FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE
Ústav translatologie

Vladimíra Matějková

Georges Feydeau: Dáma od Maxima. Srovnávací analýza a kritika českých překladů

Georges Feydeau: The Lady from Maxim´s. A comparative analysis and review of translations into Czech

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Šárka Belisová

PRAHA 2010

Děkuji PhDr. Šárce Belisové za odborné vedení práce a mnoho cenných rad a podnětů, které mi pomohly zodpovědně přistoupit k zadanému tématu, a také své rodině a přátelům za jejich trpělivost a podporu.

Děkuji PhDr. Šárce Belisové za odborné vedení práce a mnoho cenných rad a podnětů, které mi pomohly zodpovědně přistoupit k zadanému tématu a také své rodině a přátelům za jejich trpělivost a podporu.

Obsah

Úvod **6**

1 Francouzská situační komedie konce 19. století **8**
Francouzské drama konce 19. století 8
Vaudeville – perla Bulváru 10
Vaudeville – stručné dějiny žánru 14
Nástin recepce vaudevillu ve světě 19
1. 1 Přední vaudevillisté francouzské „Belle Époque“ a jejich díla **20**
Charakteristika vaudevillu s důrazem na konec 19. století 21
Významní francouzští autoři přelomu 19. a 20. století 23
Recepce vaudevillu ve Francii 24
1. 2 Česká fraška na konci 19. století **25**
1. 3 Recepce vaudevillu v českém kulturním prostředí **30**

2. Georges Feydeau – vrcholný představitel vaudevillu **37**
2. 1 Život Georgese Feydeaua **37**
2. 2 Dílo Georgese Feydeaua **42**
2. 3 Francouzská kritika a její postoj k Feydeauovým hrám **45**
2. 4 Feydeau na českých jevištích a recepce jeho her **48**

3. Feydeauova *Dáma od Maxima* **51**
3. 1 Děj vaudevillu *Dáma od Maxima* **52**
3. 2 Charakteristika postav **57**
Hlavní postavy 58
Vedlejší postavy 67
Význam „mluvících jmen“ ve hře 71
3. 3 Poetika hry *Dáma od Maxima* **73**
Techniky vaudevillu optikou *Dámy od Maxima* 74
Vztah Feydeau – divák 83
Feydeau a poznámkový aparát 86
Shrnutí Feydeauovy poetiky v analyzované scéně 88
3. 4 Ohlas *Dámy od Maxima* ve Francii **93**

4. Recepce a překlady *Dámy od Maxima* v české kultuře 96
4. 1 Osmnáctá scéna třetího dějství v překladech V. Říhy, S. Machonina a A. Jerieho 99
Logika děje a celkové vyznění osmnácté scény 99
Stylizace jevištní řeči postav 102
Feydeauova poetika 108
Kulturní reference a francouzské reálie v českých překladech.... 113
Převod vlastních jmen a titulů her 117
4. 2 Charakteristika překladu a adaptace Viléma Říhy 120
4. 3 Charakteristika překladu a adaptace Sergeje Machonina 122
4. 4 Charakteristika překladu a adaptace Alexandra Jerieho 124

5. Zhodnocení českých překladů 126

Závěr 129
Shrnutí 131
Summary 133
Résumé 135
Použitá literatura 137

Přílohy
Scène XVIII i
Překlad Viléma Říhy v
Překlad Sergeje Machonina viii
Překlad Alexandra Jerieho xxi
Překlad Alexandra Jerieho (inscenační verze z r.2001) xiv
Překlad Františka Kožíka (inscenační verze z r.1974) xvi
Inscenace Feydeauových her na českých jevištích xviii
Knižní překlady Feydeauových her xxv
La Marmite à Saint-Lazare xxvii
Samostříl (překlad V. Říha) xviii
Balada o černé kočičce (překlad S. Machonin) xxix
Buchtička od Svatého Lazara (překlad V. Sochorovská) xxx
Nevinná Marion. Sentimentální romance (překlad F. Kožík) xxxi
Popis scény prvního a druhého dějství xxxii
Trop vieux (monolog) xxxvi

Úvod

Vaudeville představuje francouzský autonomní divadelní žánr. Z lidové tradice se v průběhu staletí vyvinul v dobře strukturovaný a vnitřně hierarchizovaný útvar s přísnými pravidly a požadavky. Své vrcholné období prožívá v díle E. Scribea za druhé republiky, v Labichových hrách se stává fenoménem druhého císařství a svou pouť po divadelních scénách triumfálně završuje na přelomu 19. a 20. století v díle Georgese Feydeaua.

Přestože bylo na ve své době nesmírně populární vaudeville ve srovnání s tradiční komedií a tragédií nahlíženo jako na „nízký“ žánr a i dnes bývá řazen do kategorie bulvárních divadel, úspěšní autoři se nemuseli na rozdíl od svých akademických kolegů či pokrokových autorů obávat o své živobytí. I dnes se před nimi vaudevillisté krčí v poznámkách pod čarou či nepatrných zmínkách na koncích kapitol. Žánr je oficiálně rehabilitován až před druhou světovou válkou a postupně začínají vznikat vědecké práce mapující jeho dějiny a vývoj.

Naše práce bude teoreticko-empirická. V teoretické části se budeme snažit vymezit žánr vaudevillu v rámci ostatních oficiálních i neoficiálních divadelních žánrů a institucí (tzv. bulvárová divadla, cafés-concerts, atp.) pěstovaných ve Francii s důrazem na období, v němž žil a tvořil Georges Feydeau. Bude nás zajímat jeho přínos vaudevillu a nastíníme i jeho předchůdce a pokračovatele ve 20. století. Budeme se snažit postihnout recepci žánru a Feydeauových her v době vzniku i v pozdějších letech a prvky jeho děl, díky nimž jsou dodnes úspěšně uváděny nejen ve Francii, a to i přesto, že je žánr vaudevillu již od svých počátků ve své podstatě bytostně spjat s domácí kulturou. Bude nás také zajímat situace na českých scénách na konci 19. a počátku 20. století. Pokusíme se zmapovat nástup měšťanské frašky v překladech a případný vliv na původní českou dramatickou tvorbu. Na základě odborných statí a kritických recenzí popíšeme recepci Feydeauových her i celého žánru jako celku v našem divadelním prostředí.

Představíme dramatikův život a bohaté dílo (začínal s monology, aby se přes scénograficky náročné a do detailu vystavěné vaudevilly vrátil zpět ke komornějším jednoaktovkám zachycující scény z manželského života) a zaměříme se na jednu z jeho nejúspěšnějších her *La Dame de chez Maxim*

(1899). Tu podrobíme detailní analýze, představíme děj a hlavní postavy, zajímat nás budou i typické rysy secesní frašky i dramatikův v textu vyjádřený vztah k divákovi a práce s poznámkovým aparátem. Mezi charakteristické prvky vaudevillu náleží mj. šablonovitost situací, do určité míry typizované postavy, záměny identit, nedorozumění a nečekaná setkání, které je třeba poskládat v bezchybnou mozaiku. Dalším výrazným rysem jsou dobře zvládnuté dialogy hýřící lehkosti, elegancí a vtipem. V naší hře je patrná rozdílná pozice postav v rámci společenského žebříčku a střetávání hlavní ženské postavy – kurtizány od Maxima, jejímiž ústy autor promlouvá hovorovou francouzštinou s prvky argotu – s měšťanskou smetánkou vytváří další zdroj situační komiky. V překladech se proto zaměříme také na „mluvnost“ jazyka, na kterou upozorňoval Jiří Levý (1998), a celkový spád hry, který je pro následnou úspěšnou dramatizaci nutné zachovat.

V empirické části naší práce využijeme této analýzy při posuzování jednotlivých překladatelských řešení vybrané scény v rámci dobové překladové normy a pokusíme se zhodnotit jejich adekvátní použití ve vztahu k sémantickým a stylistickým rysům originálu. Poukážeme i na případné rozdíly v metodách a přístupech jednotlivých překladatelů. V neposlední řadě se soustředíme i na obraz tehdejší francouzské společnosti ve hře a způsob, jakým se překladatelé vyrovnali s převodem kulturních reálií.

1. Francouzská situační komedie konce 19. století

Ve slavné francouzské Belle Époque se zrcadlily naděje i pesimistické prognózy. Průmyslový a vědecký rozvoj přinášel stále nové objevy i krizi víry, dostupnost vzdělání i povrchnost a snobismus společenských vztahů. Ve francouzské kultuře tehdy nacházela inspiraci celá Evropa. Mekkou umělců od malířů přes literáty a architekty se stala Paříž.

Francouzské drama konce 19. století

Situace francouzského dramatu na konci 19. století věrně reflektovala stav a rozvrstvení celé společnosti. Vedle zavedených a repertoárově relativně konzervativních a státem podporovaných divadelních scén (Opéra, Opéra-Comique, Théâtre-Français, Comédie-Française, Théâtre de l'Odéon) a úspěšných sekundárních divadel nabízejících lehkovážné a oblíbené žánry vaudevillu, melodramatu nebo operety (Vaudeville, Variétés, Gaîté, Cirque-Olympique, la Porte-Saint-Martin), se o slovo hlásí malé avantgardní scény spojené se symbolistní, naturalistickou a novoromantickou vlnou (Antoinovo Théâtre-Libre nebo Théâtre de l'Œuvre Lugné-Poého) a bulvární divadla, kabarety a šantány (cafés-concerts) nabízející „lidovou zábavu". Komediálnímu žánru vládly moralizující zápletková nebo charakterová komedie se sociální tématikou a kritikou společenských poměrů a jejich odlehčená forma v podobě operet a vaudevillů. Měšťanské drama povýšil a osvobodil Henry Becque (1837-1899) – „Manet divadla" (De Jomaron : 180) – jenž r. 1882 šokoval kritikou měšťanského života ve hře *Les Corbeaux* (*Krkavci*, č. 1897 a Gustav Francl 1959) a o tři roky později hrou *La Parisienne* (*Paříženka*, č. Hanuš Jelínek 1906, Evženie Drmolová 1959). Nový pohled na minulost ve svých historických hrách přinášel Victorien Sardou (1831-1908), jenž se proslavil hrou *Madame Sans-Gêne* (1893, *Madam Sans-Gêne*, č. Jaroslav Pulda 1908, Kazimír Žďárský 1931 a Eva Bezděková 1971).

Byly to právě „neoficiální" malé scény, jejichž hry uvedené v 90. letech 19. století se nesmazatelně zapsaly do dějin divadla. Zde měly premiéru

Jarryho avantgardní *Král Ubu* (1896, Théâtre de l'Œuvre) nebo zapomenutými alexandríny prosycený Rostandův *Cyrano z Bergeraku* (1897, Théâtre de la Porte-Saint-Martin). Neměli bychom zapomínat ani na Antoinův přínos v oblasti divadelní režie. Spolu s Lugné-Poem a Fortem se také zasadil o uvádění zahraničních autorů (Ibsen, Strindberg, Hauptman, Verga, Tolstoj, Shelly), jejichž díla zpětně ovlivnila francouzskou tvorbu.

Relativní umělecká svoboda dovolovala koexistenci vzájemně si odporujících myšlenkových proudů a široké škály žánrů. Denní tisk, „každodenní motlitba moderního Francouze" (Duby : 600), v pravidelných pondělních fejetonech a později tzv. échos – čerstvých zprávách vydávaných zpravidla následující den po premiéře – přinášel recenze z per uznávaných kritiků. Mezi ryze divadelní časopisy na počátku minulého století patřily La Petite Illustration, Œuvres libres, le Théâtre nebo Comœdia. V letech, kdy pojem divadelní režie sice již existoval (poprvé se termín objevil r.1830 v souvislosti s premiérou Hugovy hry *Hernani*), ale teprve dostával svůj moderní obsah, představovalo často hodnocení a doporučení Francisqua Sarceyho (*Le Temps*), Julese Lemaîtra, Ferdinanda Brunetièra (*Revue des Deux Mondes*) či Edmonda Stoulliga pro herce jedinou zpětnou vazbu.

Neméně zajímavým zůstává i socioekonomické podhoubí francouzské společnosti posledních desetiletí 19. století, ze kterého vzešel celý systém komerční divadelní kultury, jejíž součástí byla reklama, klaka, novinová kritika i historky ze života hvězd. Ferryho reformy vzdělávání spolu s industrializací a vědeckými objevy výrazně ovlivnily divadelní umění. Dennímu tisku, literárním i dramatickým žánrům se dostalo nového masového publika z řad vzdělané buržoazie. Poprvé tak v této souvislosti můžeme hovořit o komerčním úspěchu uměleckého díla v dnešním slova smyslu a o schopnosti autorů živit se pouze psaním, pokud se rozhodnou vyhovět požadavkům většinového publika (patří mezi ně romanopisci Zola, Bourget a Daudet, prvním vaudevillistou, jenž se mohl plně spolehnout pouze na své hry, byl Eugène Labiche, později např. Meilhac, Halévy, Feydeau či Courteline). Druhou stranou mince zůstávalo přehlížení těchto u čtenářů a diváků úspěšných tvůrců akademickou obcí a inteligencí reprezentovanými zkostnatělou Francouzskou akademií. Bertrand (1998 : 401) pro nastalou dichotomii v oblasti umění užívá termínů „l'art pur et l'argent". Není divu, že

pokroková a otevřená výměna názorů probíhala nikoliv na akademické půdě, ale v salónech vysoké šlechty nebo bohatých finančníků, během tzv. cénacles (uměleckých kroužků)[1], bohéma a avantgarda se scházela v kavárnách a kabaretech.

Vaudeville – perla Bulváru

Měšťanská fraška[2] je, zdá se, jedním ze žánrů druhé poloviny 19. století, kterému Pařížan ať už zástupce prostého lidu nebo vládnoucí buržoazie při návštěvě divadla těžko mohl uniknout. Tvořila totiž nedílnou součást repertoáru tzv. bulvárních divadel (théâtres de boulevard), malých „příměstských" divadel (théâtres de quartier) a šantánů, stejně jako ochotnických kroužků tvořených mladými začínajícími autory a inteligencí. Jen v 19. století mělo premiéru na deset tisíc nových vaudevillů. (Gidel 1991 : 125) Potvrdilo se ovšem pravidlo, že kvantita nemusí znamenat kvalitu: přestože se počet sálů městských divadel a šantánů přehoupl přes číslo 150, hry ne vždy dosahovaly patřičné umělecké úrovně a mnohdy zůstávaly bez povšimnutí kritiky. Své místo na slunci našel žánr ve významnějších bulvárních a sekundárních divadlech, kde mu konkurovala opereta a revue. Bulvár ovšem nebyl synonymem pouze pro zábavné divadlo (mravoličnou, lehkou, satirickou či charakterovou komedii), jeho druhou, neméně významnou tepnou bylo vážné divadlo (sociální a psychologické drama).

V češtině dnes slovo „bulvární" obsahuje výrazně negativní konotace spojující tento přívlastek s touhou senzacechtivých čtenářů po pikantnostech ze života bohatých a slavných. Na pařížský bulvár Temple chodili od konce

[1] Forma setkávání umělců, jež v 19. století pozvedl např. Leconte de Lisle, Flaubert nebo Zola. Velmi nevšední setkání nabízeli bratři Goncourtové v Auteuil (slavné „grenier d'Auteuil"). Kroužky bez jakýchkoli předsudků nabízely otevřený prostor pro moderní myšlenky.

[2] Francouzští teoretikové označují secesní situační komedie jako *vaudeville* a termín *farce (fraška)* spojují se středověkou fraškou. V našem kulturním kontextu se oba termíny stávají takřka synonymy s tím, že oproti neutrálnímu termínu *vaudeville*, bývá někdy fraška spojována s drsnější a bláznivější komikou a v neposlední řadě v sobě nese pejorativní nádech. (Hořínek 2003 : 50)

18. století měšťané i venkované za jarmarky, kavárnami, restauracemi a divadly. Na pěti stech metrech bylo soustředěno několik desítek divadelních scén. „Boulevard du Crime“, jak se mu výstižně přezdívalo, si nekladl za cíl pouhé pobavení svého publika.[3] Zdejším vážným kusům vládl Charles Guilbert Pixerécourt a jeho melodramata s živými obrazy (tzv. tableaux). Populárními „nižšími“ žánry byly vaudeville, později opereta a revue. Na prknech divadla Funambules po dvacet let exceluje v roli Pierota Jean-Baptiste Debureau, v divadle Porte-Saint-Martin herci Marie Dorvalová a Fréderick Lemaître zakládají tradici divadelních hvězd (tzv. vedettes), z nichž na konci století nejjasněji září Sarah Bernhardtová, Réjane, Coquelin ml., Raimu, Raimond, Marcel Simon či Armande Cassive. K tomu všemu ještě akrobacie, loutkové divadlo, klauniády i představení s vizuálními efekty – široká nabídka, ze které si mohl vybrat každý.

