. Z nejmladší generace překladatelů v překládání *Minyany* pokračoval J. Krupa – jeho překlad *Vulkánu* byl rovněž uveden formou scénického čtení společně se zmiňovaným *Prologem* v roce 2012 v prostorách IFP, opět v režii L. Málkové.

Co se týče dalších překladatelských dílen, Dilia se podílela na překladatelské dílně Činoherního klubu Ústí nad Labem roku 2003, v rámci níž vytvořil mj. jeden ze svých prvních překladů J. Tošovský: text od původem beninského autora J. Pliyi *Syndrom dobrodince*. V roce 2011 se pravidelná překladatelská dílna agentury Dilia<sup>83</sup> zaměřila na

---

<sup>80</sup> E-mailová komunikace s K. Neveu ze dne 22. 11. 2016 viz příloha.

<sup>81</sup> Rukopisy z celého světa (*Écritures du Monde*) jsou francouzským sdružením podporujícím současnou francouzskou dramaturgiu v zahraničí. V čele sdružení stojí M. Kacimi, jehož hru *Svatá země* již od roku 2009 v Praze uvádělo Studio Saint Germain. Díky vzájemným kontaktům a příznivým okolnostem se podařilo zorganizovat tvůrčí dílnu Rukopisů, pravidelně pořádanou v řadě jiných zemí, i u nás. Texty k překladu vybíralo sdružení, autoři se dílny osobně účastnili.

<sup>82</sup> Markéta Machačíková (\*1987) – vystudovala DAMU, působí jako dramaturgyně a překladatelka z francouzštiny.

<sup>83</sup> Překladatelské dílny agentury Dilia probíhají každoročně od roku 2005, jsou určené primárně studentům a pokaždé se zaměřují na jinou jazykovou oblast. Účastníci pracují na překladech pod dohledem tutorů (zkušených překladatelů) a výsledné texty jsou prezentovány formou scénického čtení. Projekt má za cíl představit dosud neuváděné zahraniční dramaturgy, najít nové překladatele dramatických textů a pomoci jim navázat kontakt s divadly a dramaturgy.



současnou francouzskou dramatikou. Texty k překladu nabízela Dilia na základě výběru ve spolupráci s francouzskou agenturou SACD, jednalo se o současné texty, které mohou oslovit mladé tvůrce. Z dílny vzešlo pět překladů autorů u nás vesměs neznámých (M. Aubertová, S. Gallet, J.-M. Piemme, P.-Y. Chapalain) i dříve přeložených a vydaných (C. Makhélé), které byly uvedeny formou scénického čtení, některé s podporou Dilia také inscenovány v divadle Disk. Jména účastníků se překladatelek jako L. Dušková, H. Kebrtová či M. Machačíková figurují nadále mezi aktivními překladateli.

V databázi textů Dilie jsou také dostupné překlady textů, které byly uvedeny Studiem Saint Germain mezi lety 2007–2010.<sup>84</sup> Studio se soustředilo výhradně na francouzskou dramatikou a texty překládali J. Janeček, J. Tošovský a L. Málková. V repertoáru divadla se objevilo osm textů spíše tradičního dramatického tvaru (pouze text N. Chateletové *Žena vlčí mák* má formu monologu jedné postavy, hra byla ale úspěšně přijata mimo jiné díky obsazení známé herečky H. Maciuchové). Ve Francii uváděné hry získaly řadu ocenění. První inscenovanou hrou byl *Muž z ulice a gentleman* J.-M. Besseta, který bývá uváděn v linii autorů jako Y. Reza, v novém překladu J. Janečka byla uvedena Weingartenova poetická a divácky velmi úspěšná hra ze 60. let *Léto*. Dále Studio uvedlo Confortèsovu ženskou verzi slavné hry *Maratón – Šampionky* – v překladu Julka Neumanna a zřejmě ve snaze zaujmout mladé publikum hru *Burn baby burn* C. Lacroixové v překladu J. Janečka (vše jmenované v režii J. Janečka). L. Málková s J. Tošovským uvedly ve Studiu dvě hry se společensky kritickou tematikou (viz výše kap. 5.5).

V současnosti nejzáslužnějším projektem z hlediska uvádění současné francouzské dramatiky a vůbec prvním festivalem francouzského divadla u nás je festival Sněž tu žábu<sup>85</sup>. Texty k překladu byly pro první ročník vybírány dramaturgickou radou festivalu, pro druhý ročník byla vyhlášena výzva, do které bylo přihlášeno na 150 textů francouzských autorů. P. Christov uvádí<sup>86</sup>, že se v českém kontextu jedná o zcela jedinečný koncept výběru textů. Z předložených textů bylo vybráno šest her dramaturgickou radou festivalu (pracovala tedy obdobně jako čtenářské komise ve Francii). Jedním z obecných kritérií výběru je přijatelnost textů ze strany českého publika – texty jsou v rámci festivalu předvedeny formou scénického čtení, ale ambicí je, aby se následně dostaly i na česká jeviště. M. Zahálka jakožto jeden

<sup>84</sup> Ke Studiu Saint Germain viz výše poznámku v kapitole 5.5.

<sup>85</sup> V roce 2015 proběhl v Praze první ročník festivalu díky iniciativě studentů divadelní vědy FF UK a DAMU (ředitelkou festivalu je Natálie Preslová, členkou dramaturgické rady mj. Linda Dušková, která tehdy studovala doktorské studium na pařížské dramatické konzervatoři). Festival každoročně uvádí zhruba pět překladů současných francouzských textů pro divadlo formou scénických čtení, jejich vznik podporuje grantem Agentura Dilia a překlady jsou k dispozici v její databázi. V rámci festivalu probíhají česko-francouzské diskuze a jsou uváděny hostující francouzské inscenace.

<sup>86</sup> Osobní rozhovor ze dne 7. 11. 2016.

z členů dramaturgické rady uvádí<sup>87</sup> jako stěžejní kritérium dialogičnost textů a přítomnost dramatické situace. Vybrané texty jsou přesto z hlediska výstavby často originální, překračují hranice dramatického žánru. Vedle toho je pro každý ročník patrná jednotící tematická linie – v druhém ročníku to byla spíše intimní problematika pokřivených mezilidských vztahů, třetí ročník se zaměřil na aktuální společensky kritická témata jako terorismus a migrace. Snaha tedy je poukázat na skutečně aktuální texty, které nám dokáží přiblížit poněkud zanedbávanou současnou francouzskou dramaturgiu, sejmut z ní auru nepřístupné odlišnosti. Doposud byly uvedeny texty G. Cayeta, L. Confinové, S. Carré-Lecoindrové, J. Daillèra, N. Douteye, J.-C. Grumberga, z textů pro mladé publikum například S. Lebeauové. Okruh překladatelů je stálý: vedle N. Preslové a L. Duškové mezi překladateli pro festival figurují P. Christov, M. Zahálka a další. Přeložené texty by navíc v blízké době měly vyjít knižně v nakladatelství Fra.

Jmenovaní autoři a jejich hry jsou u nás jen vzácně hráni na profesionálních scénách formou regulérní inscenace (např. Lagarcovu hru *My, hrdinové* v překladu K. Neveu uvedlo v roce 2008 Divadlo Na zábradlí), většinou jsou představeni pouze jednorázově scénickým čtením. Díky řadě českých překladatelů, jejich zaujetí a organizační aktivitě se k nám ale tímto způsobem alespoň sporadicky (v porovnání se záplavou komedií) dostávají nové impulzy pro dramatickou tvorbu.