Divadla, restaurace, kavárny i sídla vydavatelství novin byly hlavními artikly čtyřiadvacet hodin denně pulzujících bulvárů, jež se později bezpochyby řadily ke společenskému fenoménu období restaurace a druhého císařství. Přestože Haussmannova přestavba hlavního města vedla r. 1862 ke zboření většiny bulvárních divadel (dnes se v místech původního bulváru nachází Place de la République) a jejich nucenému přestěhování, bulvární kultura přežila a dále se vyvíjela. Nadále tak triumfuje Labiche se svými vaudevilly, trio Halévy, Meilhac, Offenbach vládne operetě a Sardouův nesmiřitelný pohled kritizuje společenskou morálku v měšťanském dramatu.

V centru pozornosti bulvárního autora je soukromý všední život průměrného měšťana, jeho lásky, manželství, rodina, sociální interakce. Michel Corvin (De Jomaron : 344-381) zdůrazňuje didaktický aspekt vážných bulvárních her, jejichž cílem není pouze pobavit či předvést případové studie, jejich prostřednictvím dramatikové podávají ucelený obraz stavu společnosti či dokonce poskytují každému návod, jak by se měl v podobné situaci zachovat. Na přelomu století neváhají vyvolat diskuzi nad aktuálními tématy či poukazovat na pokrytectví a zneužívaní. Vážnou linii přelomu století

[3] *Almanache des spectacles* z roku 1813 poznámkou o osudu divadelních postav velmi výstižně zdůvodňuje tuto přezdívku: „En vingt ans, Tautin a été poignardé 16 302 fois, Marty a subi 11 000 empoisennements avec variante, Fresnoy a été immolé de différentes façons 27 000 fois, Mademoiselle Dupuis a été 75 000 fois innocente, séduite, enlevée ou noyée...“ (Barrot : 14)

reprezentují např. Henry Bataille, Paul Hervieu, Alfred Capus, Porto-Riche, Henri Lavedan a jejich pokračovatel Henri Bernstein, kteří otevřeně komentují mj. omezená práva žen, potrat, rozvod, politické poměry a problémy společného soužití manželů. Ženské hrdinky v jejich hrách vedou náročný a nelítostný boj proti mužské společenské nadvládě.

Situaci vyvažují představitelé „zábavního“ Bulváru, v jejichž očích ženy zůstávají pouhými objekty, předměty mužského zájmu. Emblematickými osobnostmi byli otec herec a syn herec i komediograf Sacha a Lucien Guitryovi, mezi další úspěšné autory se řadili Verneuil, Deval, Courteline, Bernard, de Flers, de Caillavet... (podrobněji viz kap. 1.1, str. 23) Společným pojítkem obou směrů byl Scribeův požadavek „dobře udělané hry“. Podle P. Audiata, soudobého kritika, musí dramatik znát své publikum a naservírovat mu přesně to, čeho si žádá: „de l’audace mais pas trop, de la morale, mais point ennuyeuse ; du rire mais sans débridé, et du sentiment, mais point pleurnichard.“ (Bertrand : 359) Bulvár je ale také divadlo „na efekt“ (théâtre de l’effet), publikum se nespokojí pouze s dobrou kompozicí hry, je třeba, aby dialog, situace i postavy byly v souladu se zákony rétoriky. Ve veselých kusech očekává tzv. *mots d’auteur* – dvojsmyslné fráze, kalambúry, přeformulovaná přísloví, rýmy, stopy po rytmické a syntaktické symetrii dokazující hravost dramatika. Od 20. let 20. století jsme svědky divadla na divadle, divadla o divadle i samotné hry se stávají pro svou žánrovou rozrůzněnost těžko zařaditelné. Přesto mají od konce 19. století jedno společné: publiku notoricky známé herecké hvězdy (později i z televize, filmu a kabaretů) řeší živým a propracovaným jazykem soukromé problémy a společenská tabu, se kterými jsou v každodenním životě konfrontováni sami diváci.

Mezi kritiky nejčastěji skloňovanými důvody, pro které v dobách své největší slávy vaudeville nepatřil mezi akademické žánry, bylo jeho napojení na lidové divadlo, prostředí jarmarků a improvizovanou komedii dell’arte, kterým paradoxně vděčí za svou existenci. Patrně nejvýstižněji situaci na bulvárních divadlech popsal Michel Corvin: „Le Boulevard est une théâtre de variations sur l’invariant d’un univers obligé ; même personnel que dans la tragédie classique : les maris, les femmes, les amis, les amants, les parents, les confidents (appelés ici valets et bonnes).“ (De Jomaron : 362)

Krátkou zmínku si zaslouží kabarety a šantány, oblíbené to cíle nejen Pařížanů vycházejících do ulic za noční zábavou. Železniční síť a rodící se cestovní ruch zpřístupnily tolik opěvované zážitky přilehlému venkovu či dokonce zahraničním turistům. Slavný *Guide des plaisirs* z roku 1900 nazývá město nad Seinou „ville de plaisirs extraordinaires, la capitale des plaisirs du monde entier.“ (Caradec : 145)

Prvním a zároveň jedním z nejznámějších kabaretů představujících nový typ divadelní zábavy byl r. 1882 Chat Noir navazující na studentské společnosti „Hydropatů“ a „Fumistů“. Podniky soustředěné na Montmartru a v Latinské čtvrti byly místem pravidelných setkání studentů, literátů, hudebníků a malířů poskytujícím prostor k prezentaci her s okamžitou zpětnou vazbou. Prostředí úzce spjaté mj. s tvorbou Toulouse-Lautreka dalo vzniknout novým myšlenkovým a uměleckým směrům (dadaismus, surrealismus, expresionismus). Představení charakteristická vysokou mírou improvizace, kontaktem s publikem a hudební složkou se nejčastěji formou parodie, satiry, mystifikace, grotesky, karikatury apod. vymezovala vůči soudobým žánrům a směrům. Velmi oblíbeným byl i žánr tzv. *revue*, jenž se objevil již koncem 18. století a popularitu si udržel i během první světové války. Nejčastěji se jednalo o tzv. *revue de fin d'année* – celovečerní nesyžetová představení satiricky glosující události uplynulého roku. V praxi byli často jejich autory vaudevillisté.

„Cafés-concerts“ – zkráceně *caf'-conc'* – se zrodily ve francouzských velkoměstských kavárnách a restauracích již v první polovině 18. století. Zaměřovaly se na hudební a zpěvní produkci a později interpretaci drobných divadelních žánrů včetně jednoaktového vaudevillu. Zprvu se jim ještě říkalo *café chantant* (doslova kavárna se zpěvem) či hovorově *beuglant* a jejich repertoár i počet byl v závislosti na sílící či naopak slábnoucí cenzuře schvalován či zakazován. Představení se zprvu odehrávala pod otevřeným nebem – pod stromy na Champs-Elysées – a vystupující se museli vyrovnávat s hlučným obecenstvem, které mj. popíjelo a kouřilo. Mezi písňovými žánry se prosazují *romance, gaudriole, chansonette, scie,* úspěšné jsou i kuplety z operet a v závislosti na aktuální politické situaci také patriotické, sociální a politické kuplety. Lechtivá témata a chytlavé refrény komentující aktuální dění často strhávaly publikum ke zpěvu s interprety. Vrcholné období zažívají

šantány za druhého císařství, mezi nejzářivější podniky patří Eldorado, Alcazar či Café du Géant, pozadu nezůstávají ani la Scala, La Cigale a Folies-Bergère. Hvězdou 3. republiky byl Paulus (1845-1908), za nímž chodilo publikum do Alcazaru. V prostředí šantánu se také dařilo žánru revue a pantomimě, zde se také poprvé objevuje slavný kankán a striptýz (*le Coucher d'Yvette*). V 90. letech se v Paříži nacházelo na dvě stě podniků od těch nejexkluzivnějších až po pátou cenovou kategorii. Před první světovou válkou se rozšířily tzv. *music-hall* (Moulin Rouge, Folies-Bergère, Olympia) přinášející nové prvky (step, girls, cirkusová čísla). V českém, především pražském prostředí navázal šantán na tradici městského hudebního folklóru a byl přímým předchůdcem kabaretu (viz kap. 1.2, str. 25).

Vaudeville – stručné dějiny žánru

Než se žánr vaudevillu trvale usadil v kamenných divadlech, toulali se po několik století s jeho přímým předchůdcem potulní zpěváci po venkově, ochotníci sklízeli úspěch na jarmarcích, dočasných a později kabaretních scénách velkých měst. Této formě, jež vznikla během stoleté války (za průkopníka je považován Olivier Basselin žijící v 1. polovině 15. století), se dostalo označení *vaudeville-chanson*. Byly to veršované satirické a pijácké písně z Normandie (*vau-de-Vire*) s aktuální tématikou a dobře zapamatovatelnými refrény zpívané na již existující známé melodie, což ve výsledku usnadňovalo jejich šíření. Struktura tzv. kupletů byla pevně stanovená (nejčastěji se skládaly z 5-6 veršů a refrénu). Písně se postupně rozšířily z venkova do měst a dále se vyvíjely.

K prvnímu spojení *vaudeville-chanson* s divadlem v krátkých hrách s bufonními náměty dochází roku 1640 v *Comédie en chansons* Timothéeho de Chillac a Charlese Beyse. Než se žánr vyvinul v salónní situační komedii konce 19. století, ušel ještě dlouhou cestu. Na jeho vývoji se mj. ve druhé polovině 17. století podíleli italské společnosti komedie dell'arte Kateřiny Medicejské a domácí spolky tzv. tržištního divadla (Foire Saint-Germain a Foire Saint-Laurent). V 18. století Alain-René Lesage (1668-1744) přispěl k navýšení jeho literární hodnoty (především hrou *Arlequin, roi de Serendib*, 1713), velké oblibě se tehdy těšilo také parodování známých oper – tzv. *parodie en vaudevilles* či *comédie en vaudeville*[5]. Žánru se paradoxně vedlo

dobře i během francouzské revoluce, kdy získal politický a didaktický nádech. Objevuje se také nový podžánr – tzv. *poissard* – autenticky zachycující městskou spodinu i s jejím jazykovým rejstříkem. Hry zřídka přesahovaly rozměr jednoho aktu a znakem odlišujícím je od „lehké komedie" byly kuplety vyjadřující nejčastěji pocity a emoce postav nebo oživující scénu. H. Gidel (1986 : 30-35) rozlišuje až šest typů dle jejich umístění a funkce ve hře.[4] Jejich počet se navíc v každém díle různil. V roce 1792 byla otevřena první scéna zasvěcená pouze tomuto žánru – Théâtre du vaudeville (později Vaudeville).

Devatenáctým stoletím se vaudeville projel jako po horské dráze. Několik emblematických osobností ho vždy vyneslo z průměrné šedi a zbavilo kritiky spatřovaného pozlátka bezúčelné bulvární zábavy bez puncu originality. Počátek století zastihl francouzskou společnost ve víru velkých změn: k moci stoupaly střední vrstvy a buržoazie, která se chtěla v divadle především bavit a vaudeville spolu s melodramatem oproti veršované pětiaktové komedii tuto zábavu nabízely. Vaudeville se vydal dvěma směry – anekdotický směr kladl důraz na morálku a sentiment (*vaudeville anecdotique*) a satiricko-moralistní směr se blížil frašce (*vaudeville-farce*). Významným reformátorem, jenž se vydal prvním směrem, byl Eugène Scribe (1791-1861). Jeho hrám později kritik Sarcey dodal přívlastek „pièce bien faite" (dobře udělaná hra). Mistrná konstrukce jeho komedií garantovala zápletku podle klasicistního vzoru, využívání záměn totožností (qui pro quo) a napětí až do konce[6].

---

[4] *couplet de situation, couplet de circonstance, couplet de facture, couplet au gros sel, couplet d'annonce, couplet public* (Gidel 1986 : 30-35)

[5] Lyrickým áriím Lullyho, Glucka, Rameaua a dalších se dostávalo triviálního textu, což nutně vytvářelo komický efekt. Několik málo týdnů po uvedení jejich oper se běžně hrálo i několik *parodies en vaudevilles*. Parodovaly se ale i vážná dramata. Mezi jejich autory v 18. století vynikal Charles-Simon Favart (1710-1792). Žánr se těšil oblibě i ve století následujícím (např. Redonova parodie Hugova dramatu *Ruy-Brac* z roku 1838). (Gidel 1986 : 23-35)

[6] Scribe (1791-1861) je autorem více než 400 vaudevillů, komedií-vaudeville, komedií mravů, operních libret a komických oper. Prvního velkého úspěchu se dočkala hra *L´Ours et le Pacha* (1820). Postupy, díky nimž posunul vývoj vaudevillu, později užíval i v ostatních žánrech, např. v komediích *Bertrand et Raton* (1833), *L'Ambitieux* (1834, č. *Ctižádostivý*, 1866), *Le Verre d'eau* (1840, č. *Sklenice vody*, 1898, 1959), *Bataille de dames* (1851) a dalších, z nichž byly mnohé hrány v Comédie-Française.

Za druhé republiky a ještě v průběhu druhého císařství triumfuje Eugène Labiche (1815-1888), jenž se po váhání mezi psaním vaudevillů a vážných her nakonec vydal cestou *vaudeville-farce*. Roku 1851 slaví nečekaný úspěch komedie *Un chapeau de paille d'Italie*, již Sarcey později označil za prototyp *vaudeville de mouvement*. Kromě neustálého pohybu dramatik své zápletkové vaudevilly se záměnami totožností osob i míst zaplnil až karikovanými měšťany oplývajícími nejrůznějšími tiky, jež na sebe naráží v ten nejméně vhodný okamžik, principem mechanického opakování a mnohdy i kuplety. Hrou *Le Voyage de M. Perichon* r. 1860 zahájil druhou etapu svých děl blížících se tentokrát „velké" komedii a dosáhl tak jejich uvedení v Comédie-Française. Oproti svým předchůdcům si Labiche ve svých hrách uchoval apolitičnost, která je jednou z příčin zajišťující jim dlouholetou oblibu.

Vaudeville, kterému zákon o zábavních divadlech předepisoval kuplety, prošel po jeho uvolnění kolem roku 1855 klíčovou změnou stavby. Ještě o dva roky dříve musel Alexandr Dumas ml. písně dodatečně připsat pro *Dámu s kaméliemi*. Počet kupletů se od počátku století postupně snižoval a od 60. let se s nimi diváci střetávali jen sporadicky. Dalším neméně rozhodujícím faktorem pro upuštění od hudební vložky byl nový žánr operety těšící se od premiéry *Orphée aux Enfers* (*Orfeus v podsvětí*, libreto L. Halévy a H. Crémieux, hudba J. Offenbach) roku 1858 nesmírné oblibě. Situační fraška se tak stávala téměř nerozeznatelnou od „lehké komedie". Kritici se později shodli na označování „vaudeville toute pièce gaie qui, sans prétention littéraire, psychologique ou philosophique, reposait sur le comique de situation." (Gidel 1986 : 72)

Do roku 1864 měla jednotlivá divadla zákonem předepsaný repertoár. Svoboda při volbě předváděných žánrů, kterou jim toho roku přinesl nový zákon o divadle, ale rozhodně nezpůsobila velkou revoluci. Zpravidla se jejich repertoár příliš nezměnil. Daleko větší důsledky měl zákon pro kabarety a šantány, které mohly začít uvádět jednoaktové hry, včetně vaudevillu. Zdálo se, že nic nebrání tomu, aby se žánr dále vyvíjel. V roce 1882 se v Paříži hrálo na 26 stálých scénách, z nichž tři uváděly pouze vaudevilly (Palais-Royal, Nouveautés, Athénée-Comique) a na dalších sedmi žánr dominoval nad ostatními (Vaudeville, Gymnase, Variétés, Renaissance,

Cluny, Menus-Plaisirs, Déjazet). Přesto mnozí odborníci hovořili kolem r. 1880 o krizi a kritik Sarcey konstatoval: „Le vaudeville se meurt.“ (Gidel 1979 : 49) Co tedy vedlo k tomu, že byl po několik let poměr premiér a repríz na výsostných scénách v Palais-Royal a Nouveautés 20% ku 80% a nové hry byly poměrně záhy stahovány z repertoáru? Henry Gidel (1979 : 49-56) pro nastalou situaci uvádí vnější a vnitřní faktory, jež nám dávají nahlédnout do samotné geneze a charakteristiky děl.

K externím vlivům vedle koexistence operety a šíření šantánů počítá Gidel samotný proces vzniku her. Po celé 19. století se o autorské místo na plakátech zpravidla dělí minimálně dva dramatici, výjimkou nejsou ani tři autoři, a proces psaní začíná připomínat „průmyslovou výrobu“.[7] Málo vídaný jev v rámci jiných dramatických žánrů v minulosti přinesl své ovoce, vždyť i Labiche napsal sám pouze 4 ze svých 173 her (Gidel 1986 : 110) a už když byl Scribe přijat r. 1834 do Francouzské akademie, jeden kritik si neodpustil poznamenat: „Ce n’est pas un fauteuil qu’il lui faut, c’est une banquette, pour y asseoir ses 48 collaborateurs!“ (Gidel 1986 : 110)

Na přelomu 70. a 80. let žádají stále častěji mladí nezkušení autoři své úspěšnější kolegy o přečtení svých her výměnou za spoluautorství. V konečné úpravě bývají potlačeny právě inovační prvky mladé nastupující generace. S tím vším jde ruku v ruce i opakování témat a plagiátorství zdařilých pozapomenutých vaudevillů.