## 5.7 Překlady deponované v agentuře Aura-Pont

Jen na okraj zmiňuji, že přes tři desítky překladů francouzských textů jsou k dispozici v databázi agentury Aura-Pont. Jelikož Dilia má uzavřenou reciproční smlouvu s francouzskou agenturou SACD, která zastupuje většinu autorů, Aura-Pont nabízí jen malé množství překladů z francouzštiny. Mezi překlady se objevuje několik textů J. Anouilhe, *Diablogy* od R. Dubillarda, ze současných autorů komedie *Soleil pour deux* Pierra Sauvila, který spolupracoval také s E. Assousem (vše přeložil J. Matějček<sup>88</sup>, jeho překlady jsou v databázi nejpočetněji zastoupené, představují spíše náhodný výběr), Schmittův *Frederick aneb Bulvár zločinu* (přel. H. Ghassemlo), tři rané texty F. Zellerera, jedna hra B. Werbera (v překladu J. Neumanna), který je u nás známý svými sci-fi prózami, a Thiéryho *Pokusní králíci* (přel. N. Obrtelová).

---

<sup>87</sup> Viz osobní rozhovor v příloze.

<sup>88</sup> Jirí Matějček (\*1946) – dramaturg, překladatel z ruštiny a francouzštiny.

## 6. Překládání dramatických textů očima překladatelů

Kdo jsou překladatelé dramatických textů z francouzštiny? Jak se k překládání dostali? Jak k překladu přistupují? Odpovědi na podobné otázky jsem se pokusila najít prostřednictvím polostrukturovaných rozhovorů s šesti vybranými překladateli francouzských dramatických textů (redakčně upravené přepisy rozhovorů viz příloha). Výběr byl do jisté míry náhodný, ale reprezentativní v tom smyslu, že jsou zastoupeni překladatelé z řad praktických divadelníků (M. Lázňovský, J. Janeček) i teatrologů (P. Christov, K. Neveu), od starší generace (M. Lázňovský, J. Janeček, I. Zmatlík) po nejmladší (M. Zahálka), jak z těch, kteří publikují také knižně (M. Lázňovský, I. Zmatlík, P. Christov, K. Neveu, M. Zahálka), tak z těch, kteří tvoří výhradně pro inscenace (J. Janeček). Otázky byly koncipovány do několika tematických okruhů a jejich cílem bylo postihnout následující aspekty:

1. kdo jsou překladatelé francouzských dramatických textů;
2. způsob výběru textů k překladu;
3. práce překladatele – odměna, přístup k textu, spolupráce, podpora;
4. stávající stav v oblasti překladu – zastoupení francouzské dramatiky, kvalita překladů;
5. podpora francouzské dramatiky u nás;
6. knižní vydávání překladů;
7. změny po roce 1989 a v průběhu sledovaného období.

Již z výše uváděných drobných medailonků je patrné, že překladateli dramatických textů jsou bez výjimky lidé spjatí s divadelním prostředím. Jedná se buď o praktické divadelníky, kteří se věnují dramaturgii, režii či herectví, nebo o teoreticky zaměřené teatrology a divadelní kritiky. Všichni oslovení překladatelé vystudovali divadelní vědu, dramaturgii či režii, francouzštinu jen někteří. Málokdy se věnují také překladu jiných literárních druhů nebo neuměleckému překladu. K překladu se dostali často náhodou, na popud pedagogů či praktických divadelníků, u nejmladší generace zřejmě mají motivační roli i vypisované překladatelské soutěže a dílny. Všeobecně překlad považují za příjemnou činnost a často překládají z více jazyků. Mezi divadelníky a teatrology mají řadu kontaktů, což představuje hodnotný společenský kapitál. V důsledku toho se okruh překladatelů stává poměrně uzavřený a jsou patrné vazby konkrétních překladatelů na některá divadla (resp. jejich umělecká vedení), agentury či nakladatelství divadelní literatury. Kromě toho je znalost českých divadelních konvencí důležitým překladatelským kapitálem i z hlediska kvality a použitelnosti překladu. Překladatelé se shodují na podobném postupu při překládání dramatického textu: jeho specifčnost spočívá v tom, že je založen na jisté dramatické situaci,

kteřou si na základě textu překladařelé inscenují v hlavě, jako by se odehrávala na jevišti. Vzhledem k ní pak hledají adekvátní jazykové vyjádření, samozřejmě s ohledem na specifika originálu, ale také na mluvnost a prchavost sdělení na jevišti. P. Christov připodobňuje divadelní překlad k básnickému, J. Janeček hovoří o „nejautorštějším“ druhu překladu. Z hlediska překladařské praxe reflektované v rozhovorech se dá říci, že u divadelního překladu se otázka míry volnosti a věrnosti překladu posouvá do jiných kategorií než u překladu beletrie: na straně „věrnosti“ stojí text vystihující co nejbliže originál při současném sledování výše připomenutých specifík dramatického textu, na straně „volnosti“ takový text překladu, do nějž je již vložena jistá režijní koncepce. Spíše teoretičtější orientovaní překladařelé, často teatrologové, se snaží zejména co nejvíce přiblížit originálu, neuzavírat jeho interpretační možnosti. Následně počítají s tím, že s textem budou dál po svém nakládat inscenátoři. Kdežto druhá skupina překladařelů, kteří působí sami jako režiséři (a někdy si i své překlady režírují), k překladu již přistupují s režijní koncepcí. Jde o velmi hrubé a generalizované dělení a jeho ověření by vyžadovalo translatologickou analýzu několika textů. K. Neveu upozorňuje, že tento odlišný přístup je patrný ze dvou verzí<sup>89</sup> překladu hry S. Thiéryho *Deux hommes tout nus*. Pokusím se odlišnost přístupů naznačit na konkrétních příkladech z prvních replik překladů tohoto textu.

Již samotný titul hry o přístupu překladařele ledacos vypovídá: zatímco překladařelka zvolila neutrální titul *Dva úplně nazí muži*, překladařel příznakový nespisovný *Dva nahatý chlapi*. J. Janeček volbu titulu obhajuje tím, že odpovídá velmi neformální situaci ve hře a současně zdůrazňuje, že titul má mimo jiné funkci zaujmout diváka. To se zvolenému titulu skutečně nedá upřít, nicméně zároveň odráží, že je zacílen především na diváky libivých lehkých (a lechtivých) komedií. Thiéryho text je však přes nepopíratelnou komičnost překvapivě střízlivý a jazykově velmi střídmý. Dva nazí muži, se kterými se na začátku textu setkáváme, jsou dva advokáři, firemní společníci – tedy vzdělaní muži. A otázka, jak se ocitli spolu nazí v posteli v bytě jednoho z nich, se postupně mění v závažné existenční tázání. Podívejme se blíže na vlastní text.<sup>90</sup> V originálu jsou velmi vzdušně rozloženy repliky, často se objevuje scénická poznámka „Un temps“. S interpunkcí nakládá autor s rozmyslem,

---

<sup>89</sup> Dva překlady – *Dva nahatý chlapi* od J. Janečka a *Dva úplně nazí muži* od K. Neveu – vznikly nedopatřením. Zpravidla není žádoucí, aby ve stejnou dobu vznikly dva překlady téhož textu, protože se tím překladařeli snižují šance, že za svou práci dostane odměnu (odměněn je zpravidla až v případě inscenace překladu). Záměrně ovšem mohou vzniknout krátce po sobě dva překlady z důvodu kvalitativních nedostatků prvního překladu (stalo se tak například u překladu hry Delaporta a Patelliéra *Jméno*).