Podle Henryho Gidela byl ovšem pro osud žánru mnohem nebezpečnější postupný zánik kupletů a jeho zdánlivé splynutí s „lehkou“ komedií. Ocitl se tak na rozcestí, ze kterého si někteří autoři zvolili cestu *vaudeville à tiroirs* a druzí *vaudeville structuré* (viz kap.1.1, str. 23). Zajímavější se nakonec ukázala druhá cesta, kterou se vydal i Georges Feydeau a dovedl žánr daleko za jeho možnosti.

Ve dvacátém století ustupuje pozvolna vaudeville ze své pozice výstavního žánru Bulváru: příznačné je opětovné zjednodušení her (chudší dialog a nadužívání skečů a gagů) i celkové zhrubnutí představení. Přestože

[7] Delacour například popsal způsob své spolupráce s Labichem následovně: „... notre plan fait, j’écris la pièce entière, que Labiche récrit à son tour sur mon manuscrit.“ (Bassan : 171)

Copeau a Kartel vaudevillem opovrhují, stále se těší poměrně slušnému diváckému zájmu, životně důležitému pro jeho budoucnost. Dalším společným jmenovatelem vaudevillistů minulého století je zájem o kinematografii – často sami psali filmové scénáře či dokonce režírovali filmy (např. C. Magnier psal scénáře pro Louise Funèse). Mezi nejúspěšnější autory poválečné éry se řadí Yves Mirande (1875-1957), autor pikantními dialogy prosycené hry *Le Chasseur de chez Maxim's* (1920, spoluautor Quinson) či později zfilmované *Simone est comme ça* (1921). Dobře vystavěný vaudeville byl také hlavní žánr Jeana Létraze (1894-1954), zasloužený úspěch měly např. jeho hry *Le Voyage à Trois* (1927), *Bichon* (1935) a *Moumou* (1944). Ve své době šokovali frivolním obsahem svých kusů mj. Félix Gandéra (1885-1957) či Benjamin Rabier (1869-1939). Na pomezí žánru vaudevillu a mravoličné a sentimentální komedie svými hrami balancoval Louis Verneuil (vl. jm. L. Colin du Bocage, 1893-1952), jehož první divadelní kroky hlídal dokonce Georges Feydeau a jehož druhou manželkou se po vnučce Sarah Bernhardtové stala právě Feydeauova dcera Germaine. Autor dobrodružných, detektivních, charakterních i mravoličných komedií patřil mezi nejvíce aplaudované vaudevillisty období mezi dvěma světovými válkami, což dokazuje úspěch her *Pour avoir Adrienne* (1917), *Le Fauteuil 47* (1923), *Ma cousine de Varsovie* (1923), *L'Amant de Madame Vidal* (1928), *Le Train pour Venise* (1937).

Trauma a prožitky spojené s druhou světovou válkou nebyly pro žánr měšťanské situační komedie příznivé. Z útlumu se dostává až na konci 50. let spolu s hrami Marca Camolettiho (1923-2003) *La Bonne Anna* (1958) a především *Boieng-Boeing* (1960) těžící z tradiční situační komiky i zvyku zapracovat do her výdobytky moderní doby dnes patří mezi nejhranější francouzské hry v zahraničí. Jen ve Francii bylo představení na programu nepřetržitě šest let od premiéry. (Architekt Bernard využívá netradiční pracovní doby letušek a než se dle očekávání celý mechanismus příchodů a odchodů zadrhne, užívá si během týdne střídavě společnosti tří letušek.) O životaschopnosti žánru svědčí i úspěch her Clauda Magniera (1920-1983) – *Oscar* (1958) a *Jo* (1964) – a také herce, režiséra a dramatika Jeana Poireta (1926-1992), jehož komedie *La Cage aux folles* (1973, čs. *Klec bláznů*) plnila a plní hlediště také ve Spojených státech amerických. Mezi nedávné úspěchy žánru lze počítat např. také zfilmovanou Veberovu

(nar.1937) hru *Le dînner de cons* (1993, *Blbec k večeři*). Prasynovec Tristana Bernarda a úspěšný scénárista v ní již po několikáté uvádí na scénu fiktivní postavu věčného a naivního smolaře Françoise Pignona.[8]

Nástin recepce vaudevillu ve světě

Francie nebyla jedinou zemí, ve které se dobové populární městské písně spojily s fraškou. V 18. století se podobně vyvíjela anglická „ballad-opera" a německý „singspiel", později vídeňská i pražská lokální nebo kouzelná fraška. Francouzský a německý vaudeville do Dánska importoval a pro domácí publikum adaptoval Johal Ludvig Heibert, do Švédska pak August Blanche. Literární vědci dnes poukazují na vliv vaudevillu na filozofa Kierkegaarda či vliv Scribeho na Ibsena, jehož první hry lze mj. chápat jako vaudevilly, u kterých se divák nechce smát. (Corvin : 1402)

Patrně nejvíce ovlivnil žánr francouzského vaudevillu dramatickou tvorbu v Rusku, kde od počátku 19. století probíhal analogický vývoj od opery-vaudeville ke komedii-vaudeville ovšem s větším důrazem na satirický a moralistní aspekt her – jako vaudeville je např. rozehrán i Gogolův *Revizor* (1836), revolta a sarkasmus vůči společenskému řádu je patrný v trilogii A. V. Suchovo-Kobylina (1817-1903), dále v díle A. N. Ostrovského či rané tvorbě A. P. Čechova. (Pavlovský : 280, Pandolfi : 24-44)

Příznivého přijetí se dostalo žánru i za oceánem. V druhé polovině 19. století se ve Spojených státech termínem „vaudeville" označovala představení korespondující s anglickým muzikálem složená z populárních písní, skečů a menších dramatických forem. Před zánikem žánru tvořila součást představení i filmová projekce. (Pavlovský : 280)

Samostatnou kapitolou je pak zachycení vaudevillu na filmové plátno. Filmaři velmi záhy objevili přednosti jeho stavby a tzv. *cascades* (komických minipříběhů a budoucích filmových gagů), jež jsou bytostně spjaty s němou érou filmu. Přestože byl Georges Feydeau osobně spolu s Marcelem Simonem

[8] *Blbec k večeři* měl u nás premiéru 20.10.1997 v překladu Antonie Miklíkové-Görök v Divadle Bez zábradlí. Režie se ujal Jiří Menzel. Od té doby byla hra uvedena ještě čtyřikrát, naposledy v prosinci loňského roku v Městském divadle v Brně. (zdroj: Databáze Divadelního ústavu)

28. prosince 1895 přítomen premiéře filmového promítání bratří Lumièresů v sále Grand Café v Paříži, zůstával vůči novému médiu dlouho skeptický. Svůj názor začal měnit až po roce 1908, kdy byli pro napsání scénářů osloveni Rostand, Sardou, Lavedan, France a další a záhy i on prodal práva na své hry.[9] Filmové plátno pomáhalo udržet zvolna odumírající žánr v podvědomí diváků a dobře koncipované hry dokazovaly, že k jejich porozumění není třeba ozvučeného filmu (velmi úspěšný byl např. němý film *Slaměný klobouk* Reného Claira natočený v roce 1927).

Později připomínalo vaudeville další nové médium. Mezi lety 1966 a 1984 mohli francouzští televizní diváci pravidelně sledovat záznam divadelních inscenací z pařížského Théâtre de Marigny. V pořadu s názvem *Au théâtre ce soir* bylo představeno celkem 411 her různých žánrů a vaudeville bylo opět ve světle ramp.[10]

1. 1 Přední vaudevillisté francouzské „Belle Époque“ a jejich díla

> *„Vaudeville je životu tím, čím je kloub loutky pro chůzi člověka, tj. vyumělkovaným přeháněním určité přirozené ztuhlosti věcí. Vlákno, jež ho spojuje se skutečným životem, je velmi křehké.“*
>
> (Bergson : 51)

V předchozí kapitole jsme pokusili nastínit stručné dějiny vaudevillu a jeho postavení v rámci ostatních, především komediálních žánrů s důrazem na

---

[9] Již v roce 1913 byl natočen *Le Dindon* (podruhé 1923) a brzy následovaly další hry. Jen do r.1939 byly na plátno přeneseny hry: *Un fil à la patte* (1919, 1934), *L'Hôtel de Libre-Echange* (1922, 1934), *La Dame de chez Maxim* (1924, 1933), *Occupe-toi d'Amélie* (1935, 1932), *La Duchesse de Folies-Bergère* (1927), *On purge bébé* (1931), *Champignol malgré lui* (1933), *Hortense m'a dit : « Je m'en fous ! »* (1934), *Léonie est en avance* (1935), *Mais n'te promène donc pas toute nue* (1936). (Gidel 1979 : 345)

[10] Celkem bylo odvysíláno 6 Feydeauových her : *Feu la mère de Madame, Le Dindon* (obě 1968), *Un fil à la patte* (1970), *La main passe* (1972), *Le système Ribadier* (1975), *Monsieur chasse* (1978).

(Zdroj: http://kiriloff.free.fr/les_pieces_du_theatre_ce_soir/sommaire.htm) (2.5.2010)

druhou polovinu 19. století. Nyní se soustřeďme na období, v němž Georges Feydeau ve svých hrách opět pozvedl situační frašku nad průměr a stal se hlavním komediografem jejího vrcholného období. Díla jeho kolegů nám v této kapitole poslouží k detailnějšímu popisu stavby a podoby salónní situační komedie francouzské „Belle Époque“.

Budeme-li vycházet z Hořínkovy (2003 : 37) typologie divadelní komedie postavené na důležitosti čtyř základních pilířů komediálního díla z hlediska jeho vnitřního uspořádání a zákonitostí (děj, povaha, mluva a situace), najdeme francouzskou měšťanskou secesní frašku v kategorii situační komedie. Také francouzští kritici považují právě komickou situaci za její hlavní charakteristický znak. Neznamená to ovšem, že vaudeville nemůže obsahovat prvky komedie zápletkové, konverzační, charakterové či mravoličné. Konečným kritériem pro kategorizaci komediálního díla tak zůstává poměr jejich zastoupení a je třeba podotknout, že významné hry se zpravidla nespokojí pouze s prvky charakteristickými pro jeden typ komedie. Než se však zaměříme na Feydeauovy úspěšné dramatické kolegy, měli bychom si přiblížit nejen formu a osobité rysy vaudevillu na konci 19. století, ale i strukturu dramatu jako takového.

Charakteristika vaudevillu s důrazem na konec 19. století

V minulosti se snažili literární teoretici i teatrologové – bohužel většinou pouze v rámci svých disciplín – vypořádat s netypickou strukturou dramatického textu a jeho příslušností k umělecké literatuře. Pro jedny bylo drama vedle lyriky a epiky třetím typem uměleckého textu (Jiří Veltruský), druzí považovali za projev umění až konkrétní inscenaci, v níž teprve díky komunikativním prostředkům a gestikulaci herců nabývá dramatický text svého plného významu (Otakar Zich). Miroslav Procházka (*Znaky dramatu a divadla*, 1988) naznačuje, že v podobných případech bývá zpravidla pravda někde uprostřed. V naší práci se budeme soustředit na lingvistickou stránku dramatického textu. Protože však byl vaudeville ze své podstaty primárně určen pro jevištní realizaci, můžeme předpokládat, že v textech objevíme stopy vedoucí k jeho předpokládané inscenaci na jevišti.

Jevištní dialog je specifický v tom, že se ho kromě dvou základních účastníků, již si střídají aktivní a pasivní role, velmi netradičním způsobem účastní ještě publikum jako nezúčastněný pozorovatel. Nejmocnějším činitelem je ovšem v tomto případě sám dramatik, protože on rozhoduje co, kdy a jak se publikum dozví, zda bude mít díky své neustálé přítomnosti dramatickému dění před některými postavami náskok a bude se bavit na jejich účet, nebo zda vše pochopí až později.

Vaudevillisté toho dokázali znamenitě využívat. Svým divákům na konci 19. století servírovali hru záměn totožností dramatických postav (tzv. qui pro quo = kdo za koho), díky níž se hrdinové zamotávali do prekérních situací plných nedorozumění a ve snaze se z nich vylhat byli často konfrontováni s postavou, jíž se celou dobu vyhýbali (tzv. rencontres intempestives), nebo se uchylovali do skrýše (nejčastěji do skříně), případně v krajní situaci k úprku. Hlavním tématem secesní frašky byl totiž manželský trojúhelník, ve kterém uvízl příslušník měšťanského stavu (a každý den se mohl ve skutečném životě v podobném „bermudském trojúhelníku“ ztratit či ztrácel se i sám divák). Trefně zápletku vaudevillu popsal Zdeněk Hořínek: „Do stabilizovaného měšťanského prostředí žijícího malými zájmy spadne nečekaně puma, jejíž podoba se mění, ale výbušnost neselhává.“ (Hořínek 2003 : 53) Kombinace nadsázky a dominance komické situace nutí protagonisty v závodu s časem neprodleně jednat (jde jim přece o čest, tedy peníze, kariéru či sňatek z rozumu), až se nakonec ve snaze uhájit si svůj poklidný „měšťácký svět“ odhalí a potrestají sami (svým předchozím komplikovaným maskováním nevěry či pokusu o ni si přivodí patřičný trest). Jejich svět se ve vaudevillech z konce 19. století ještě vrací do starých kolejí, nicméně pobavený divák na rozdíl od většiny postav dobře ví, jak se vše seběhlo, a konec hry tak vyznívá bezmála moralisticky. Hořínek o frašce mj. napsal: „Fraška je nejfatálnější ze všech dramatických žánrů, je královstvím náhody, škodolibé a zlomyslné, říší, kde platí zákon schválnosti.“ (Hořínek : 46)

Významní francouzští autoři přelomu 19. a 20. století

Pozastavme se nyní nad několika jmény, která nám doplní mozaiku, kterou jsme načrtli již v předcházejících kapitolách. Tito komediografé psali své vaudevilly ve stejných letech jako Georges Feydeau a nezřídka je pojilo i vzájemné přátelství.

Henri Gidel (1986 : 72-93) dělí vaudeville třetí francouzské republiky na *vaudeville à tiroirs* (*vaudeville rámcový*) a *vaudeville structuré* (*vaudeville strukturovaný*).[11] První z nich se vyznačuje slabší dějovou linkou a zápletkou, důrazem na dialog, tzv. mots d'auteur a senzační prvky (tzv. scènes à sensation či *clous*). Kritika o dílech H. Meilhaca, L. Halévyho, P. Gilla, A. Wolffa, R. Tochého, E. Bluma a především Edmonda Gondineta hovořila jako o „operetě bez hudby". Sarcey dodává, že autoři „jettent les scènes au hasard comme une fronde." (Gidel 1979 : 54) Hry Flerse, Caillaveta, Croisseta či Bernarda bývají naopak často řazeny do „comédie légère".

Naproti tomu se *vaudeville strukturovaný* se svou přísnou výstavbou, zápletkou založenou na qui pro quo a komplikovaném komickém rozuzlení jeví jako nosnější vývojová linie a navazuje tak na Scribovu „dobře udělanou hru". U jejího zrodu nacházíme dnes zapomenutého belgického inženýra Alfreda Hennequina (1842-1887) udivujícího kombinační přesností, se kterou konstruoval zápletky a dokázal sladit otevírání a zavírání několika dveří najednou ve hrách *Le Procès Vauradieux* (1875) nebo *Les Dominos roses* (1876). Pro označení děl tohoto typu se vžil termín „hennequinade" či „vaudeville à la Hennequin" (Gidel 1979 : 45). V roce 1879 debutoval hrou *Une Tache à la Lune* Maurice Desvallières (1857-1926), jehož děd z matčiny strany, Ernest Legouvé, spolupracoval se Scribem a dostával v dopisech rady od samotného Labiche. Desvallières napsal společně s Feydeauem celkem šest her. Maurice Hennequin (1863-1926), Alfrédův syn, s Feydeauem napsal *Le système Ribadier* (1892); mezi jeho nejznámější hry patří *Vous n'avez rien à déclarer?* (1906) a především s Paulem Véberem (1869-1942) napsaná *La Présidente* (1913). Slibně nastartoval svou kariéru Léon Gandillot (1862-1912), jehož počáteční úspěchy (*Les Femmes collantes,* 1886; *La Mariée récalcitrante,* 1889; *La Tournée Ernestin,* 1892) před upadnutím

[11] české termíny viz Voždová (2009 : 81)

jeho tvorby do šedi průměru více než konkurovaly G. Feydeauovi. Z dalších autorů jmenujme Maurice Ordonneaua (1854-1916) nebo Albina Valabrègua (1853-1934). Edmond Gondinet (1829-1888), jeden z nejlepších vaudevillistů druhé poloviny století (*Gavaut, Minard et Cie*, 1869; *Le Panache*, 1875; *Le Tunnel*, 1877; *Les convictions de papa*, 1877), se ještě před jeho završením dočkal souborného vydání svého díla (*Théâtre complet*, 1892-1898). Srovnatelného úspěchu dosahoval i Alexandre Bisson (1848-1912) ve hrách *Le Député de Bombignac* (1884), *Feu Toupinel* (1890), *La Famille Pont-Biquet* (1892), *Le Contrôleur des Wagons-lits* (1898). Jeho nejlepším dílem je ve spolupráci s Antony Marsem (1862-1915) napsané vaudeville *Les Surprises du Divorce* (1888).

Konec století zaznamenává vaudeville v dobré a vypracované kondici, kdy je schopen svou fantazií a absurditou, se kterou se i ty nejnepravděpodobnější situace zdají naprosto běžné, do hlediště bulvárních divadel, šantánů či dramatických kroužků přivést jak zástupce oněch „slušných bohabojných měšťanů“, tak lidové vrstvy či mladou inteligenci.

Recepce vaudevillu ve Francii

Možný význam a postavení vadevillu v rámci francouzské dramatické tvorby byl do nedávné doby dlouho přehlížen. Přestože se mu v 19. století dostalo poměrně pevné formy a patřičné délky (Labichův *Slaměný klobouk* měl pět aktů, Feydeau zdokonalil podobu vaudevillu tříaktového), mnozí kritici dlouho odmítali uznat vaudeville jako umělecký žánr. Pobuřoval je způsob jeho vzniku: naturalistická kritika např. ústy Julliena hovořila o „métier“ a psaní přirovnávala k „procédé“, kdy prý stačí vybrat jakýkoli článek Občanského zákoníku a zasadit ho do stereotypních situací (De Jomaron 1989 : 176).

Divácká přízeň si vynutila zrychlený proces tvorby i přítomnost odkazů na aktuální dění či např. hrubší slovník plný nemravných narážek – „mots salés“ (nejčastěji v kupletech). „L’auteur a renversé la salière,“ spílali marně kritici, a přece se dvojsmyslné narážky staly jednou z mnoha charakteristik žánru (spolu se situační a slovní komikou zahrnující slovní hříčky, kalambúry, autorovy glosy, princip opakování i komolení jazyka cizinci či

příslušníky nižších vrstev). (Gidel 1979 : 29) Tradice navazující na starofrancouzské fabliaux, Rabelaise a La Fontaina ovšem nebyla akceptována stejnou měrou na všech scénách (přípustná byla např. v Palais-Royal, Variétés a Athénée), což na druhou stranu potvrzuje vysoký stupeň vývoje a stratifikace jednotlivých her. Komediografové tak často psali už pro daný sál a znali očekávání publika i schopnosti herců. Složitá kompozice vyžadující od nich pohybovou i dialogickou synchronizaci se ve výsledku mohla podepsat i na kritickém přijetí jinak solidní hry (např. *Les Fiancés de Loches* G. Feydeaua; Gidel 1991 : 91).

I přes vysokou produktivitu vaudevillistů a jejich krytá záda perem kritika Francisqua Sarceyho, přezdívaného „l'Oncle", vzbudilo Labichovo přijetí do Akademie v roce 1880 velké pobouření a hovořilo se dokonce o „invazi" nízkých žánrů. Nicméně právě jeho dílo ve svém teoretickém spisu *Le Rire* (1900) použil nositel Nobelovy ceny Henri Bergson, aby na něm dokázal princip situační komiky, pro níž vyslovil následující zákon: „Komické je každé uspořádání činů a událostí, jež nám tím, že zapadá jedno do druhého, dává iluzi života a jasného pocitu mechanického ovládání." (Bergson : 40) Známá jsou jeho přirovnání komické situace k „čertíku na pérku", autorem vedené postavy k „panáčku na nitce" nebo putování předmětu (např. Labichova slaměného klobouku) ke „sněhové kouli". Komičnost jednotlivých událostí podtrhuje také opakování situací, inverze či vzájemná propojenost událostí (kterou opět na rozdíl od postav může postihnout jen divák mající přehled o dění). (Bergson : 46-49)

Přes vysokou produkci vaudevillů po celé 19. století se dnes na divadelní scény vrací především Labiche a Feydeau. Ve středně obsáhlých dějinách francouzské literatury nebo učebnicích bychom tyto dva přední zástupce ale hledali marně.

1.2 Česká fraška na konci 19. století

Jazyková situace a stupeň vývoje společnosti v českých zemích na konci 19. století značně ovlivňovaly podobu původních i překládaných dramat.

Během národního obrození sehrálo divadlo jednu z hlavních rolí při záchraně, šíření a rozvoji českého jazyka. I během 19. století tato role jen velmi pomalu přecházela do role vedlejší.[12] Jevištní řeč se v průběhu století prosadila i do českého písemnictví. Teprve s odstupem času zaznamenáváme snahy o vytvoření národní, silně literární jevištní řeči (např. Turinský, Linda, Klicpera, později Kolár, Frič, Vrchlický a Zeyer), pro mnohé důstojnější podoby národního jazyka určené pro novou budovu Národního divadla, jehož základní kámen byl slavnostně položen teprve v roce 1868 a scéna byla plně aktivní až od roku 1883.

Zaměřme nyní svou pozornost na potencionálního českého adresáta salónních situačních a zápletkových komedií – na prostředí střední buržoazie a inteligence, kterému byly adresovány jak lehkovážné tak mravoličné hry francouzského bulvárního divadla. Musíme spolu s Nerudou konstatovat, že měšťanský salón, kde vládne nenucená vytříbená společenská konverzace, je českému kulturnímu prostředí cizí a nikdy se plně nevyvine. Jan Neruda se několikrát (např. ve fejetonech otištěných r. 1869 a 1884 v Národních listech) marně dovolával nápodoby francouzského, vídeňského či polského vzoru a vzniku konverzační češtiny jako nástroje společenského styku. „V salónu je především potřeba hovoru. Hovorem staly se jisté salóny francouzské až v historii znamenitými, mnohé duchaplné memoáry francouzských spisovatelů skládají se skorem jen z konverzací salonních. (...) Čas to změní. --- Vyčkejme času a prozatím – nuďme se pro vlast!“ (Klosová : 29)

Neexistence českých salonů ovšem nebránila masivnímu pronikání zahraničních veseloher na česká jeviště. Konverzační spisovná čeština se tak formovala právě prostřednictvím překladové literatury. I přes nesouhlas konzervativní kritiky zosobněné postavou J. Durdíka, který bránil „panenskost“ české literatury a poukazoval na rozdílný kulturní a historický vývoj (české měšťanstvo za sebou nemělo např. zkušenosti s komunou), se vytouženým vzorem hodným následování v původní tvorbě stala právě francouzská porevoluční společnost. Již na konci 50. let situuje Neruda své hry *Ženich z hladu* a *Prodaná láska* do maloměšťanského prostředí, Emanuel

[12] F. X. Šalda ve své stati *Národní divadlo a česká divadelní kultura* z r.1933 připomíná, že buditelská funkce českého divadla se definitivně završila s první světovou válkou a požadavek kvalitního soudobého umění klade až na poválečnou dramatickou tvorbu. (Šalda 1987 : 366-372)

Bozděch dle Scribeova historizujícího vzoru zvolil pro své stále příliš knižní dialogy cizokrajné prostředí dob minulých (*Zkouška státníkova, Světapán v županu*). S podobou moderního dialogu se r. 1866 úspěšněji vypořádali F. V. Jeřábek (*Cesty veřejného mínění*, později např. sociální drama *Služebník svého pána*), K. Sabina (*Inzerát*) a G. Pfleger-Moravský (*Telegram*). O náhled do soudobé měšťanské společnosti již s realistickými či naturalistickými prvky se v 80. letech pokoušeli i J. Štolba, L. Stroupežnický, J. Vrchlický, A. Stašek, K. Pippich a další.

Nová činohra spolu s operou a operetou (především vídeňského vzoru) stály u zrodu „divadla velkého stylu“ nabízejícího od 70. let již plnohodnotně rozvinuté české měšťanské kultuře především uvolnění a zábavu. Vrcholné období z 80. let 19. století doznívalo ještě ve století následujícím spolu s úspěchem „2. národního divadla“ – Městského divadla na Královských Vinohradech – otevřeného v listopadu 1907. Rezidenční čtvrť pražského měšťanstva představovala český prototyp „Belle Époque“ a zřízení její reprezentativní divadelní scény ve výsledku podpořilo rozvoj naší činohry. Ta se zpožděním reagovala na západoevropský vývoj a vstřebávala podněty známé i z francouzské kultury.

Česká fraška v 19. století stavěla na vídeňských (J. N. Nestroy[13]), německých a francouzských základech, ze kterých vytěsnila cizoložnou tradici, a jejich postupy přizpůsobila našim podmínkám a mravům. Vyznačovala se lokalizací a aktualizací, salónní etiketa bývala nahrazována maloměšťáckou sousedskostí.

Žánr se u nás rozvíjel v tzv. arénách (letních divadlech a pobočných scénách kamenných divadel vznikajících v Praze od poloviny 19. století), kde zdomácněly také žánry operety, féérie, verniády[14], kabaretu nebo variété.

---

[13] Hry Johanna Nepomuka Nestroye (1801-1862) si vysloužily pojmenování *lokální frašky*. Za nejzdařilejší bývá považován *Byt k pronajmutí* z r.1837 (česky Jaroslav Pokorný). (Hořínek 2003 : 52)

[14] Cestopisné či fantastické féérie na motivy románů Julese Verna se na českých jevištích hrály od 70. let 19. století a úspěch zaznamenaly ještě v prvních desetiletích 20. století. Dostaly se i na scénu Národního divadla a inspirovaly domácí tvorbu: prvním pokusem byl Stroupežnického *Krištof Kolumbus* (1886), úspěšnější byl pak Šamberkův *Výlet pana Broučka z Měsíce na Výstavu* (1894). (Černý : 130-131)

K jeho obohacení přispěl po Klicperovi mezi prvními herec, překladatel a komediograf František Ferdinand Šamberk (1838-1904) hrami *Blázinec v prvním poschodí* (1867), *Jedenácté přikázání* (1881) a *Palackého třída č. 27* (1884), v nichž postupně uvedl dvě nové postavy: sluhu Josefa – první švejkovskou figuru v českém dramatu – a velitele ostrostřelců Bartoloměje Pecku – fanatika vyvolávajícího svou posedlostí jen samé nepříjemnosti (v roli později vynikl Vlasta Burian). (Černý : 82) Jeho frašky rozvíjely situační komiku francouzské dramatické školy s prvky školy vídeňské a zároveň nechávaly prostor herecké improvizaci. Mezi dalšími autory konce století vynikal Josef Štolba (*Krejčí a švec, Vodní družstvo, Na letním bytě*) nebo Václav Štech (*Třetí zvonění*); na aktuální společenské události reagovali ve svých lokálních fraškách také Jaroslav Pulda (*Hloupý Honza na Výstavě*) nebo Otto Faster (*Ať žije Národopisná!*).

Pražská lokální fraška se zaměřovala na drobné měšťanstvo a prostý lid a vedle manželských problémů zpracovávala i témata spolkaření a lokálního politikaření. Aby dostály požadavku aktuálnosti, vznikaly hry v překotném tempu a často měly charakter libret určených k herecké improvizaci (v té vynikal především trojlístek z Prozatímního divadla Mošna, Šamberk, Frankovský působící v letních měsících v arénách). Kritika si často stěžovala na nízkou dramatickou úroveň textů, ta byla v českém prostředí kompenzována především kvalitní hudební složkou (kuplety, quodlibety) a následně i režisérským zpracováním a hereckým přístupem – obecenstvo napjatě očekávalo nové aktuální narážky na společenské dění.

V 90. letech se kromě scény Národního divadla hrálo také na soukromých scénách ve Švandově divadle, Aréně na Smíchově, Pištěkově Letním divadle na Královských Vinohradech, v divadle U Deutschů a v Divadle na Výstavě (pozdější divadlo Uránie). Přestože původní české arénní hry v sobě neměly dostatečný potenciál dlouhověkosti, v budoucnu z nich dokázal čerpat český divadelní naturalismus a realismus, operetní, šantánové i kabaretní herectví a avantgarda 20. let.

Tvůrčí iniciativa spojená s hudební zábavou pro široké lidové vrstvy se v podobě kupletů v 70. letech přesouvá z příměstských arén do šantánů a později kabaretů. Kuplety, kabaretní scénky, causerie (kostýmní výstupy),

parodie a drobné aktovky reagují na aktuální společenský vývoj. František Leopold Šmíd vytváří postavu *pražského Pepíka* a úspěchu se dočká i jeho jednoaktovka *Batalión*. Na přelomu století se na pomezí šantánu a kabaretu nachází tvorba Josefa Švába-Malostranského. Karel Hašler opěvuje neopakovatelnou atmosféru ve svých *Staropražských písničkách* (1906) a později stojí u zrodu prvních literárních kabaretů inspirovaných německými vzory – Lucerny (1910) a Rokoka (1915). Zde působí vedle Ference Futuristy, Eduarda Basse a osobností spojených s Červenou sedmou i Emil Artur Longen (vl. jm. Pittermann, 1885-1936), který ve 20. letech minulého století napsal pro Divadlo Vlasty Buriana frašky *C. a k. polní maršálek, Ministr a jeho dítě, Dezertér z Volšan, Už mou milou...* Stejně jako v případě francouzského poválečného vaudevillu jsme i zde svědky příběhu zasazeného do nižších společenských vrstev odhalujícího degradaci lidských vztahů a hledajícího pravou podstatu věcí. Až na pole černého humoru osetého vulgárními zrníčky vstupuje Longen jednoaktovkou *Dezertér z Volšan* (1926), ve které demaskuje rodinné vztahy tváří tvář tabuizované smrti. Šťastně nekončí ani aktovka *Už mou milou...* (1926), kde nejenže chybí ústřední komický protagonista (hrdinou se stává celá rodina), ale shodou náhod a záměn totožností si předsvatebního dostaveníčka s nevěstou místo milovaného šoféra v alkovně užije popletený funebrák marně hledající na svatbě mrtvolu.

V souvislosti s českou fraškou je také zmiňován Oldřich Daněk (*Svatba sňatkového podvodníka*, 1961) či Zdeněk Mahler (*Normálka*, 1967). Originální přístup k žánru zvolil Ladislav Smoček. V *Podivném odpoledni dr. Zvonka Burkeho* (1966) se protagonista ve snaze udržet si svůj byt pro změnu ocitá v podezření ze spáchání několika domnělých vražd. Mezi současné autory řadí Hořínek plzeňského herce Antonína Procházku (nar. 1953). „Plzeňský Feydeau“ ve svých komediích *Klíče na neděli* (1988), *S tvojí dcerou ne* (1994), *Vraždy a něžnosti* (1996) úspěšně aplikuje „staré technologie na nové reálie“.[15]

[15] HOŘÍNEK, Zdeněk. Fraška na anglický, francouzský a český způsob. *Svět a divadlo*. 1997, 8, č. 1, s. 126-134

1.3 Recepce vaudevillu v českém kulturním prostředí

Nástin situace francouzského (viz kap.1) a českého (viz kap. 1.2) měšťanského divadla dává tušit, že v případě vaudevillu do českého vývojově zaostalejšího, nicméně v druhé polovině 19. století rychle se rozvíjejícího kulturního prostředí vstupuje nový formát, který zde nejen že nemá svůj platný ekvivalent, ale schází mu i odpovídajícím způsobem jazykově a společensky vybavený adresát. České divadlo se po celé 19. století snažilo smazat dluh vůči velikánům minulosti jako byli Shakespeare, Molière nebo Schiller a zároveň udržet krok s moderními evropskými směry. Pro původní činohru spatřovala česká kritika vzor především ve „vážné“ mravoličné podobě francouzského Bulváru zosobněné v dílech A. Dumase ml., E. Scriba, E. Augiera, V. Sardoua a dalších, jež byly uváděny v překladech J. Počáteckého, A. Puldy, R. Nápravníka, E. Bozděcha, J. Arbese, J. Zelenky, J. J. Kolára, J. V. Friče a E. Peškové. Soudobé francouzské společenské hry tak stály u zrodu českého konverzačního stylu jevištního dialogu, jehož „ušlechtilou mluvu, vybranou a uhlazenou, a to bez ohledu na téma, sociální a místní zařazení postav“ prosazoval už Jan Neruda. (Černý : 32)

Od 70. let 19. století se v překladech seznamujeme s komerčními žánry včetně vaudevillu. Coquenardova a Fronvillova výpravná fraška v Kolárově překladu *Chňap, Lap, Šňůra* (1870) dosahuje úctyhodných 39 repríz. I přes nevoli kritiky se situační měšťanská komedie u nás objevuje na scéně Národního divadla, pro ni zapovězeného svatostánku v zemi, odkud sama pocházela. Do konce první světové války zde bylo uvedeno na tři desítky vaudevillů: *Půjč mi ženu* od Desvallièrese figuroval v překladu Bedřicha Frídy (1855-1918) roku 1884 mezi prvními. Vrchlického bratr patřil mezi nejvýznamnější překladatele francouzských frašek (např. pro ND Labichova *Zastávka ve druhém poschodí*, *Následky prvního manželství*, *Vřele milovaný Celimare*, Bissonovo *Překvapení z rozvodu*, *Nebožtík Toupinel*, *Kurátor marnotratníků*, Gandillotův *Pan podprefekt*, Valabrèguovo *Manželské štěstí* či *Prázdniny v manželství*). Mezi nejvíce reprízovanými autory se ocitá Alexandre Bisson (1848-1912), jehož *Kontrolor spacích vozů* (1898) slaví ve

Schmoranzově překladu úspěch v Národním divadle (1902) a později i v Divadle na Výstavě.