<sup>90</sup> Překladařelka se do překladu pustila po dohodě s Agenturou Dilia, která jí pravděpodobně zprostředkovala dosavadní text poslední ruky. Takový je alespoň obecně platný postup, jak uvádí v rozhovoru H. Eliášová, agentka Dilia pro románské jazyky. Překladařel si originál sehnal sám a je možné, že měl nepatrně jinou podobu. Originál jsem si společně s oběma překlady nechala od agentury zaslat.

střídmě. Hovorovost vnáší do textu lexikálně (Hein ?; Qu'est-ce que c'est que ce bordel ? / ce mec ?; Qu'est-ce que tu fous là ?; tes conneries), morfologickým zkracováním (t'es à poil) a eliptickou syntaxí (là y a pas d'Allemands ?; Y a un moment, c'est bon !). Promluvy postav jsou nicméně velmi jasně formulované, věty zpravidla ucelené, nedochází k vyšinutím z větných vazeb. Zatímco překladatelka dodržuje rozložení replik originálu, překladatel je nahušťuje za sebe. To vytváří už samo o sobě dojem rychlejšího tempa. Navíc přidává výrazné množství interpunkce (vykřičníků, otazníků, tří teček), což dodává na hysteričnosti a patosu a z celé situace se stává fraška. Právě tímto způsobem vložil překladatel do překladu režijní záměr (pojal text jako bláznivou komedii), a posunul tak originál. Uvedu příklad:

(...)

KRAMER: effrayé

AH !

*Kramer effrayé bondit du lit, saisit le drap, se l'enroule autour de la taille et recule de quelques mètres.*

*L'autre homme est toujours endormit sur le ventre. Entièrement nu.*

KRAMER:

Qu'est-ce que c'est que ce mec ?

C'est quoi ça ?

*Kramer paniqué regarde autour de lui.*

KRAMER:

Qu'est-ce que c'est que ce bordel ?

*Kramer ouvre un meuble, et prend un fusil de chasse.*

*Il retourne devant l'homme qui dort.*

KRAMER: *Tremblant.*

Monsieur ?

*Un temps.*

Monsieur vous vous réveillez s'il vous plaît ?

*L'homme nu endormi grommelle.*

*Il touche l'homme avec son arme pour tenter de le réveiller.*

KRAMER:

Debout monsieur.

*Un temps.*

Faut pas rester là, hein ?

*L'homme émerge de son sommeil, et se retourne.*

KRAMER:

Prioux?

Dva nahatý chlapi (přel. J. Janeček)

(...) AH!!!...(Vyskočí z postele, popadne prostěradlo, omotá si ho kolem těla a couvne. V posteli leží na břiše spící muž, úplně nahý) Co je to za chlapa? Co to má znamenat?! Co je to za bordel? (Otevře skříň a popadne loveckou pušku) Pane?!...Pane!!!...Haló, pane!!!...Mohl byste se, prosím pěkně, probudit?! (Muž na posteli rozespale zachrápe. Kramer do něho opatrně šťouchne puškou) Vstávat, pane!...Tady nemůžete zůstat!...Co?...(Muž se probudí a rozespale se otočí)...Prioux!!!

Zatímco Thiéryho Kramer je nejistý, rozechvělý a odhalení kolegy Priouxe ho velmi překvapí, Janečkův Kramer hysterčí, křičí a fraškovitě na neznámého muže pokřikuje: „Haló, pane!!! Mohl byste se, prosím pěkně, probudit?!(...) Vstávat, pane!“ Priouxe pak odhaluje výkřikem, jako by „neřáda“ přistihl při činu, místo zmateným tázáním jako v originálu. Tempo i komičnost dodávají také slovesa ve scénických poznámkách: Kramer „popadne“ zbraň, Prioux si mezitím komicky „zachrápe“. Překladatelka přeložila pasáž mnohem civilněji:

Dva úplně nazí muži (přel. K. Neveu)

KRAMER (*zdešeně*):

Ha!

*(s úlekem vyskočí z postele, obtočí si prostěradlo kolem boků a ustoupí o pár metrů. Druhý muž spí stále na břiše. Je úplně nahý.)*

Co to je za chlapa? Co se děje?

*(polekaně se rozhlíží kolem)*

Co to je za bordel?

*(vezme ze skříně loveckou pušku a s třesoucím se hlasem se vrátí ke spícímu muži)*

Pane?

*(Chvíle.)*

Pane, probudte se, prosím vás!

*Spící muž zamručí. Kramer do něho strčí puškou.*

Vstávejte, pane. *(Chvíle.)* Tady nemůžete být!

*Muž se probouzí, otáčí se.*

Prioux?

Vedle toho překladatel také rozmělnuje promluvy postav, čímž mění jejich charakter seriózních vzdělaných advokátů:

PRIOUX:

Monsieur Kramer...

Ça vous est déjà arriver d'inviter un collaborateur chez vous ?

PRIOUX Pane Kramere... už se vám to někdy přihodilo... pozvat k sobě spolupracovníka? Z kanceláře?

Překladatelka patetičtější místa originálu v překladu spíše tlumí (např. neopakuje některé krátké výkřiky), s nespisovným jazykem pracuje zcela systematicky pouze v emočně vypjatých replikách, hovorovost vkládá do lexika (teplouš – překladatel naproti tomu zvolil poněkud nejednotně vzhledem k míře nespisovnosti výraz homosexuál; vůl). Snaží se tedy o převod co nejbližší originálu. (Ve sledovaném úseku by se překladatelce dala vytknout snad jen těžce vyslovitelná replika s nahromaděnou hláskou „r“: „Zrovna proti nám prohrávají proces.“)

Problémem je, že překlady s již obsaženou režijní koncepcí jsou prostřednictvím agentury dál distribuovány. Nešíří se tak autorovo originální dílo, ale jedna jeho režijní interpretace. Překladaatelé-teatrologové proto tento přístup odsuzují. Ostatně v textech, které tato skupina překladaatelů poskytuje agentuře, je patrná také snaha o čistý text bez překlepů a gramatických chyb a bývá v nich uveden i rok překladu.

Krajním případem co „nejvěrnějšího“, v podstatě literárního, vystižení originálu je překládání pro knižní vydání. Překladaatelé přistupují ke knižnímu publikování dramát spíše skepticky, možná z důvodu smíření se se skutečností, že tento typ textu knižně příliš nevychází. P. Christov dokonce s nadsázkou uvádí, že knižní publikace nemají u textů pro divadlo smysl, protože k šíření textů nepřispívají – mnohem účinnější v prosazování textů jsou vzájemné kontakty. Podle K. Neveu rozhodně není publikace cílem, tím je dostat text k divadelníkům. K. Černá v rozhovoru poznamenává zajímavý postřeh, že překladaatelům se nyní možná více daří uplatnit nevydané texty, snad z důvodů jejich větší exkluzivity. Za smysluplné překladaatelé považují publikování klasiků a náročnějších textů, které mohou být inspirativní, ale nemají velkou šanci dostat se na jeviště.

Překladaatelé se shodují, že na první verzi překladu pracují většinou sami. Pokud mají známé mezi dramaturgy, tak s nimi text následně konzultují, upravují ho pro konkrétní inscenaci (mohou například škrtnout epizodní postavu, se souhlasem autora změnit titul) a někteří to považují za velmi přínosné právě z důvodu, že se tím do překladu vnáší praktický pohled divadelníka – sami se na tom učí zdokonalovat, rozumět aktuálním potřebám divadla. Někteří ale poskytnou svůj finální text (často přes agenturu) a víc na proces převodu do textu představení nemají vliv. Na zkoušky zvaní nebývají, jen výjimečně na první z nich, aby představili autora, případně realie obsažené ve hře, její specifika. Větší aktivitu by ve většině případů považovali za zásah do cizího procesu.