Žánr vaudevillu, na který se soustředíme především, je úzce spjatý s jevištěm a i ve Francii byla naprostá většina her existenčně závislá na svém divadelním uvedení. Jejich úspěch se kromě příznivých kritik měřil především počtem diváků v hledišti. Šalda ve vaudevillistovi nespatřoval divadelního básníka, ten podle něho „ustoupil vesměs výrobci divadelních kusů, divadelnímu strojníkovi a mechanikovi, vyrabiteli divadelních hodinek, v nichž kolečko zapadá do kolečka, neboť to jediné dovedl, konec konců, posoudit měšťák: je-li nebo není-li divadelní kus dobrým mechanismem.“ (Šalda : 339) Neznamenalo to ovšem, že by byl zapřísáhlým nepřítelem měšťanské frašky – na počátku století neschvaloval její přítomnost na naší první scéně, kde se podle jeho vlastních slov usídlila „samá fraška, samé jalové povrchní zboží, přežilý brak,“ namísto Dumase ml., Augiera a Scribeho. (Šalda : 185) Jeho hlavním požadavkem na přelomu století byla aktuálnost bulvárních her, kterou vyjádřil v kritice Capusovy *Slečinky z pošty* uvedené r. 1907 ve Vinohradském divadle: „... takové bulvární zboží žije jepicový život. Budiž, toť jeho osud a konečně i právo; ale naším právem jest žádati, aby se k nám dováželo alespoň včas, kdy žije a svítí barvami. Neboť barvy jeho hasnou opravdu s barvami vázanek.“ (Šalda : 239)

Francouzské kusy se na počátku 20. století opravdu objevovaly na českých scénách mnohdy ve stejném roce nebo do roka od jejich pařížské premiéry. Neuvěřitelných jednapadesáti repríz dosáhla r. 1913 Hennequinova a Véberova *Paní presidentová* (*La Présidente*, 1912) v překladu J. Bělohlávka, opakovaného uvedení se dočkala i Flersova a Caillavetova komedie *Láska bdí* (*L´Amour veille*, 1907) uvedená v Jelínkově překladu roku 1908. Úspěšné duo autorů bylo představeno i ve hrách *Buridanův osel*, *Pan Brotonneau*, *Posvátný háj* či *Zelený frak*. Hned několika kusy se do dějin české dramaturgie zapsal i Tristan Bernard, za připomínku stojí jeho *Kavárnička* (*Le Petit Café*, 1911) uvedená následujícího roku po premiéře v překladu K. H. Hilara stejně jako výše zmíněné hry v dnešním Divadle na Vinohradech.

Pokusíme-li se celou situaci shrnout s vědomím, že francouzský vaudeville byl hojně zastoupen i na menších pražských scénách (např. Švandově divadle) a v krajských divadlech (Plzeň, Brno), můžeme

konstatovat, že před koncem 19. století je u nás francouzská secesní fraška reprezentována nejčastěji soudobými komediografy a v rámci dramaturgických snah Národního divadla nabízet co nejširší repertoár – včetně lehkých lidových žánrů (vaudeville a opereta) – se tak s ní český divák mohl setkat na všech existujících typech scén. Na počátku 20. století se s nástupem režiséra Kvapila do ND a při oslabení kulturního styku s francouzskými autory počet uvedených frašek snižuje.[16] Nadále se s nimi setkáváme především v soukromých kamenných divadlech a v mnohdy již zastřešených arénách a na mimopražských divadelních scénách, kde v rámci první republiky můžeme obecně hovořit o „zlatém věku" francouzské dramatiky na československých jevištích (Špička : 17). Ve třicátých letech byly divácky oblíbené fraškovité hry spolu s operetou kritikou vnímány především jako záchranný kruh zajišťující finanční přežití v bouřlivých dobách hospodářské krize.[17] Profesionální nároky na původní českou operetu a její divácký úspěch u nás pomohly zavést seriálový provozní typ divadla.

Ve spojení s původní veselohrou se od 20. let objevuje požadavek estetické a morální kvality, dle Jindřicha Vodáka by bylo „hrubou chybou, aby smějící se hlediště bylo dostatečným důvodem k uznání veselohry." (Vodák : 120) Vyšší nároky na domácí tvorbu pronáší i Šalda ve stati *K situaci české veselohry*: „... naše veseloherní produkce [...] začíná se s nebezpečnou nenáročností pohybovat kdesi mezi Štolbou, Šamberkem a Svobodou... Není nám dost jasné, proč veselohra má být vdovou po duchu! Proč má resignovati na hlubší problematiku a básnivější obraznost, proč z ní má zmizeti formový výboj a intensita životního vidění." (Šalda : 351-352)

Francouzský vaudeville se od 20. let zabydluje v nových profesionálních činoherních divadlech opírajících se o populární komiky, jakými byli např. Vlasta Burian. S mnohaletým zpožděním oproti Paříži konečně i u nás

---

[16] Osobnosti spojované s Českou modernou (Dyk, Hilbert, Jelínek, Kamper, Karásek, Sova, Šalda) vyjádřily v roce 1904 svůj nesouhlas s pokleslou dramaturgickou linií Národního divadla. Dle jejich mínění fraška, verniáda, opereta a výpravný balet neměl ve Zlaté kapličce místo. (Císař : 99)

[17] V roce 1932 se pověstným stéblem pro Vinohradské divadlo mělo stát nové nastudování Nedbalovy *Polské krve* a také lokalizace Straussova *Netopýra* do současného Československa. Lépe si nejen na Vinohradech vedla původní česká opereta, např. *U svatého Antoníčka, Na svatém kopečku, Na tý louce zelený*. (Císař : 156-158)

nacházíme lehkovážné žánry v bulvárních zábavných divadlech.[18] České scény sice ve 20. a 30. letech neprome̊škaly tvorbu Louise Verneuile (nejčastěji v překladu Antonína Bernáška)[19], obecně lze ale konstatovat, že se povětšinou uchylovaly k reprízám úspěšných starších děl, a to jak zahraničních tak i původních (např. Šamberk, Nestroy).

Výraznější zastoupení francouzského vaudevillu v programech pražských divadel opět nacházíme až od 60. let minulého století. Dosud neznámí či soudobí autoři jsou v premiérách nejčastěji uváděni v mimopražských divadlech: Camolettiho kus *Boeing-Boeing* poprvé uvedlo kladenské divadlo v překladu V. Bublíkové v roce 1965 pod názvem *Létající snoubenky*, Magnierových *Sedm žen na krku* divadlo E.F.Buriana v roce 1970, Poiretova *Klec bláznů* měla českou premiéru v Divadle Radka Brzobohatého teprve před třemi lety.[20] Vraťme se ale do období let sedmdesátých a osmdesátých, kdy svobodnou dramaturgii českých divadel drtilo soukolí tzv. normalizace. Do doby, ve které vznikaly také překlady *Dámy od Maxima*.

Přísun francouzské dramatické tvorby byl cenzurními zákazy silně poznamenán: autoři existenciálních a absurdních her byli českému diváku zapovězeny a vaudeville byl zahrnován do pokleslého „měšťáckého bulváru“. Přesto se divadlům dařilo čas od času uvést hry Feydeaua, Courtelina, Hennequina a dalších (nejčastěji v rámci kategorie „vkusné divácké zábavy“; Krautmanová : 80). Situace byla příznivější pro mimopražská divadla, kde divácky vděčné hry paradoxně plnily divadelní pokladnu a mnozí autoři zde byli uvedeni na našem území vůbec poprvé (viz Camoletti).

Zdaleka nejhranějšími francouzskými vaudevillisty v průběhu celého minulého století byli na našich jevištích Georges Feydeau (viz kap. 2.4, str. 47) a Eugène Labiche. Druhý zmiňovaný, jehož Sarcey nazval „dieu du rire“, zasluhuje naši zvýšenou pozornost, neboť jen od poloviny minulého

---

[18] Divadlo Vlasty Buriana sídlilo v Rokoku a později ve Švandově divadle, dnešní Divadlo v Dlouhé začínalo v roce 1929 jako Velká opereta; v okrajových čtvrtích Prahy byl vaudeville na repertoáru holešovické Uranie, Tylova divadla v Nuslích, Arény na Smíchově či Švandova divadla.

[19] v ND *Advokátka JUDr. Bolbecová, Stín pana Lambertiera, Kolotoč*; ve Vinohradském divadle *Ať žije král!, Milenec paní Vidalové, O Adrienu*.

[20] Hra se k nám dříve dostala prostřednictvím filmové nebo muzikálové adaptace Harveyho Fiersteina uvedené 30.5.1998 v Hudebním divadle Karlín.

století bylo uvedeno na osm desítek představení.[21] S naprostou převahou jim vévodí jeho nejznámější hra *Le Chapeau de paille d'Italie* (1851), která se u nás poprvé hrála již v 19. století v překladu J. Krásy pod názvem *Co z toho pojde, když se kůň do slaměného klobouku dá* (Černý : 21). V roce 1924 se vaudeville v překladu Julie Auředníčkové objevil na prknech Stavovského divadla, kde hlavní roli Fadinarda ztvárnil Vlasta Burian. Hra byla na programu především arénních divadel a k její popularitě přispěl i u nás slavný Clairův němý film (1927). Většina současníků zná Labichův vaudeville buď z moderní adaptace Voskovce a Wericha (Osvobozené divadlo, 1934) posunující děj do roku 1900 či Werichově opětovné úpravy pod názvem *Helenka je ráda* pro Divadlo Satiry (1957) zfilmované režisérem O. Lipským roku 1971 (v divadle i ve filmu ztvárnil hl. roli M. Kopecký). Další adaptaci hry provedl M. Horníček (1979). Původní znění bylo naposledy uvedeno v roce 2002 v pardubickém divadle. (Stýblo : 135-157)

Z dalších Labichových her se ještě před koncem 19. století na prknech ND objevilo převážně v režii Josefa Šmahy a překladu Bedřicha Frídy celkem šest her: *Následky prvního manželství* (1885), *Dobrodinec ptáčat* (1886), *Vřele milovaný Celimare* (1886 a 1897), *Zastávka ve druhém poschodí* (1888), *Vojanská krev* (1890) a *Dobrodiní soužití* (1890 a 1898). K méně známým autorovým hrám se pražské scény vrací až v posledních dvaceti letech: např. *Oko do hlavy aneb Vražda na Uhelném trhu aneb Případ z ulice Lourcine* (1995) nebo *Sýr, sýr! aneb Lov na Havrany* (1998).[22]

Soudobých fundovaných českých kritických statí v odborném tisku je od 60. let jako šafránu. Denní tisk se v recenzích, jež nejčastěji nepředstavovaly nic jiného než pozvánku do divadla, v minulosti soustředil především na načrtnutí děje a představení herců. Jejich uchopení jednotlivých rolí a výkon byly spolu např. s délkou představení (Feydeau) jako jediné předmětem hodnocení kritiky. Nezřídka si také autoři článků povzdechli nad množstvím uváděných zábavných kusů fraškovitého typu.

---

[21] zdroj: Bibliografická databáze Divadelního ústavu

[22] zdroj: Bibliografická databáze Divadelního ústavu, Databáze ND

Na akademické půdě se společenskou komedií doby Napoleona III. ve své diplomové práci zabývala Jaroslava Rauschová[23]. Další práce se objevují v posledních letech. V roce 2009 byla publikována habilitační práce *Francouzský vaudeville. Geneze a proměny žánru* Marie Voždové působící na Katedře romanistiky Univerzity v Olomouci. Uvádění vaudevillu zmapovala spolu s Jiřím Špičkou již ve své dřívější publikaci *Francouzská a italská dramatická tvorba na moravských a slezských divadelních scénách* (2007), vedla také diplomovou práci K. Divišové.[24] Divadlu a žánru frašky se léta věnuje ve svých článcích v odborných časopisech také Zdeněk Hořínek. Své poznatky shrnul do publikace *O divadelní komedii* (2003). V neposlední řadě se mnohdy nedocenitelným zdrojem informací stávají také divadelní programy, ve kterých teatrologové přibližují osudy dramatiků i podmínky vzniku her.[25]

---

[23] RAUSCHOVÁ, Jaroslava. *Společenská komedie doby Napoleona III., její předchůdci a pokračovatelé: Eugène Scribe, Eugène Labiche, Georges Feydeau*. Diplomová práce obhájená na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy r. 1970.

[24] DIVIŠOVÁ, Kateřina. *Le théâtre de Georges Feydeau sur les scènes tchèques (Tailleur pour Dames, Le Dindon, La Puce à l'oreille)*. Diplomová práce obhájená na Katedře romanistiky Univerzity v Olomouci r. 2008 [online] dostupné z: <http://theses.cz/id/8yqzpe/11195-830453884.pdf> (5.7.2010)

[25] Podobně jako Národní divadlo (*Nebožka pannina matka/Leona si pospíšila*, 1995) i programy Městského divadla v Brně (*Brouk v hlavě*, 1996; *Manželství na druhou aneb Barillonova svatba*, 2001; *Slaměný klobouk*, 2005) přináší kromě zasvěcených komentářů i samotný text her dvou předních francouzských komediografů.

2. Georges Feydeau – vrcholný představitel vaudevillu

Přibližme si nyní jednoho z hlavních představitelů žánru, o jehož životě a tvorbě můžeme s nadsázkou říci, že byl produktem měšťanské společnosti. Do mistrně konstruovaných her, které na rozdíl od svých kolegů z velké části napsal sám, vkládal Feydeau všechen svůj um a talent. Marcel Achard ho v předmluvě k jeho *Théâtre complet* (1948 : 12) pro jeho schopnosti přirovnal k matematikovi, astronomovi, šachistovi a vynálezci.

2. 1 Život Georgese Feydeaua

Jak nám ve své monografii předestírá Henry Gidel (1991), osobnost Georgese Feydeaua byla v pařížské společnosti konce 19. století těžko k přehlédnutí. K jeho postavení mu kromě nesporného dramatického talentu dopomohly i jeho původ, osobní šarm po matce a shoda náhod a důležitých setkání.

Georges Léon Jules Marie Feydeau se narodil 8. prosince 1963 v Paříži. Byl potomkem šlechtického rodu Feydeau de Marville, jehož předky nacházíme už ve 13. století v účastníku křížové výpravy svatého Ludvíka nebo ve zpovědníku Ludvíka XIV. Rodina se během společenských zvratů na konci 18. století vzdala svého majetku, jeho děd byl vojákem v armádě Napoleonova bratra Jérôma Bonaparta a jeho otec Ernest-Aimé (1821-1873) se ještě před Georgesem zapsal svým dílem do literárního života Francie. Přes den se živil jako bankovní úředník a spekuloval na burze, po nocích jeho nezvyklá představivost dávala vzniknout dnes zapomenutým románům, dramatům a filozofickým úvahám. Největší zájem vzbudil jeho kontroverzní román s provokativní balkónovou scénou *Fanny* (květen 1858), který ve své době konkuroval Flaubertově *Paní Bovaryové* (1857).[26] Rodinný přítel, kreslíř

[26] Česky vyšel v roce 1894 v překladu Otakara Ouředníčka jako *Šílená vášeň: Fanny*. (zdroj: http://www.jib.cz/V/XN1VFVHXP23Q6VRLVLP5PS6K55BN13Y9J7I5C8CJUELVXN7RRI-32048?func=quick-2-merge (4.2.2010)). Srv. *Paní Bovaryová* vyšla poprvé roku 1892 v překladu Jana Třebického (Hrala : 100).