Co se týče výběru textů, rýsují se jisté generační rozdíly. Začínající překladaatelé většinou překládají texty, které je zajímají, do šuplíku. Později spíše čekají na objednávku. Obecně inspiračními zdroji pro výběr jim bývá vlastní četba, setkání s francouzskými odborníky (K. Neveu zmiňuje přednášku A. Ubersfeldové v Praze koncem 90. let), zhlédnutá představení (častou inspirací je Avignonský festival), publikace konkrétních nakladatelství (M. Zahálka zmiňuje Actes Sud-Papier a Solitaires Intempestifs), doporučení od francouzských odborníků a divadelníků, úspěch her na zahraničních scénách. Ocenění v zemi původu rovněž sledují, ale řada z nich k nim přistupuje kriticky, protože v důsledku odlišné tradice a očekávání nemusí oceňovaná díla uspět u nás. Co se týče objednávky, přichází jak od divadel – dramaturgové sledují zahraniční představení a osloví překladaatele, tak na základě

dohody s nakladatelem/divadlem/rozhlasem, přičemž výběr probíhá ve vzájemném dialogu a v podstatě je dost náhodný, případně vychází z nějaké předchozí zkušenosti (úspěch již uvedeného autora). Iniciativa je tedy nejen na straně překladatelů, ale i dramaturgů, což svědčí o jejich přehledu a jazykových schopnostech. Výběr se vždy odvíjí od jednotlivců, jejich aktivity, institucionálního zázemí a vzájemných kontaktů (zmiňovala jsem výše období aktivity IFP v oblasti divadla, M. Lázňovský i K. Neveu byli intenzivněji oslovováni redaktorem rozhlasu H. Pekárkem, P. Christov, D. Jobertová a K. Neveu si vytvořili vlastní projekt na podporu francouzské dramatiky pod hlavičkou společnosti DRAFCONT).

S vyčkáváním objednávky souvisí poněkud překerní způsob odměňování překladatelů. Zpravidla dostanou první odměnu až s uvedením překladu na scéně (většinou 6 % z hrubé tržby představení, takže při úspěšném představení mohou mít s odstupem nezanedbatelný přivýdělek). Předem však divadla, až na výjimky – jednu zmiňuje M. Zahálka z vlastní zkušenosti s dramaturgem D. Příbylem – neplatí za překlad nic. Pokud si chce překladatel překladem vydělat, je nucen tomu přizpůsobit volbu textu – tím se také vysvětluje bohaté zastoupení nenáročných komediálních textů v překladu. Chce-li se překladatel pustit do překladu náročnějšího textu, má možnost využít stipendií z české strany (M. Zahálka například uvádí využití stipendia Nadace Českého literárního fondu k překladu textu J. Pommerata), ale také z francouzské (P. Christov využil rezidenční pobyt Centre national du livre k překladu textů G. Gabilityho).

Divadelní překlad se na školách zpravidla neučí, formou vzdělání pro překladatele tak mohou být překladatelské dílny – pravidelné dílny pořádá Dilia (K. Neveu, D. Jobertová, M. Lázňovský, A. Jerie a J. Janeček se v roce 2011 účastnili jako tutoři), nově také ostravská univerzita, kde se jedná o širší záběr na umělecký překlad (jako tutor zde pravidelně působí P. Christov). Systematická podpora divadelních překladatelů u nás neexistuje, ale jisté inspirativní zdroje, do nichž se i čeští divadelníci zapojují, přicházejí např. z Německa.<sup>91</sup> Taková iniciativa by ideálně měla vycházet od agentur. Z oslovených překladatelů se kriticky divadelním překladem zabývá P. Christov (viz zmiňovaný článek Derrida je hodná holka v *Divadelní revue*). Ostatní překladatelé ale ohledně této otázky nevyjádřili žádný kritický

---

<sup>91</sup> V roce 2008 spoluzaložila Barbora Schnelle, Češka žijící v Berlíně, organizaci Drama Panorama, která usiluje o vytvoření fóra divadelních překladatelů, dramatiků a praktických divadelníků. Snahou je prolomit izolovanost divadelních překladatelů, zapojit překladatele do inscenačního procesu, vytvořit platformu pro tvůrčí dialog mezi různými činiteli tohoto procesu. Rozhovor s B. Schnelle z roku 2010 viz:

<http://www.dilia.cz/index.php/component/k2/item/8437-drama-panorama>.



postoj či očekávání. Domnívají se, že překladatelé jsou vesměs kvalitní. A co se týče profesní organizace, zdá se, že v jejich případech zřejmě funguje individuální síť kontaktů dostatečně.

Zastoupení francouzské dramatiky u nás vnímají překladatelé jako nedostatečné, zpravidla jim chybějí konkrétní autoři. Pouze jeden z nich si myslí, že již je dostatečný, ale jeho adekvátnost a reprezentativnost se těžko posuzuje z důvodu rozmanitosti současné francouzské tvorby. Problém vidí překladatelé primárně ve vzdálenosti, jež dělí francouzskou a českou divadelní tradici, v důsledku níž se i přes snahu řadě textů u nás nedostává vřelého přijetí ze strany publika ani samotných inscenátorů. Nicméně právě v oblasti přivádění současných textů P. Christov vnímá v posledních letech pozitivní změnu díky iniciativě generace nejmladších překladatelů. Díky jejich nadšení, institucionální podpoře a četným kontaktům ve Francii se jim daří kontinuálně přinášet nové impulsy z francouzské dramatiky formou dílen a festivalových projektů v dosud nevídané míře.

Po roce 1989 vidí překladatelé největší změny v oblasti překladu dramatických textů zejména v postupně rostoucí možnosti navazovat kontakty v zahraničí, a to i díky rozvoji technologií. Ty usnadnily vyhledávání informací i komunikaci mezi dramatiky a překladateli na jedné straně (P. Christov uvádí možnost kontaktu a sledování aktivit autorů přes sociální sítě, což je zejména u vysoce sociálně interaktivní oblasti, jakou je divadlo, přínosné) a překladateli a praktickými divadelníky na straně druhé. Celkově během období vznikaly překlady bez jednotné dramaturgické koncepce, jejich uvedení na scéně se odvíjelo od individuálních snah. Výraznější roli sehrála komorní soukromá divadla, která byla otevřenější novým impulsům, jelikož hledala vlastní profil v divadelním provozu. Svou roli v tom hrály i ekonomické důvody – těmto českým divadlům vyhovuje skutečnost, že francouzské hry jsou často komorního obsazení, protože ve Francii většinou divadla nemají stálé soubory, ale najímají herce na konkrétní inscenaci (takže čím menší počet herců, tím nižší náklady), a navíc komorní sál se snadněji naplní i při náročnější produkci. M. Zahálka uvádí jako pociťovaný vliv ekonomických faktorů i finanční krizi po roce 2008, v důsledku které jsou divadla opatrnější v zavádění neosvědčených kusů. Nicméně P. Christov konstatuje v oblasti překladu současné dramatiky v posledních letech novou, tentokrát koncepční dramaturgickou snahu v souvislosti se zmiňovanými projekty nejmladší generace překladatelů.