Paul Gavarni Feydeauova otce uvedl do společnosti literátů a umělců. Mezi jeho blízké přátele se počítali Théophile Gautier (1811-1872), Gustave Flaubert (1821-1880) a bratři Edmond a Jules Goncourtové, osobně se znal i s Charlesem Baudelairem (1821-1867) nebo Alexandrem Dumasem ml. (1824-1895).

Po smrti první ženy se brzy podruhé oženil s mladou polskou krasavicí Lodzií Zelewskou. Do dvou let se narodil první syn Georges, v roce 1866 pak dcera Diane-Valentine. Jak zdokumentovali bratři Goncourtové ve svém *Deníku* (*Journal, Mémoires de vie littéraire*, 1887-1896), na první pohled spořádaná měšťanská rodina při druhém pohledu prozrazovala vnitřní napětí a drama, jehož mnohé scény byly veřejným tajemstvím či předmětem klevet. Sňatek z rozumu spolu s krásou a pověstí Feydeauovy matky zavdaly mnoha dodnes nepotvrzeným pomluvám zpochybňujícím i Ernestovo otcovství: Georgesovým otcem mohl být údajně samotný Napoleon III. nebo jeho bratr vévoda de Morny. Finanční situace rodiny se po pádu 2. císařství zhoršuje, zachraňují ji půjčky od přátel nebo i Alphonse Rothschilda. Ani zdravotní stav Georgesova otce se po částečném ochrnutí příliš nelepší, umírá na aneurysma 29. října 1873. Do Feydeauova života vzápětí vstupuje další významná postava, úspěšný novinář Henry Fouquier, který se roku 1876 stává jeho otčímem a o rok později přichází na svět jeho nevlastní sestra Henriette.

Mladému Georgesovi se dostalo klasického vzdělání na lyceu v Saint-Louis a na collège Sainte-Barbe, kde se spřátelil s budoucím kritikem a spisovatelem Léem Claretiem (1862-1924) a Alphonsem Louveauem, který se proslavil pod pseudonymem Fernand Samuel a v letech 1892-1914 byl ředitelem divadla Variétés. Ve škole Georges vynikal v latině, řečtině a němčině, velmi záhy se ale o místo v jeho mysli přihlásilo divadlo. Již v sedmi letech ho guvernantka poprvé vzala na divadelní představení a druhý den ráno napsal svou první hru. Zdálo se, že „diable de bel enfant“, jak ho popsali bratři Goncourtové, již v tak raném věku našel smysl svého života.

Mezi další Ernestovy prózy patří např. *Daniel, Catherine d'Overmeire, Lion devenu vieux, L'Allemagne en 1871* a *Consolation* a dramata *Un coup de Bourse, Louise Reynolds*. S bratrem Alfredem napsal *Histoire des usages funéraires et des sépultures des peuples anciens*. S vlastními zkušenostmi se svěřil v díle *Mémoires d'un coulissier* (1871), odkud později čerpal informace E. Zola pro román *L'Argent* (1891).

A otec spisovatel ho v jeho zálibě podporoval, i na úkor školních povinností, pro jejichž zanedbávání tak měl novou výmluvu. Jeho vášeň pro divadlo stále rostla. V roce 1876 se Samuelem založili společnost milovníků divadla a hudby *Cercle des Castagnettes*, která se zařadila po bok spolků jakými byly např. *Cercle Pigalle, Escholiers, Joyeulx, Esbaudis, Toc-Toc, Gardénia, Cercle artistique et littéraire de la rue Volney* (Gidel 1991 : 53). Na večírcích pro zvané se hrály úryvky známých her, jednoaktovky a pronášely monology. Během prvního soirée 1.11.1879 se Georges představil pouze jako herec, ale měl sukces, což ho později po prvních úspěších s vlastní tvorbou utvrdilo v přesvědčení, že se psaním může uživit, jak to ostatně zvládl už jeho otec, a nepotřebuje mít tudíž dokončené vzdělání. Při napodobování současných herců dokazoval i svůj pozorovací talent a definitivně se zaměřil na komediální žánr. V prostředí spolků a večírků pro zvané se také v 17 letech poprvé představil jako autor monologů, které se díky Charlesovi Crosovi (1842-1888) opět těšily velké oblibě. Když 1. června 1882 uvedl v *Cercle des Arts intimes* jednoaktovku *Oknem* (*Par la fenêtre*), obávaný divadelní kritik Francisque Sarcey (1821-1899) mu již podruhé složil poklonu: „Le fils de l'auteur de *Fanny* est un échappé de collège qui n'a pas encore vingt ans, mais qui possède déjà le goût d'écrire. Bon chien de chasse de race. Voyez pourtant ce que c'est que l'instinct du théâtre. Ce n'est qu'une bluette, cette petite comédie (...) Eh bien ! elle a le ton dramatique. Je ne serais pas étonné que ce garçon fît du théâtre un jour.“ (Gidel 1991 : 59)

Od statutu zavedeného a úspěšného dramatika ho ale dělila ještě dlouhá cesta, a tak si mezi psaním her musel vydělávat na živobytí i jinak. Po vojenské službě, během které napsal *Dámského krejčího* (*Le Tailleur pour dames*) nastoupil jako sloupkař v deníku *Rappel*, poté rok přispíval do divadelní rubriky otčímova časopisu *Le XIX^{e} siècle*. Od roku 1884 pracoval jako tajemník pro Samuela v divadle Renaissance a při organizování premiér měl možnost poznat zákulisí divadla i tzv. Tout-Paris, pařížské smetánky. Zde mj. Samuelovi doporučil k nastudování Becquovu *Pařížanku*, která se dnes řadí mezi francouzská klasická díla.

V roce 1889 chyběl onen pověstný krůček a Georges Feydeau by se stal hercem na plný úvazek a pravděpodobně bychom se dnes nemohli těšit z jeho her. Paul Bourget (1852-1935) a Pierre Decourcelle (1856-1926) společně

napsali pro divadlo Vaudeville „drame d´amour“ *Mensonges* a do hlavní role chtěli obsadit právě Feydeaua. Pozdní příchod znemožnil dramatikovi setkání s ředitelem, ještě ten večer vyhrál v kartách, mohl splatit dluhy a pokračovat v psaní. Později poznamenal: „J'ai compris ce jour-là les avantages qu'on peut tirer de l'inexactitude.“ (Gidel 1991 : 95) Kromě herectví a psaní našel zálibu i v malířství. Ostatně již jeho strýc Alfred Feydeau proslul záviděníhodnou sbírkou obrazů (jako první např. zakoupil Milletovy *Sběračky klásků*). Georges obdivoval impresionisty a později vlastnil bohatou sbírku obrazů (mj. plátna Moneta, Boudina či Sisleyho). Sám také maloval, především krajiny, ale na rozdíl od impresionistů si vtiskl obraz svého objektu do paměti a v ateliéru jej přenesl na plátno. Na otázku novináře, jaký je jeho koníček, odvětil: „Le théâtre. Mon métier, la peinture. Le public a inverti tout ça.“ (Treich : 69). Tato záliba ho také v roce 1885 zavedla k dvornímu portrétistovi pařížské smetánky, jehož vrcholné dílo *Dáma s rukavičkou* (*La Dame au gant*, 1869) dnes visí v musée d'Orsay. Carolus-Duran (vl. jm. Charles Duran, 1837-1917) vedl kurz malířství, který Feydeau navštěvoval, a představil mu i svou dceru Marie-Anne, se kterou se Georges 14. prosince 1889 oženil. Osobnost Caroluse-Durana, syn Ernesta Feydeaua se slibnou budoucností, novinář a nedávno zvolený poslanec Fouquier, svědci Meilhac, sochař Falguière a hvězda francouzské scény Madame Stern i svatebčané z divadelního, literárního a politického světa přispěli k tomu, že se svatební oznámení dostalo na titulní stranu všech pařížských deníků. Mnoho lidí za sňatkem spatřovalo především dobrý obchod, avšak Georgesova hráčská vášeň, sklon k utrácení i spekulace na burze vedly nevěstinu rodinu k vyhotovení předmanželské smlouvy upravující výši věna i majetkové poměry obou snoubenců. Postupně přišla na svět dcera Germaine (1890) a synové Jacques (1892)[27], Michel (1900) a Jean-Pierre (1903), budoucí filmový scénárista a režisér.

Spořádaný manželský život ale nevydržel dlouho. Georges Feydeau rád navštěvoval salony (profesora Michela Petera, Mme de Caillavet, společnost herce Luciena Guitryho), chodil do divadel, zahalen v doutníkovém dýmu

[27] Komedií *Un Feu de paille* (1928) se pokusil vydat v otcových šlépějích. 13. listopadu 1930 ji pod názvem *Poslední vzplanutí* v překladu A. Bernáška uvedlo Divadlo na Vinohradech.

vysedával v kavárnách (např. café Napolitain, od 1893 pak ve slavném podniku Maxima Gaillarda Maxim´s) a šantánech na Montmartru a domů se vracel až nad ránem. I přes pozdější úspěchy a tantiémy z uváděných her měl díky svému nákladnému způsobu života mnohdy hluboko do kapsy. „On a dit que j'avais gagné des millions (de francs-or). Je n'ai jamais eu cinquante mille francs devant moi." (Gidel 1991 : 104) Luxusní domy, manželčiny nákladné róby a klobouky od nejdražších modistů, Georgesova sběratelská vášeň i záliba v hazardu výrazně snižovaly rodinný rozpočet. Ani celosvětový úspěch *Dámy od Maxima* (hrála se i ve Spojených státech) nepokryl všechny dluhy, a tak musel v únoru 1901 prodat podstatnou část – celkem 136 obrazů – své sbírky. (Gidel 1991 : 181). Situace se natolik vyostřila, že Marie-Anne v roce 1904 požádala o soudní rozdělení majetku.

Divadelní kritici navíc začínají ve 20. století na žánr vaudevillu nahlížet jako na přežitek z konce minulého století a i sám Feydeau v sobě již těžko hledá inspiraci pro další náročné kusy. Jeho poslední velkou hrou je v roce 1908 *Postarej se o Amálku* (*Occupe-toi d'Amélie*). Měšťanská rodina a manželské vztahy nadále zůstanou v centru jeho pozornosti, zvolí však menší formu jednoaktovek. Stojí u zrodu žánru „manželských frašek" (*farce conjugale*), do jejichž textů integruje osobní zkušenosti a vypjaté scény ze svého rozpadajícího se manželství. Feydeau se stěhuje do hotelu Terminus a své děti navštěvuje pouze příležitostně. Marie-Anne v roce 1914 žádá o rozvod a manželství je oficiálně ukončeno roku 1916. Později Georges jen trpce poznamená: „Non ! décidément, je n'étais pas fait pour le mariage." (Gidel 1991 : 242)

Dalším citelným zásahem do autorova života je omezení nočního pařížského života a dočasné uzavření divadel po vypuknutí první světové války. Jeho nejstarší syn narukoval a střepina z granátu mu poranila koleno. I přes všeobecný úprk Pařížanů do bezpečí na venkov během bombardování města v březnu 1918 zůstává Feydeau věren druhému patru v hotelu Terminus. Poválečná euforie z příměří, tzv. Années folles, panující mezi obyvateli tančícími v přestávkách komediálních představení ve foyer divadel je Feydeauovi cizí. Cítí se profesně vyčerpán a roku 1919 se objevují první příznaky vážné nemoci. Věhlasný lékař Jean Sicard, přezdívaný „médecin de la douleur" potvrzuje jeho synům diagnózu syfilitické meningoencefalitidy ve

třetím stádiu. Georges Feydeau se uchyluje do pavilonu Tilleuls sanatoria Malmaison nedaleko Paříže, kde ve věku 58 let 5. června 1921 umírá.

Na autora schopného přinutit publikum se smát, jakmile se zvedla opona, ve společnosti působil odtažitým dojmem. Jeho střídmé vystupování už v jeho mládí zaráželo samotné bratry Goncourty. Novináři Adolphu Brissonovi dal později tuto odpověď: „Ne vous étonez pas si je suis triste. C'est en effet ma disposition habituelle... Je ne ris jamais au théâtre, et rarement dans la vie privée. Je suis taciturne, un peu sauvage... Je fuis les occasions de discuter de choses oiseuses avec des indifférents. Cette aversion leur paraît du dédain. Et ils s'en vengent en me traitant de « poseur ».“ (Gidel 1991 : 179)

2. 2 Dílo Georgese Feydeaua

> *„Bez bulvárů by Feydeau nebyl Feydeauem. Jsou jeho prokletím a inspirací, vězením i vesmírem. Postavil jim ve svém díle pomník trvalejší než Eiffelova věž, která zastínila Paříž na prahu století, jež Feydeauovi přineslo slávu, smrt a nesmrtelnost.“* (Eva Bezděková)[28]

Ve Feydeauově díle se završuje nadšení buržoazních příslušníků Belle époque, bezstarostný secesní svět se naposledy nadechuje k burácivému jásotu a smíchu před tím, než se pohrouží do temných let a rozplyne v nastupujících avantgardách a pesimistických vizích střízlivějící poválečné společnosti.

Feydeau se, zdá se, ocitl ve správném čase na správném místě. Vážné komedii kralovali Émile Augier a Alexandr Dumas ml., mravoličným hrám Edouard Pailleron a Victorien Sardou, jen království vaudevillu chyběl panovník – poslední Labichovou hrou byla *La Clé* z roku 1877 a Meilhac s Halévym soustředili svou tvorbu na operetu. Nic tedy nebránilo tomu, aby Georgesovi jeho nadání a schopnosti zajistily místo mezi velikány komedie. Ne nadarmo bývá často přezdíván „princ bulváru“.

---

[28] BEZDĚKOVÁ, Eva. Úplně zbytečné řádky. *Úplně zbytečné parohy*. Divadlo E.F.Buriana, 1970, str. 10

Jeho první autorské pokusy měla možnost posoudit vybraná společnost v divadelních kroužcích či v tzv. cénacles. Jednou z dochovaných prvotin je jednoaktovka s autobiografickými prvky *Amour doit se taire* (1880). Úspěšně se zapsal do podvědomí kritiky i zatím stále úzkého okruhu obecenstva svými monology, z nichž se mnohé dočkaly i knižního vydání (např. *La Petite Revoltée, La Mouchoir, J'ai mal aux dents*). Pro nejslavnějšího recitátora a zároveň teoretika Coquelina ml. (1848-1909) napsal monolog *Un monsieur qui n'aime pas les monologues*; jeden ze svých nejlepších textů *Trop vieux* (viz Příloha, str. xxxvi) věnoval herci Saint-Germainovi (1833-1899). V jejich psaní pokračoval po celý život, posledním byl po vypuknutí první světové války monolog *Complainte du pauv' propriétaire*.

Feydeau přiznal, že se při tvorbě svých her[29] učil od tří literárních otců. Své dílo postavil na Labichově pojetí postav, Meilhacových dialozích a Hennequinově „mechanice". Ve svých třiadvaceti letech uvedl v divadle Renaissance první velkou hru o třech dějstvích *Tailleur pour dames* (1886)[30], kterou začal psát již na vojně. Později se seznámil s Mauricem Desvallièresem, se kterým společně napsali sedm vaudevillů a jednoaktovek spadajících do dramatikovy rané tvorby (*Les Fiancés de Loches*, 1888;[31] *L'Affaire Edouard*, 1889; *Le Mariage de Barillon*, 1890; *C'est une femme du monde*, 1890; *Monsieur Nounou*, 1890; *Champignol malgré lui*, 1892; *L'Âge d'or*, 1905) a mravoličnou komedii *Le Ruban* (1894). Zlomem v jeho kariéře byl rok 1892, kdy kromě veleúspěšného *Champignola*[32] uvedl ještě *Monsieur*

---

[29] Feydeauova celá tvorba včetně monologů, nedokončených her a jedné povídky čítá na sedm desítek děl. (Záviš : 141)

[30] Protože hry vycházely knižně až po úspěšném tažení divadly, označuje letopočet rok premiéry.