## 7. Závěrem

Francouzská a česká dramatika se od sebe výrazně odlišují v důsledku rozdílného historického vývoje, prohloubeného navíc téměř čtyřicetiletým odloučením z politických důvodů, s krátkou výjimkou v letech šedesátých. Po roce 1989 se s nadějí očekávalo, že stejně jako v jiných oblastech i v tvorbě pro divadlo se české prostředí otevře a obohatí, drama se stane i čtenářsky vyhledávaným žánrem. Knižní vydávání francouzských dramatických textů však v důsledku nedostatku čtenářského zájmu rozhodně na významu nenabylo. Nárazově vydalo během sledovaných pětadvaceti let nějaký osvědčený starší titul několik nakladatelství, specializovaná divadelní nakladatelství se francouzské dramatece oproti dramatece z jiných jazykových oblastí věnovala také spíše okrajově (s výjimkou edice *Současná hra* Divadelního ústavu). Nakladatelům většinou chybí finanční prostředky na to, aby pokryli náklady na nové překlady a autorská práva.

Nová nakladatelství zaměřená na vydávání divadelní literatury se objevují od konce 90. let 20. století. Zejména od prvního desetiletí 21. století orientují někteří specializovaní nakladatelé své ediční plány na klasiku a poválečnou avantgardu (zejm. klasicistní autory a absurdní drama) a vydávají již existující starší překlady, případně nové překlady spřízněných překladatelů, které vznikly pro divadla (Artur), vydání klasiků doprovázejí novým obsáhlým odborným komentářem (*Větrné mlýny*, DÚ). Samozřejmě vydávání klasiků je záslužnou činností oceňovanou zejména ze strany vzdělávacích institucí. Současná francouzská hra začala vycházet knižně od druhé poloviny 90. let, kdy vzniklo na trhu vakuum v důsledku toho, že tradiční vydavatel, agentura Dilia, upustil od tištěných edicí. Zejména koncem 90. let odebírala řada divadel např. edici *Současná hra* DÚ formou předplatného. Svůj účel vydávání současné hry plnilo zhruba do poloviny následujícího desetiletí, s nástupem moderních technologií, vznikem řady jiných projektů na podporu současné dramatiky, zdokonalením jazykových schopností divadelníků a vytvořením mezinárodních kontaktů ho ztratilo, zejména z důvodu své finanční nákladnosti aj. (snaží elektronické šíření textů, exkluzivita dosud nevydaných textů).

Nakladatelé, kteří se rozhodli vydávat nové překlady (DÚ, *Větrné mlýny*, Transteatral), jich s výjimkou DÚ nevydali mnoho, většinou tak činili s grantovou podporou, vytvářeli projekty, které měli větší šanci grant získat (např. vydání souboru afrických frankofonních her v DÚ, edice *Evropská divadelní moderna* nakladatelství Transteatral nebo dvoudílná antologie *Francouzské drama dnes*, jež vyšla díky P. Christovovi, D. Jobertové a K. Neveu ve *Větrných mlýnech*). DÚ se svou edicí pokusil v omezeném množství

postihnout různé tendence současného francouzského psaní pro divadlo, v Transteatralu vyšly dva značně experimentální texty.

I po tomto aktivnějším období vydávání současné dramatiky hry knižně vycházejí, ale jedná se spíše o výjimečná díla, snahu zaplnit mezery (z tohoto popudu vyšly hry filozofa G. Marcela, které ho česky poprvé představují jako dramatika, byl vydán soubor her nobelisty Gao Xingjiana). Nikoli tedy primárně o vydání k divadelnímu využití. Ostatně také přístup překladatelů k překladu pro knižní vydání je obecně odlišný od překladu pro inscenaci: blíží se přístupu k literárnímu textu, ačkoli stále bere zřetel na mluvnost a další obecná specifika dramatického textu. Po celé období je patrné, že knižní vydávání vychází spíše ze vzájemného dialogu nakladatele a spřízněného překladatele. Lze však obecně konstatovat, že ačkoli je vydáváno jen malé množství dramatických děl na základě poměrně náhodné souhry okolností, jedná se o díla hodnotná, uchováující významné klasiky i přinášející hodnoty nové, ať už v podobě současných textů nebo splácením dluhu z minulosti.

Současná dramatika rovněž vychází v omezeném množství časopisecky (v časopise *Svět a divadlo*), zejména od konce 90. let je patrná individuální snaha (především D. Jobertové a K. Neveu) seznámit se specificky slovním francouzským divadlem (Durasová, Minyana, de Pontcharra, Lagarce). Následně, jakoby v druhé instanci, vychází časopisecky dva francouzské texty již s kritikou jejich pražské inscenace (Kacimi, Magnin).

Primární funkcí divadelního překladu je však sloužit jako výchozí text pro inscenaci. Místo finančně nákladného knižního publikování se proto divadelní překlady v důsledku rozvoje moderních technologií šíří mnohem efektivněji elektronicky prostřednictvím agentur, v případě francouzských textů zejména prostřednictvím agentury Dilia. Agentura disponuje více než dvěma stovkami překladů, které vznikly za sledované období, takže je jejich největším zdrojem. Překlady někdy vznikají pro konkrétní inscenaci (to může platit i pro knižně vydané překlady) a následně jsou přes agenturu dál šířeny, nebo vznikají ze zájmu překladatele a teprve přes agenturu si hledají odbyt u divadel. U překladů nabízených agenturou je však velkým problémem kontrola kvality: texty totiž neprocházejí redakční úpravou a konkrétní příklad uvedený v této práci (kap. 6.) dokazuje, že někteří překladatelé vkládají již do překladu vlastní režijní koncepci. Zůstává tedy na divadlech (případně několika málo kritikách divadelního překladu), aby tyto posuny v překladech odhalila a pokusila se o nápravu – v krajním případě žádostí o nový překlad. Mezi agenturními překlady vzniklými po roce 1989 figurují v menším množství texty výrazně starší (např. autorů jako Feydeau, Guitry), převážně však texty současné – obojí spojuje to, že mezi nimi převažují lehčí (tzv. bulvární) komedie. Právě tato část francouzské produkce se totiž

nej snadněji dostává na české scény, a tedy k českému divákovi, protože představuje zaručenější divácký úspěch. A jelikož se odměna překladatele odvíjí od počtu repríz a návštěvnosti, tak také on má zájem na úspěchu hry a přizpůsobuje tomu již samotný výběr textu k překladu. Nicméně i náročnější současné texty jsou mezi agenturními překlady nezanedbatelně zastoupeny, zejména zásluhou několika konkrétních překladatelů a díky různým projektům na podporu současné francouzské dramatiky. Méně často se však dostanou k divákům, zpravidla jsou inscenovány na komornějších scénách, ve studentském divadle či jednorázově formou scénických čtení. Právě tento formát zažívá v posledním desetiletí obrovský rozkvět a umožňuje finančně méně náročným způsobem seznamovat veřejnost s různými podobami francouzské dramatiky.

Všechny snahy o prosazení francouzské dramatiky u nás jsou zřetelně spojené s konkrétními osobnostmi a odvíjí se od jejich sociálního kapitálu a spíše náhodné příznivé konstelace institucionální podpory. Jmenujme alespoň některé z těchto osobností, jejichž jména se často objevovala na předchozích stránkách – od M. Lázňovského, trojice translato logů D. Jobertové – K. Neveu – P. Christova přes J. Janečka, L. Málkovou až k dnešní nejmladší generaci překladatelů M. Zahálkovi a N. Preslové. Pro překladatele je vedle odborných znalostí spjatých s divadlem a dramatem a jazykových znalostí, které jsou stěžejní pro vlastní překladatelskou práci, neméně důležité být součástí praktického divadelního života, orientovat se v něm a mít mezi praktickými divadelníky kontakty. Divadelní překlad svou vícestupňovostí a zapojením několika subjektů představuje složitější proces z hlediska sociální interakce. Překlad se musí určitými kanály dostat až ke splnění své cílové funkce – inscenaci na jevišti. Proto je většina překladatelů dramatických textů profesně spjatá s divadelním prostředím, ať už se jedná o teoretické teatrology či praktické divadelníky, případně obojí najednou.