[31] České názvy her v pořadí, jak jsou představeny v této kapitole: *Snoubenci z Loches, Eduardova aféra, Manželství na druhou aneb Barillonova svatba, Je to žena velkého světa, Pan chůva, Champignolem proti své vůli, Zlatá doba, Vyznamenání, Pán loví!, Ribadierův systém, Postarej se o Amálku, Fernandova svatební smlouva/Taková ženská na krku, Lyceistka, Výrostek, Úplně zbytečné parohy, Brouk v hlavě, Nebožka panina matka, Dáváme děťátku klystýr, Neběhej mi tady nahá!, Leona si pospíšila, „Kašlu na to!" řekla Hortensie.* Kompletní soupis Feydeauových her vč. monologů a jejich českých ekvivalentů nabízí v programu ke hře *Manželství na druhou aneb Barillonova svatba* Jiří Záviš (str. 141-145)

[32] Hra *Champignolem proti své vůli* zachránila krachující Michauovo divadlo Nouveautés. Na repertoáru se hra, kterou předtím odmítli uvést v Palais-Royal, udržela po celý příští rok a dosáhla 472 repríz. (Gidel 1991 : 111)

chasse! a s Mauricem Hennequinem napsanou hru *Le Système Ribadier*. Další významné kusy psal již sám svým tempem, které uměly zrychlit snad jen docházející finanční prostředky. Hru nosil dlouho v hlavě a teprve když měl velkou část hotovu, usedal k psacímu stolu. Látku, či přesněji zápletku si občas také vypůjčil (jak bylo ostatně v rámci žánru zvykem) od zapomenutých vaudevillistů a rozvinul po svém (např. *L'Affaire Edouard*, 1889; *Le Mariage de Barillon*, 1890; *Occupe-toi d'Amélie*, 1908). O procesu psaní se vyjádřil: „Je pars toujours de la vraisemblance. Un fait – à trouver – vient bouleverser l'ordre de marche des événements naturels tels qu'ils auraient dû se dérouler logiquement. J'amplifie l'incident. Si vous comparez la construction d'une pièce de théâtre à une pyramide, on ne doit pas partir de la base pour aboutir au sommet, comme on a fait jusqu'ici. Moi, je retourne la pyramide : je pars de la pointe et j'élargis le débat !" (Gidel 1991 : 206-207)

Mnohdy stačilo pouze otevřít noviny. Pro příběh o bohatém generálu Irriguovi bláznivě zamilovaném do kokoty (*Un fil à la patte*, 1894) se Feydeau inspiroval jihoamerickým ministrem války, generálem d'Asou, který přijel do Francie obchodně, avšak nechal se zlákat radovánkami noční Paříže a peníze na nákup bitevních lodí se rychle rozkutálely. Osobní zážitky z vojenské služby vtělil do hry *Champignol malgré lui*. Látka z vojenského prostředí tehdy již vycházela z módy, Feydeau jí ale dokázal dodal nový lesk využívaje faktu, že v kasárnách není prostor pro žádné vysvětlování. Na vojnu tak nastoupil jak malíř Champignol, tak i Florimond, tajně milující jeho ženu, který je odveden poté, co nová služka a vzdálení příbuzní nabudou dojmu, že je to Angelin manžel. Zatímco skutečný Champignol je neustále posílán k holiči, Florimond se terčem posměchu pro nevěru své domnělé ženy s Champignolem. Kapitán, jehož uvítací monolog před Feydeauem autor věrně reprodukoval, mu přišel v slzách smíchu po shlédnutí představení pogratulovat (Gidel 1991 : 111).

Žánr vaudevillu opouštěl jen zřídka. V roce 1887 uvedl bez výrazného ohlasu operetu *La Lycéenne* (hudba Gaston Serpette), s Desvallièresem se pokusili o mravoličné drama *Le Ruban* (1894), v němž je protagonista sžírán touhou dostat vyznamenání čestné legie, které nakonec dostane jeho manželka za charitativní práci. Mnohem vřelejšího přijetí se dostalo vážné hře *Le Bourgeon* (1906, divadlo Vaudeville, 97 repríz) o mladém seminaristovi zamilovaném do kurtizány. Léon Blum ji považoval za jednu z nejlepších her

poslední doby a Puccini dokonce uvažoval o jejím zhudebnění. (Gidel 1991 : 198-199)

Poslední velkou hrou byla *Je ne trompe pas mon mari* (1914). Již od roku 1908 po úspěšném uvedení *La pouce à l'oreille* (1907) ale Feydeau pociťoval nedostatek tvůrčích sil pro náročné tříaktové kusy. Místo toho vytvořil cyklus pěti jednoaktovek – manželských frašek („farce congugale") – nazvaný *Du mariage au divorce* (*Od svatby k rozvodu*): *Feu la mère de Madame* (1908), *On purge bébé* (1910), *Mais n'te promène donc pas toute nue!* (1911), *Léonie est en avance ou Le Mal joli* (1911), *Hortense a dit „Je m'en fous"* (1916).

Feydeau si dobře uvědomoval statut „pouhého" vaudevillisty v očích kritiky a své hry důsledně označoval „pièce" nebo „comédie". Osobně za vaudevilly označil jen *Les Fiancés de Loches*, *Dormez, je le veux!*, *Chat en poche*, *Le Mariage de Barillon* a *L'Affaire Edouard*. Zdokonalil formu tříaktové secesní frašky. Vyšel sice z vaudevillových technik, konvenční slabou dějovou linku a situační komiku obohatil o bohatou zápletku se záměnami totožností, honičkami, slovní humor a především detailní práci s postavami a prostorem. Na herce kladl vysoké nároky, protože se celá „mašina" dává do pohybu hned od prvních replik a zastaví se opět až se závěrečnou oponou. Sám Labiche se vyjádřil: „Une pièce est une bête à milles pattes qui doit toujours être en route. Si elle se relantit, le public bâille." (De Jomaron : 184) A je třeba přiznat, že u Feydeauových her se divák nenudí už více než sto let.

2. 3 Francouzská kritika a její postoj k Feydeauovým hrám

Georges Feydeau zaujal odbornou kritiku již svými monology a prvními kratšími hrami. Když v roce 1886 uvádí svůj první velký tříaktový vaudeville *Tailleur pour dames* (*Dámský krejčí*) v divadle Renaissance, je mu čerstvých třiadvacet let. A kritici nešetří chválou: „Dès le lever du rideau, le rire, un rire fou, s'est emparé de la salle et ne l'a plus abandonnée de la soirée." (Gidel 1991 : 80) napsal

Guy de Saint-Môr. Následovalo několik nezdarů a kritikou méně aplaudovaných kusů. Rokem 1892 se počíná období, v němž se střídaly velké úspěchy s ještě většími, které zajistilo dramatikovi celosvětovou slávu. Hned dvě ze tří toho roku uvedených her dosáhly magické mety sta představení (*Monsieur chasse !* – 114 repríz, *Champignol malgré lui* – 472 repríz).[33] Z celého repertoáru Feydeauových her se mezi tzv. divadelní trháky z hlediska návštěvnosti zařadilo celkem osm her. Výše zmíněné vaudevilly doplnily *L'Hôtel du Libre-Échange* (1894, 375 repríz), *Le Dindon* (1896, 275 repríz), *La Dame de chez Maxim* (1899, 524 repríz), *La Main passe* (1904, 211 repríz), *Occupe-toi d'Amélie* (1908, 228 repríz), *Je ne trompe pas mon mari* (1914, 200 repríz).[34] Úspěch autorových her nemohl uniknout zahraničním scénám, v překladech byl hrán po celé Evropě i ve Spojených státech amerických. Po uvedení hry *Un fil à la patte* (1894) kritici již nemají pochyb, Feydeau je v jednatřiceti letech nejlepším současným vaudevillistou: „Jamais auteur n'a contraint des hommes qui ne sont pas des clowns à une pareille gymnastique." (Gidel 1991 : 136) Mohl si ke svým představením dovolit velkolepé výpravy, nákladné kostýmy a dekorace. V pokračování hry *La Dame de chez Maxim – La Duchesse de Folies-Bergère* – zrekonstruoval ve druhém z pěti dějství šantán „U Maxima", dvanáct dekorací a tři sta kostýmů pro originální představení *L'Âge d'or* (1905), v němž hrdina ve snu cestuje časem od římských dob po rok 2000, bylo mj. důvodem, proč nebylo uvádění jinak kritikou a diváky dobře přijímané hry obnoveno po divadelních prázdninách téhož roku.

Svá díla, jak sám přiznal, adresoval svým současníkům, a nepočítal s tím, že by ho mohla přežít o více než jedno století. Uznání z oficiálních míst se žánru a jeho dvěma nejvýznamnějším představitelům (Labichovi a Feydeauovi) dostává až těsně před druhou světovou válkou, kdy v Comédie-Française triumfuje Labichův *Slaměný klobouk* a v Odéonu *Dáma*

---

[33] Hra *Champignol malgré lui* dosáhla do r. 1911 jen v divadle Nouveautés celkového počtu 1032 repríz a měla tu čest být poslední hrou uvedenou před jeho zavřením 30. 6. 1911.

[34] Srv. GIDEL, Henry. *Feydeau*. Paris : Flammarion, 1991

Nad představením u nás nejhranější hry *Brouk v hlavě* visel i přes divácký i kritický úspěch po čtrnácti dnech od premiéry 2. března 1907 stín pro náhlý skon Torina, představitele koktajícího Kamila, a tak hra dosáhla před stažením z repertoáru „pouhých" 86 repríz. (Gidel 1991 : 202)

od Maxima. Ještě v průběhu války je na prknech první francouzské scény uvedena Feydeauova manželská fraška *Feu la mère de Madame* (1941). Počet uváděných vaudevillů dále narůstá, v roce 1948 figuruje na programu společnosti Renaud-Barrault hra *Occupe-toi d'Amélie* spolu se Shakespearem, Marivauxem a Molièrem. (Gidel 1986 : 86) Začíná vycházet souborné vydání autorových her zahrnující 39 celovečerních a jednoaktových her (*Théâtre complet de Georges Feydeau*, 1948-1956). V předmluvě k prvnímu dílu hodnotí Marcel Achard Feydeaua jako druhého nejlepšího francouzského komediografa hned po Molièrovi. Zásluhou Henryho Gidela vyšla v letech 1988-1989 čtyřsvazková kritická edice obsahující všechny dochované texty včetně monologů a dosud nepublikovaných textů. (Záviš : 141)

Henry Gidel (1986 : 119) nabízí zajímavý poznatek ohledně výpravy. Až do poloviny 30. let se zpravidla Feydeauovy vaudevilly hrály v soudobých kostýmech. Teprve těsně před druhou světovou válkou začala francouzská divadla uvádět hry v dobových dekoracích a kostýmech evokujících lehce idealizovanou Belle Époque. Zároveň ale upozorňuje (Gidel 1986 : 87), abychom díla nepovažovali za obraz, byť karikovaný, slavné epochy, jakkoli v ní mohou být postavy zakotveny. Ve vaudevillech se totiž chovají striktně podle pravidel žánru. Poválečné generace nacházejí ve Feydeauovi surrealistické a absurdní stopy. Bývá také označován za předchůdce filmových bratří Marxů (Shenkan : 146).

Konečně také vaudevillem *Dindon* vstupuje r.1951 autor na prkna Comédie-Française, o deset let později se zde hraje *La Puce à l'oreille* a r. 1981 také *La Dame de chez Maxim*. Nepřímého uznání se dramatikovi dostává zpětně skrze kritiky moderních vaudevillů (např. Camolettiho *Boeing-Boeing* označil recenzent jako „un vaudeville à la Feydeau"; Barrot : 115).

Publikum se mění, představení Feydeauových her však pojí jeden společný prvek ztěžující hercům již tak obtížné party. U příležitosti uvedení vaudevillu *Dindon* r. 1951 herec Jean-Louis Barrault rozvádí vlastní poznatek, že představení trvá o půl hodiny déle než zkoušky: „Une demi-heure de rire. Songez à ce que devient l'acteur pendant que le public rit." (Shenkan : 148)

2.4 Feydeau na českých jevištích a recepce jeho her

Georges Feydeau vstupuje na česká jeviště již v roce 1889, kdy má v Národním divadle premiéru *Dámský krejčí (Tailleur pour dames*) v překladu Jana Liera.[35] Do konce století byl na naší první scéně odehrán ještě *Champignol* (*Champignol malgré lui*) v překladu Jana Herzera (1893) a *Fernandova svatební smlouva* (*Un fil à la patte*) v překladu F. K. Hejdy (1896). Opět se tak ukázalo úzké napojení naší kultury na francouzský prostor, neboť tyto významné dramatikovy hry byly uvedeny do tří let od pařížské premiéry.[36] Na začátku 20. století se vaudevilly obecně přesouvají z naší hlavní scény do menších divadel (např. Vinohradské a Švandovo divadlo), včetně těch mimopražských (Plzeň, Brno).

Později ve 20. století až na výjimky čekal tento u nás jinak nejhranější vaudevillista na své znovuobjevení. Novou epochu započala roku 1963 premiéra hry *Le Dindon* (v Čermákově překladu jako *Ťululum*) v Divadle S. K. Neumanna. V Praze měla ještě českou premiéru hra *Occupe-toi d'Amélie* (*Postarej se o Amálku*, 1969), ostatní české premiéry se odehrály na mimopražských scénách, a to včetně vaudevillů již dříve představených v Národním divadle. Přestože hry byly divácky i komerčně úspěšné, v období normalizace je dramaturgové divadel obtížně prosazovali do svých plánů. Krautmanová (2003 : 128) připomíná, že Feydeauovy hry byly oficiálně cejchované jako „nežádoucí nevkusný měšťácký bulvár", a tak je dramaturgové prezentovali jako „tituly kvalitní divácké zábavy". Z celkového počtu dvanácti titulů se jich mezi nejfrekventovanější prosadilo pět.[37] Dále uvádí (133-134), že v sezonách 1969/70 až 1989/90 se pouze šest ze čtyřiceti osmi premiér odehrálo na pražských jevištích: *Úplně zbytečné parohy* (1969),

---

[35] Kapitola je zpracována na základě bibliografické databáze Divadelního ústavu v Praze (inscenace po 1945), soupisu inscenací Národního a Vinohradského divadla, dále publikací *Almanach Státního divadla v Brně II., Sto let českého divadla v Plzni, Čtyřicet let divadla na Smíchově, Francouzská a italská dramatická tvorba na moravských a slezských divadelních scénách*.

[36] Soupis inscenací Feydeauových her na českých jevištích viz Příloha, str. xviii

[37] *Brouk v hlavě* byl uveden celkem 12krát, pěti uvedení se dočkaly *Dámský krejčí, Slečna od Maxima, Ťululum* a *Úplně zbytečné parohy*. (Krautmanová : 128-129)

Slečna od Maxima (1970), *Champignol* (1981), *Dámský krejčí* (1982), *Noc v Edenu* (1986) a *Taková ženská na krku* (1988).

Od poloviny 90. let registrujeme opět zvýšený zájem, který dokládají i premiéry dosud neuvedených her. Po více než sto letech zní Feydeauovy repliky opět ve Zlaté kapličce, tentokrát jsou to dvě jednoaktové „manželské frašky“ z posledního autorova tvůrčího období (*Nebožka panina matka* a *Leona si pospíšila*, 1995 Stavovské divadlo). Vaudevilly *Manželství na druhou aneb Barillonova svatba* a *Šampioni aneb Kdo s koho*[38] jsou uvedeny v roce 2001 v Městském divadle v Brně, respektive 2005 v Divadle na Fidlovačce. Zatím poslední českou premiéru měly v Divadle v Dlouhé 16. března 2010 další dvě „manželské frašky“ *Dáváme děťátku klystýr!* a *„Kašlu na to!“, řekla Hortensie*.

Ve srovnání s Anglií a Německem máme do dnešních dnů do češtiny přeložen a adaptován jen zlomek dramatikovy tvorby (celkem 18 her včetně čtyř jednoaktovek z celkového počtu 69 děl[39]). Soustavněji se Feydeauovi od konce 60. let věnovala spisovatelka, překladatelka a dramaturgyně Eva Bezděková (1929 – 1992). Přiblížit francouzského dramatika co nejvíce současnému jazyku a myšlení se snažila v překladech *Un fil à la patte* (*Taková ženská na krku*, 1968), *Je ne trompe mon mari* (*Úplně zbytečné parohy*, 1970; *Proto se svět nezboří*, 1988), *Champignol malgré lui* (*Champignolem proti své vůli*, 1981) a *Le Dindon* (*Ten, kdo utře nos*, 1991). Během normalizace se nemohla plně věnovat své překladatelské činnosti, stejně jako další Feydeauovi překladatelé Sergej Machonin a Jiří Mucha (*Noc v Edenu*). (Krautmanová : 128)

Za minulého režimu denní tisk nejčastěji skloňoval pojmy ztřeštěný propletenec, nicotná zápletka, výhradně k pobavení, vypočítavá kombinace, dobový či burleskní charakter. Nicméně hlediště divadel se plnila a v roce 1982 se dokonce Přemysl Rut nechal inspirovat sedmi Feydeauovými

[38] Spoluautorem vaudevillu z prostředí automobilových závodů je dnes téměř zapomenutý Francis de Croisset, který s největší pravděpodobností na hře podílel mnohem větší měrou než jeho slavnější kolega.