Právě nejmladší generaci překladatelů se aktuálně daří přivádět k nám nové současné texty, které po vzoru francouzských čtenářských komisí a díky četným zahraničním kontaktům sami s určitou koncepcí vybírají a uvádějí v rámci festivalů či dílen. Otázkou je, nakolik se jim ze spleť současné produkce, od které nám chybí časový odstup a ani ve Francii mnohdy ještě nenašla pevné postavení, podaří vydestilovat hodnoty, které budou mít trvalejší odezvu a přínos. Nicméně z dlouhodobého hlediska je samotný tento mezikulturní kontakt příslibem příklonu k otevřenějšímu přijímání různorodé francouzské dramatiky u nás.

Výchozí předpoklad práce, totiž že současná francouzská dramatika nemá v překladu významné zastoupení a mezi jejími překlady převažují nenáročné komediální žánry, byla v práci z části vyvrácena. Ukázalo se, že současná francouzská dramatika je v knižních

a časopiseckých publikacích méně zastoupená než vydání klasiků a avantgardistů. Nicméně díky období zhruba jednoho desetiletí intenzivnějšího soustředění vydavatelů na současnou dramaturgii a díky výjimečným projektům, jako byla publikace deseti svazků současného afrického dramatu či šesti současných her v rámci antologie, se podařilo její zastoupení v poměru k ostatní vydávané francouzské dramaturgii téměř vyrovnat. A chystají se nová vydání současných her, přestože obecně knižních publikací dramatických textů vychází stále méně. Bulvární komedie přitom mezi publikovanými texty chybí. Téměř výlučné postavení má současná francouzská dramaturgie mezi překlady francouzských textů uloženými v agenturních databázích. Právě mezi těmito překlady skutečně převažují divácky populární komedie bulvárního typu, a ty bývají také nejčastěji uváděny. Zároveň však mají výrazné zastoupení díla označovaná jako vyšší bulvár, která mívají složitější výstavbu a kladou větší nároky na diváka (Reza, Zeller, Thiéry), či absurdní komedie, která také nezřídka provokativním způsobem problematizuje konvenční uvažování a nutí diváka přemýšlet (Ribes). Vedle toho neustále přibývají překlady náročnějších textů díky novým iniciativám, problém je však zřejmě především s jejich uváděním. Celkově se tedy dá konstatovat, že současná francouzská dramaturgie je v překladech výrazně zastoupena, lehčí komedie stále převažují, ale překlady poměrně rozsáhle postihují její tvůrčí rozmanitost.

Práce se soustředila na sociologické aspekty překladu, zejména způsoby uveřejnění překladu a roli překladatele, podala přehled o překladech dramatických textů z francouzštiny po roce 1989 a specifikách činnosti překladatelů. Zároveň otevřela řadu otázek, kterým by se mohl věnovat navazující výzkum. Z hlediska kritiky překladu by například bylo zajímavé zabývat se odlišným přístupem k překladu pro knižní vydání a pro inscenaci, srovnat individuální přístup k překladu v případě dvou existujících překladů jednoho textu (několik takových je uvedeno v soupisu překladů), porovnat nové překlady s již dříve existujícími. Jelikož překlad dramatu je komplexnější proces, který nekončí u vytvoření překladu jako produktu překladatelem, ale pokračuje převodem textu do inscenace, mohl by další výzkum navazovat rovněž tímto mezioborovým směrem a zabývat se proměnami textu v procesu inscenace.

## Bibliografie

### Primární literatura:

THIÉRY, Sébastien. *Deux hommes tout nus*. Version jouée corrigée 22 octobre 2014. Praha: Dilia, 2014.

THIÉRY, Sébastien. *Dva úplně nazi muži*. Přel. Kateřina Neveu. Praha: Dilia, 2015.

THIÉRY, Sébastien. *Dva nahatý chlapi*. Přel. Jaromír Janeček. Praha: Dilia, 2015.

(Jedná se o texty v elektronické podobě poskytnuté divadelní agenturou Dilia.)

### Monografie a sborníky:

AALTONEN, Sirku. *Translator in Theatre: Pariah or Master*. In: KINGA, Klaudy; KOHN, János (eds). *Transfere necesse est*. Budapest: Scholastica, 1997. s. 455–459.

AZAMA, Michel. *De Godot à Zucco: Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000*. Paris: Éditions théâtrales, 2004.

BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. London: Routledge, 2002.

BASSNETT-MCGUIRE, Susan. *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*. In: HEMANS, Theo (ed). *The Manipulation of Literature*. London: Croom Helm, 1985, s. 87–103.

BOURDIEU, Pierre. *Teorie jednání*. Přel. Věra Dvořáková. Praha: Karolinum, 1998.

ČECH, Pavel. *Francouzsko-české vztahy v oblasti překladu (1945-1953)*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.

DANAN, Joseph; RYNGAERT, Jean-Pierre. *Éléments pour une histoire du texte du théâtre*. Paris: Dunon, 1997.

*Divadelní ústav 1959–2009*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009.

DRSKOVÁ, Kateřina. *České překlady francouzské literatury (1960-1969)*. Pelhřimov: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2010.

FERENČÍK, Ján. *Kontexty prekladu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1982.

HRALA, Milan (ed). *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha: Karolinum, 2002.

- HRUŠKA, Petr a kol. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, 2008.
- CHRISTOV, Petr. Xavier Durringer – naturalistický básník současného francouzského divadla. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity: Theatralia*. Roč. 52, řada teatrologická (Q) č. 6. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2003, s. 55–63.
- JOBERTOVÁ, Daniela. *Když mluvit znamená jednat*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009.
- KOVAČIČOVÁ, Olga. K problematice literárního a divadelního překladu drámy. In: HRALA, Milan (ed). *Český překlad II. 1945–2004*. Praha: FF UK v Praze, 2005.
- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Apostrof, 2012.
- MERKLE, Denise. Translation constraints and the „sociological turn“ in literary Translation Studies. In: PYM, Anthony et al. (ed). *Beyond Descriptive Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2008, s. 175–186.
- MISTRÍK, Jozef. *Dramatický text*. Bratislava: SPN, 1979.
- MORÁVKOVÁ, Alena. Překlad dramatu. In: HRALA, Milan (ed). *Český překlad 1945–2003*. Praha: FF UK v Praze, 2003.
- NEVEU, Kateřina. Francouzské vzdorování přítomnosti: Drama chycené za slovo. Hledání. Souvislosti. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity: Theatralia*. Roč. 52, řada teatrologická (Q) č. 6. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2003, s. 91–100.
- NEVEU, Kateřina. Postřehy k současnému francouzskému divadlu. In: *Podoby soudobého evropského dramatu (80. a 90. let): Příspěvky III. mezinárodní symposia mladých teatrologů*. Brno: MU FF, 2001, s.7–17.
- PAVIS, Patrice. *Le Théâtre contemporain: Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Paris: Armand Colin, 2004.
- POVEJŠIL, Jaromír. Dramatický text a jeho překlad. In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. (eds). *Překládání a čeština*. Praha: H&H, 1994.
- PYM, Anthony; SCHLESSINGER, Miriam; JETTMAROVÁ, Zuzana (eds). *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2006.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris: Nathan, 2000.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Dunod, 1993.

- SAPIRO, Gisèle. *La Sociologie de la littérature*. Paris: La Découverte, 2014.
- THIBAUDAT, Jean-Pierre. *Théâtre français contemporain*. Paris: Ministère des Affaires Etrangères – adpf, 2000.
- TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1995.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris: Belin, 1996.
- UPTON, Carole-Anne (ed). *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000.
- VINAVER, Michel. *Le Compte rendu d'Avignon*. Arles: Actes Sud, 1987.
- VINAVER, Michel (ed). *Ecritures dramatiques: Essais d'analyse de textes de théâtre*. Paris: Actes Sud, 1993.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.
- VOŽDOVÁ, Marie. *Francouzský vaudeville: Geneze a proměny žánru*. Olomouc: UPOL, 2009.
- VOŽDOVÁ, Marie; ŠPIČKA, Jiří. *Francouzská a italská dramatická tvorba na moravských a slezských divadelních scénách*. Olomouc: UPOL, 2007.
- WERLIKOVÁ (NEVEU) Kateřina. Reálná absurdita Philippa Minyany. In: *Divadlo ve světě: Interkulturální procesy a divadlo*. II. symposium mladých teatrologů. Brno: Ústav divadelní a filmové vědy, 1999.
- YAARI, Nurit. *Contemporary French Theatre: 1960–1992*. Paris: French Association for Artistic Action, 1995.
- ZATLIN, Phyllis. *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Clevedon: Multilingual Matters, 2005.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986.
- ZUBER-SKERRITT, Ortrun. *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1984.
- ZSUSZA, Valló. *Teaching Theatre Text Translation*. In: KINGA, Klaudy; KOHN, János (eds). *Transfere necesse est*. Budapest: Scholastica, 1997. s. 99–114.
- Zprávy DILIA (1990–2016). Praha: DILIA.



Slovníky, encyklopedie a příručky

ABIRACHED, Robert (ed). *Le Théâtre français du XXe siècle*. Paris: Avant-scène théâtre, 2011.

CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1991.

CONFORTÈS, Claude. *Répertoire du théâtre contemporain de langue française*. Paris: Nathan, 2000.

FRYČER, Jaroslav a kol. *Slovník francouzsky píšících spisovatelů*. Praha: Libri, 2002.

HALADA, Jan. *Encyklopedie českých nakladatelství 1949–2006*. Praha: Libri, 2007.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přel. Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003.

*Slovník české literatury po roce 1945* [online]. Praha: ÚČL AV ČR, 2016. [cit. 7. 11. 2016].

Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz>.

ŠRÁMEK, *Panorama francouzské literatury 2*. Brno: Host, 2012.

VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. *Současná francouzská literatura: Dědictví, modernita, proměny*. Přel. Petr Dyrtr, Jovanka Šotolová a Ladislav Václavík. Praha: Garamond, 2008.

Články a rozhovory v periodiku:

AUGUSTOVÁ, Zuzana. Sedm tváří modernismu. In: *A2* [online]. 2012, č. 24 [cit. 12. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2012/24/sedm-tvari-modernismu>.

BASSNETT, Susan. Translating for the Theatre: The Case against Performability. TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction [online]. 1991, vol. 4, n° 1, s. 99–111 [cit. 20. 11. 2016].

Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/037084ar>.

BUREŠOVÁ, Hana. Je nutné dělat i věci nevídané. Rozhovor Niny Tiliu s režisérkou Divadla v Dlouhé. In: *Aktuálně.cz* [online]. 15. 9. 2013 [cit. 7. 12. 2016] Dostupné z:

<https://zpravy.aktualne.cz/domaci/kultura/je-nutne-delat-i-veci-nevidane-rika-reziserka-hana-buresova/r~ef87faac1e3d11e3bd4f0025900fea04/?redirected=1481110437>.

Diskuze Divadelních novin k inscenaci hry V samotě bavlníkových polí, divadlo Komédie.

In: *Divadelní noviny* [online]. 2012 [cit. 8. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/v-samote-bavlnikovych-poli>.

- GAO, Xingjianem. Žal a zpěv Gao Xingjiana. Rozhovor. In: *HOST*. 2012, roč. 28, č. 10, s. 13–19.
- GOTHOVÁ (Jobertová), Daniela. Divadlo „slov a obrazů“ Marguerity Durasové. In: *Svět a divadlo*, 1997, roč. 8, č. 1, s. 144–153.
- HYVNAR, Jan. Eleutheria. Dokument proměn Beckettovy poetiky. In: *Druhý břeh*, 2003, č. 2, s. 31–33.
- CHRISTOV, Petr. Derrida je hodná holka. In: *Divadelní revue*, 2014, č. 2, s. 147–157.
- CHRISTOV, Petr. Bloudění dramatickými světy Bernarda-Marie Koltèse. *Plav* [online]. 2008, roč. 4, č. 2, s. 52–54 [cit. 7. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.svetovka.cz/archiv/2008/02-2008-recenze.htm>.
- JOBERTOVÁ, Daniela. La Dramaturgie contemporaine française sur la scène théâtrale tchèque. In: *Actes du théâtre* [online]. Paris: Entr'Actes, SACD, 2004, s. 142–151 [cit. 25. 10. 2016]. Dostupné z: [http://entractes.sacd.fr/n\\_archives/a16/dramaturgie.php?l=archiv](http://entractes.sacd.fr/n_archives/a16/dramaturgie.php?l=archiv).
- JOBERTOVÁ, Daniela. Koltès: Druhá vlna v Praze a Paříži. *Svět a divadlo*, 2001, roč. 12, č. 3, s. 66–81.
- JOBERTOVÁ, Daniela. Francouzská dramatická tvorba: Na věčném rozcestí literatury a divadla. In: *Plav*, 2008, roč. 4, č. 2, s. 6–9.
- JOBERTOVÁ, Daniela. Současná francouzská dramatika. *Svět a divadlo*, 2001, roč. 12, č. 1, s. 124–135.
- JOBERTOVÁ, Daniela. Tajemná solitérka francouzské divadelní scény. In: *Svět a divadlo*, 2008, roč. 19, č. 3, s. 85–87.
- LÁZŇOVSKÝ, Michal. Rozhovor. Hana Klimešová. In: *Zprávy Dilia – podzim 2004*. Praha: Dilia, 2004, s. 13–19.
- LÁZŇOVSKÝ, Michal. Útržky, poznámky, nápady překladatele (ke Carrièrově Terasé). *Svět a divadlo*, 2001, roč. 12, č. 3, s. 26–28.
- MAGNIN, Jean-Daniel. Revoluce jako skromné gesto. Rozhovor. In: *Svět a divadlo*, 2010, roč. 21, č. 3, s. 131–135.
- MACHALICKÁ, Jana. Jak snést vážnost lidské existence. In: *Svět a divadlo*, 2009, roč. 20, č. 2, s. 130–135.

- NDIAYE, Marie. Čekám od divadla především literární sílu. Rozhovor. In: *Svět a divadlo*, 2008, roč. 19, č. 3, s. 88–91.
- NEVEU, Kateřina. Dramatický svět Philippa Minyany. In: Divadlo.cz [online]. Praha: Institut umění – Divadelního ústavu, 31. 3. 2006 [cit. 8. 12. 2016]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=10519>.
- NEVEU, Kateřina. Divadlo si bere slovo. In: *A2* [online]. 2010, č. 14 [cit. 7. 11. 2016]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2010/14/francouzske-divadlo-si-bere-slovo>.
- Rozhovor s pořadateli festivalu Sněž tu žábu: Festival Sněž tu žábu načne absurdní groteska War Pig. In: Zprávy Rozhlas.cz [online]. 2. 3. 2015 [cit. 7. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/zpravy/divadlo/zprava/snez-tu-zabu-festival-francouzskeho-divadla-nacne-absurdni-groteska-war-pig--1461300>.
- SCHLEGELOVÁ, Martina. S akademiky nemá smysl ztrácet čas. *Svět a divadlo*, 2007, roč. 18, č. 6, s. 112–115.
- SCHNELLE, Barbora. Drama Panorama. Rozhovor. In: Dilia.cz [online]. [cit. 7. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.dilia.cz/index.php/component/k2/item/8437-drama-panorama>.
- SIKORA, Roman. Nesvatá válka ve Svaté zemi. In: *Svět a divadlo*, 2009, roč. 20, č. 4, s. 118–125.
- THIÉRY, Sébastien. Nechci být pouhým moralistou Rozhovor. In: *Divadelní zpravodaj* [online]. 2013, č. 5 [cit. 7. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.vcd.cz/clanek/nehci-byt-pouhym-moralistou-rika-herec-a-dramatik-sebastien-thiery>.
- TOŠOVSKÝ, Jan. Válka je nekonečně banální. In: *A2* [online]. 2009, č. 10 [cit. 7. 11. 2016]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2009/10/valka-je-nekonecne-banalni>.
- ŽANTOVSKÁ, Ester. Takové normální monstrum. In: *Svět a divadlo*, 2010, roč. 21, č. 3, s. 126–130.

#### Diplomové a disertační práce:

- BALAJOVÁ, Kristýna. *Problematika překladu textů Bernard-Marie Koltèse a jejich recepce v českém prostředí*. Diplomová práce. Praha: ÚTRL FF UK, 2010.
- CHRISTOV, Petr. *Cesty současného francouzského psaní pro divadlo (1980–2005)*. Disertační práce. Brno: FF MU, 2005.

JOBERTO VÁ, Daniela. *Le théâtre de Bernard-Marie Koltès : le dialogue dramatique réinventé*. Disertační práce. Praha: DAMU, 2001.

MATĚJKOVÁ, Vladimíra. *Georges Feydeau: Dáma od Maxima. Srovnávací analýza a kritika českých překladů*. Diplomová práce. Praha: ÚTRL FF UK, 2010.

NEVEU, Kateřina. *Fragmenty Philippa Minyany: francouzská dramatická tvorba 80. a 90. let*. Diplomová práce. Brno: FF MU, 2000.

NEVEU, Kateřina. *Dialog v současném francouzském dramatu*. Disertační práce. Brno: FF MU, 2005.

NOVÁKOVÁ, Alena. *Problematika překladu dramatických textů: Vliv divadelního potenciálu na překlad na příkladu her J. N. Nestroye*. Diplomová práce. Praha: ÚTRL FF UK, 2010.

REJŽKOVÁ, Magdaléna. *Dramatická tvorba afrických frankofonních autorů v českých překladech*. Diplomová práce. Praha: ÚTRL FF UK, 2012.

ŠOTOLOVÁ, Jovanka. *Překlad literárního díla z francouzštiny do češtiny po roce 1989*. Disertační práce. Praha: ÚTRL FF UK, 2015.

TRTÍLEK, Pavel. *Specifika francouzského absurdního divadla*. Disertační práce. Brno: JAMU, 2011.

VOKÁČ, Tomáš. *Dva specifické případy současného francouzského dramatu: Valère Novarina a Xavier Durringer*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 2004.

#### Elektronické databáze

Centre de ressources internationales de la Scène. Ressources en ligne autour de la création théâtrale contemporaine [online]. Besançon: CRIS, 1998–2016. [cit. 7. 11. 2016]. Dostupné z: <http://www.theatre-contemporain.net>.

Centre national des écritures du spectacle La Chartreuse. Le répertoire des auteurs de théâtre [online]. Villeneuve lès Avignon: La Chartreuse, 2016. [cit. 7. 11. 2016]. Dostupné z: <http://www.repertoire.chartreuse.org>.

Databáze národních autorit NK ČR [online]. Praha: NK ČR, 2007–2016. [cit. 17. 12. 2016]. Dostupné z: <http://authority.nkp.cz>.

Databáze českého uměleckého překladu po roce 1945 [online]. Praha: ÚTRL FF UK a KAA FF MU, 2008–2016. [cit. 17. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.databaze-prekladu.cz>.

Katalog divadelních her DILIA [online]. Praha: Dilia, 2016. [cit. 7. 11. 2016]. Dostupné z: <http://www.dilia.cz/synopse-her>.

Katalog knihovny Divadelního ústavu v Praze [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2016. [cit. 7. 11. 2016]. Dostupné z: <http://vis.idu.cz/Libros.aspx>.

Katalog inscenací Divadelního ústavu [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2016. [cit. 7. 11. 2016]. Dostupné z: <http://vis.idu.cz/Productions.aspx>.

SACD Entre'Actes. La Moisson des auteurs [online]. Paris: SACD, 2007–2014. [cit. 7. 11. 2016]. Dostupné z: [http://entractes.sacd.fr/moisson\\_aut.php?l=ma](http://entractes.sacd.fr/moisson_aut.php?l=ma).

Předmluvy a doslovy knižních vydání:

MOLČANOV, Denis. Nad překladem Gaovy divadelní tvorby. In: GAO, Xingjian (1940-). *Druhý břeh*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2012.

CHRISTOV, Petr. Gao Xingjian – francouzská avantgarda po čínsku. In: GAO, Xingjian (1940-). *Druhý břeh*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2012.

CHRISTOV, Petr. Maurice Maeterlinck, symbolista. Krátké zastavení před divadlem plným symbolů. In: MAETERLINCK, Maurice. *Krátké hry o smrti*. Praha: Na konáři, 2014.

CHRISTOV, Petr. Symbolismus a divadlo: Cestou neúspěchů ke slávě. In: MAETERLINCK, Maurice. *Krátké hry o smrti*. Praha: Na konáři, 2014.

CHRISTOV, Petr. Pár slov k Cyranovi, aneb Příběh jednoho triumfu. In: ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. Brno: Větrné mlýny, 2005.

CHRISTOV, Petr. Samuel Beckett – Čekání na Godota. In: Beckett, S. *Čekání na Godota*, Brno: Větrné mlýny, 2005.

JOBERTOVÁ, Daniela. Molière a jeho boj o Tartuffa. In: MOLIÈRE. *Tartuffe*. Brno: Větrné mlýny, 2006.

JOBERTOVÁ, Daniela. Znovuzrození dramatika. In: KOLTÈS, Bernard-Marie. *Hry*. Praha: Divadelní ústav, 2006.

Osobní rozhovory:

- s Kamilou Černou, vedoucí Edičního oddělení Divadelního ústavu Praha, dne 1. 11. 2016;
- s překladatelem Petrem Christovem, dne 7. 11. 2016;
- s Helenou Eliášovou, divadelní agentkou pro románské jazyky v agentuře Dilia, dne 8. 11. 2016;
- s překladatelem Jaromírem Janečkem, dne 15. 11. 2016;
- s překladatelem Michalem Lázňovským, dne 2. 11. 2016;
- s překladatelkou Kateřinou Neveu, dne 22. 11. 2016 (e-mailem);
- s překladatelem Michalem Zahálkou, dne 25. 10. 2016;
- s redaktorem a překladatelem Ivanem Zmatlíkem, dne 3. 11. 2016.

## **Příloha 1**

Přehled veřejně dostupných překladů francouzských dramatických textů (1990–2015)

## **Příloha 2**

Přepisy rozhovorů