[39] ZÁVIŠ, Jiří. *Manželství na druhou aneb Barillonova svatba*, Městské divadlo Brno, 2001. str. 141

komediemi k vytvoření koláže ze starých frašek *Neběhej tady nahá!*, jejíž děj je situován do Paříže roku 1900.[40]

I přes jednotlivé úpravy a adaptace se představení i dnes recenzentům někdy zdají příliš dlouhá a často ještě delší, pokud herecký ansámbl nešlape jako hodinky. Brněnská herečka Zdena Herfortová Feydeaua přirovnala k dostihovému koni, který „vyhazuje ze sedla všechny ty, kteří herecké řemeslo nezvládnou.“[41] Naopak televizní záznam úspěšné inscenace svědčí o dobře odvedené práci. Platí to především o u nás nejčastěji hrané a divácky nejvděčnější hře *La Puce à l'oreille – Brouk v hlavě*, kterou v roce 1996 uvedlo Vinohradské divadlo a Městské divadlo v Brně. Jiří Kříž[42] hovoří o odlišném přístupu režisérů Jiřího Menzela a Gustava Skály, z nichž první zvolil „viditelně méně zběsilé tempo“, dodal i gagy jdoucí za autorův text a pozornost soustředil na ústřední dvojroli v podání Viktora Preisse. Druhý upřednostnil „kolektivní pojetí a dokonalou přesnost rytmu představení“, ve kterém herci Jiřím Dvořákem počínaje předvádějí „kolektivní herecký kvapík“. Liší se i překlady: J. Menzel pro pražské divadlo vyšel z překladu Josefa a Mileny Tomáškových, G. Skála pro brněnskou scénu využil nový překlad Marie Veselé-Dugrangee. Obě nastudování dokazují životnost žánru a divadla je mají na programu i pro nadcházející sezonu 2010/2011.

---

[40] Premiéra 23.11.1982 ve Státním divadle Zdeňka Nejedlého v Ústí nad Labem, režie Přemysl Rut, texty písní Pavel Šrut, hudba Petr Skoumal. Hru uvedlo i ZD Cheb v režii Pavla Pecháčka 1.10.1983.

[41] TROJAN, Jan. „Městské divadlo nabízí v premiéře méně známou komedii Feydeaua“. *Právo*, 14.11.2001

[42] Srv. KŘÍŽ, Jiří P. „Dobrá fraška ještě žije“. *Hospodářské noviny*, 29.11. 1996

3. Feydeauova *Dáma od Maxima*

Ve své patrně celosvětově nejznámější hře *La Dame de chez Maxim* se Georges Feydeau rozhodl zkrátit expozici a co možná nejdříve konfrontovat hlavní hrdinku, prohnanou šantánovou tanečnici od Maxima, s upjatým a čestným lékařem. Komedie se začala rodit v autorově mysli roku 1897 a záhy se mu podařilo téměř nemožné: ředitel divadla Nouveautés Micheau slíbil hru uvést na jaře roku 1899, aniž by ji celou přečetl. I když Feydeauovi bezmezně věří (copak ho nezachránil před krachem, když mu r. 1892 nabídl svou hru *Champignol malgré lui*?), má pouhých deset týdnů před premiérou k dispozici jen dva akty. Ten třetí dostávají herci teprve 30. prosince, pouhých 18 dní před premiérou. (Gidel 1991 : 167)

Obrovský úspěch a nesmrtelnost hře dle H. Gidela (1991 : 172-173) zajistilo hned několik faktorů. Patrně nejlépe se zde snoubí neúprosná logika hraničící s absurditou a pozadu nezůstává ani v jiných ukazatelích: je to autorova nejdelší hra (představení není kratší než tři hodiny) s nejvyšším počtem postav (dvacet devět). Pro rozmanitost užitých komických postupů ji lze označit jako tzv. spectacle complet, jež se kromě dekorace a množství postav vyznačuje pohybem, zpěvem a tancem. Poprvé je zde moderní kurtizáně přidělena hlavní zápletka a činí z ní plnohodnotnou literární postavu: „c'est la Dame aux camélias du vaudeville."

V následujících kapitolách se pokusíme co nejkomplexněji zachytit jednotlivé ingredience (děj, postavy, poetiku i přijetí tohoto vrcholného vaudevillu ve Francii), jejichž přesná míra Feydeauovi zajistila nesmrtelnost. Jako jediná hra si také vynutila pokračování (*La Duchesse de Folies-Bergère*, 1902) a spolu s Eiffelovou věží se stala symbolem konce století a hlavní „atrakcí" probíhající světové výstavy. Pro lepší odlišení přímé řeči postav a režijních poznámek (kurzivou) dodržuji v jednotlivých citací grafickou úpravu tak, jak je ve zdroji (*Georges Feydeau – Théâtre complet VII*. Paris, 1951). Pro citace z českých adaptací jsem zvolila zkratky příjmení překladatelů a číslo řádku (Ř – Vilém Říha, M – Sergej Machonin, J – Alexander Jerie). V případě uvedených citací mimo analyzovanou scénu, odkazuje číslo za iniciálou na číslo stránky (např. Ř : s. 30).

3.1 Děj vaudevillu *Dáma od Maxima*

Když se doboví novináři ve svých článcích pokoušeli převyprávět obsah Feydeauových her, museli to velmi často vzdát a čtenáře odporoučet na vlastní představení.[43] Už samotný charakter situační komedie předpokládá rozvětvený děj, jenž se v případě Feydeauových vaudevillů často stočí do kruhu – vrátí na počátek – a vytvoří tak bohatě zdobený věnec, který jako celek i přes všechny ty „ozdoby“ působí velmi přirozeně a kompaktně.

Příběh *Dámy od Maxima* se začíná jednoho pozdního rána v pařížském domě lékaře Petypona[44]. Ten je probuzen příchodem svého kolegy Mongicourta, se kterým si předchozí večer vyrazili za zábavou do šantánu U Maxima. V jeho posteli je navíc známá tanečnice Môme Crevette, na níž stejně jako na události minulé noci si Petypon díky kocovině vůbec nepamatuje. Ve snaze se kokoty co nejrychleji zbavit nabírá kolotoč záměn, schovávání a „nevinných“ lží pomalu, ale jistě na obrátkách. Vše se začíná komplikovat poté, co Petyponova manželka Gabriela odnáší její šaty v domnění, že se jedná o šaty od švadleny, které si předtím objednala. Následně Crevettina bystrá reakce a přestrojení za archanděla posílá důvěřivou a pobožnou manželku obíhat Place de la Concorde a čekat na znamení a oslovení shůry. Vše se zdá být vyřešeno a katastrofa zažehnána. Podobného dojmu ale Petypon před skončením hry nabude ještě mnohokrát.

Na návštěvu se totiž nečekaně ohlásí zámožný strýc, generál Petypon du Grêlé, jenž žil posledních deset let v Africe a vrátil se provdat svou neteř Clémentine na zámku v Touraine. A protože si Petypon potřebuje zachránit dobrou pověst i zajistit dědické právo po strýčkovi, rozhodne se vydávat M. Crevette za svou manželku nejen v Paříži, ale odjíždí s ní i na venkovský zámek La Membrole. Před jejich odjezdem dojde v prvním dějství ještě k jedné podstatné záměně osob, představení důležitého předmětu

[43] „Le quiproquo précède l’imbroglio. Les coups de théâtre surabondent, se succèdent et, souvent, s’enchevêtrent. C’est ce qui fait qu’en général, les critiques renoncent à raconter ses pièces.“ (Achard : 12)

[44] V naší analýze se budeme v rámci možností používat jména postav v originální podobě. Jejich převod zhodnotíme v kap. 4. 1, str. 117

a v neposlední řadě málem k souboji „naruby“. Navrátivší se Gabriela v generálových očích logicky nemůže být nikdo jiný než Mongicourtova manželka, na scéně se objevuje nový vynález – extatické křeslo doktora Tunékunca – umožňující bezbolestně provádět operace, zatímco se pacientu zdají sladké sny, a konečně se z možného vyzyvatele na souboj vyklube budoucí nastávající generálovy neteře a bývalý Crevettin milenec, důstojník Corignon, jenž za sebe nejdříve poslal dva sekundanty a pak se přišel za svou urážku z předchozího večera omluvit a spor urovnat. Pro závěrečné rozuzlení hry je důležité, že poprvé vidíme zázračné křeslo v akci: nejprve Petypon při výkladu jeho funkčnosti omylem uspí Mongicourta, na konci dějství již záměrně nechá takto „odpočívat“ Gabrielu zdržující ho před odjezdem (snažila se mu povědět o dopisu od generála, v němž je zve oba k sobě na zámek). S přesvědčením, že je vše vyřešeno, Petypon v klidu odjíždí na venkov s tanečnicí. Na konci prvního dějství tak známe všechny proměnné komplikované rovnice, která se s poslední replikou třetího aktu beze zbytku vyřeší.

Ve druhém dějství se hlavní postavy přesouvají na zámek La Membrole v Touraine, kde jsou konfrontovány s místními mravy a společností. Feydeau až kriticky, zato přesvědčivě vykresluje omezenost obyvatel venkova, kdy k jejich usvědčení stačí jediná jimi pronesená věta, a vstupuje tak místy na pole mravoličné komedie. V kombinaci se způsoby pařížské šantánové tanečnice, jež se vydává za manželku váženého lékaře Petypona, je komický efekt zaručen.

Venkovská smetánka dychtící po všem módním (tedy z Paříže), jež si za svůj „salón“ zvolila páteční trh a dá na slovo místní „Pařížanky“, Mme Vidaubanové, která se narodila ve Versailles a tráví zde celý jeden týden v roce, považuje nevybíravé slovní vyjadřování, krajkované spodní prádlo s volány i volnější způsoby domnělé paní Petyponové za další pařížskou novinku, kterou je třeba pochytit. A k Petyponově zděšení se tomu opravdu děje: přítomné dámy se s elánem sobě vlastním učí jednotlivá slovíčka (*larbin*) i výraz *„Allez donc, c’est pas mon père !“* doprovázený koketním přehozením nohy přes židli. Patřičné výchovy se dostává i Mme Sauvarelové, podprefektově manželce, a hlavně budoucí nevěstě Clémentine. Crevettino

rozpustilé chování po právu vzbuzuje podezření u přítomných vojáků. Bezpečně ji poznávají poté, co společnosti zazpívá písničku *La Marmite à Saint Lazare* s vulgárním dvojsmyslným obsahem, který k Petyponově úlevě naštěstí téměř nikdo nepochopí: „Mon Dieu ! heureusement qu'ils n'y ont rien compris !“ (s. 176). Ačkoli ji pronásleduje na každém kroku jako ostříž, což paradoxně v hostech budí dojem milujícího a přehnaně žárlivého manžela, nedokáže jí zabránit ve vypuštění nevhodného slovíčka *„merde!“* a s pochopením se nesetkává ani její bujarý kankánový tanec. Její smysly zbystří poté, co je jí představen nezkušený mladý vévoda de Valmonté, jehož matka se ho chystá propustit do víru pařížského světa (aby se stal spisovatelem), ale velmi se obává oněch *„femmes innommables“*, pro které představuje chutné a vyhledávané sousto. M. Crevette využívá situace a ve vhodný okamžik si domluví s vévodou v Paříži schůzku (ve 3. aktu ji bude hledat u ní doma, tedy v Petyponově bytě). Po setkání s bývalým milencem, důstojníkem Corignonem, viditelně otřeseným nově naučenými způsoby mladé odchovankyně kláštera a jeho nastávající Clémentiny, se rozhodnou spolu utéci. Corignon předává Petyponovi dopis pro generála, ve kterém ruší své zasnoubení s jeho neteří.

Než je Petypon zásadovým strýčkem prakticky donucen pronásledovat uprchlou domnělou manželku (Crevettu) a zabránit skandálu, musí se vypořádat s Gabrielou, která přijela na zámek na pozvání v dopise, ve kterém ji generál žádal o pomoc s hostitelskými povinnostmi. K všeobecnému nepochopení a pobavení se domnělá paní Mongicourtová zhostí povinností paní Petyponové. Petypon se nežádoucímu tête-à-tête své manželky s tanečnicí od Maxima snaží předejít i tím, že ji na čas zamkne v pokoji. Když se nakonec ženy setkají a Gabriela se od sluhy konečně dovídá, že má co dočinění s paní Petyponovou, opět si zcela logicky vydedukuje, že je to druhá generálova žena. Síť záměn totožností se tak opět zahušťuje.

Později se Petypon pokouší svou skutečnou manželku zastrašit zhasnutím světel a napodobením hlasu archanděla Gabriela, jež jí vyzývá k neprodlenému odjezdu domů. Dojem strašidelného zámku v jejích očích umocní další shoda okolností: sluha projde setmělým pokojem s Clémentinými bílými svatebními šaty, od nichž se odráží dopadající měsíční paprsky, a pokojem protančí i zástup bavící se společnosti. Vystrašenou

Gabrielu se marně snaží uklidnit generál, který se tak jen utvrdí v předsvědčení, že má co dočinění s pěkně bláznivou ženskou. Mnohem důležitější je teď ovšem vydat se pronásledovat uprchlou Crevettu s Corignonem. Generál v přítomnosti Gabriely a Mongicourta, jenž přijel Petypona s křížkem po funuse varovat, že se na zámek chystá jeho manželka, nazve Petyponovu manželku „poběhlicí“ (samozřejmě tím myslí Crevettu). Gabriela si urážku vezme osobně a nečekaně dá generálovi políček. Ten inzultaci vrátí zaskočenému Mongicourtovi, jejímu domnělému manželi. Souboj se zdá být nevyhnutelný.

Ve třetím dějství se uzavírá řetězec rozehraných situací v předchozích dvou aktech. Mladý vévoda de Valmonté přichází s kyticí za paní Petyponovou a těžko skrývá své zklamání, když se setkává pouze s Gabrielou. Květiny s dopisem pošle po sluhovi Étiennovi domnělé paní Petyponové. Předměty se logicky opět ocitají u Gabriely. Tentokrát je u toho i Petypon, který své ženě sehraje žárlivou scénu. Objevuje se zneklidněný Mongicourt. Má se bít za svou neexistující ženu a hrozí, že generálovi vše prozradí. Další souboj se má odehrát mezi únoscem a lékařem. Opět přicházejí oba Corignovi sekundanti z prvního dějství (důstojník Marollier a pojišťovací agent Varlin), za Petypona duel organizuje generál s mladým vévodou, jenž přišel již s druhým pugétem. Přestože je tento souboj i tentokrát neopodstatnělý – Corignon s Petyponovou skutečnou manželkou neutekl –, bojovný duch generála na straně Petypona a vojáka Marolliera na straně druhé, jak se zdá, dlouho vítězí nad lékařovou nevolí jakkoli se bít a být zraněn, byť jen skalpelem, který nakonec navrhuje jako zbraň.

Nešťastný Petypon se ve snaze vyhnout se fyzickému střetu uchyluje ke krajnímu řešení: využije okamžiku a na křesle sedícího generála stisknutím tlačítka uspí, aby získal čas vše urovnat. Nový vynález v následujících minutách určuje rytmus dění. Nejprve Gabriela zapomene, že se nesmí takto uspaných pacientů dotknout bez speciálních rukavic, strýce se dotkne a usne. V zápětí se takto „zapomene“ i Petypon. Spící sousoší rozšířené ještě o Étienna a armádního důstojníka probouzí až Mongicourt. Nedlouho poté takto generál nic netuše uspí M. Crevette ránou do stolu (trefí vypínač), kterou se po celé dějství snaží usmířit s „manželem“ (Petyponem), a najde ji

o chvíli později se spícím vévodou de Valmonté líbajícím ji na krk (vévoda byl uspán, když se snažil spící Crevettu políbit). Vše se má konečně urovnat a Petypon se usmířit před zraky generála polibkem s Crevettou. Do místnosti však vstupuje Gabriela a vše spatří. Tentokrát si vše na starosti bere Crevetta a odvádí ji pryč. Po chvíli se skutečná paní Petyponová vrátí a dozví se o plánovaném souboji svého manžela. Její vystupování vzbudí v generálovi podezření, že je Petyponovou milenkou: „Et c'est pour des femmes comme ça que les maris délaissent le foyer conjugal !" (Feydeau 1951 : 224) V závěrečném rozuzlení se v 18. scéně konečně střetávají Petypon, Gabriela, M. Crevette a generál. Lékaři se nepodaří uspat generála na křesle a sám se do něj o chvilku později posadí, zatímco je ještě zapnuté. Ukřivděná Gabriela si po včasném Mongicourtově upozornění vezme rukavice a neváhá spícímu manželovi uštědřit hned několik políčků. Ten největší dostane, když už je zase při vědomí. Zdá se, že manželství spěje k rozvodu a k Petyponově lítosti především k navrácení věna. Gabriela zaplaší mladého vévodu, jehož nabídkám, které ovšem nebyly adresované jí, chce v touze po pomstě manželovi vyhovět. Na dřívější generálovu radu se odvážně staví i opětovnému archandělovu zjevení, z něhož se v průběhu honičky vyklube Petypon. Mezitím Crevetta vše generálu vysvětlí. Petypon se s Gabrielou nakonec usmíří. To ale generála vůbec nezajímá, oči má jen pro šantánovou tanečnici, se kterou společně odjíždějí poté, co Petyponovi slavnostně slíbí, že ho nevydědí. Uzavře se také „minipříběh" políčku. Skrze Mongicourtovu dlaň se nakonec ocitá na té správné, Petyponově tváři.

Právě políček, neodmyslitelná součást každého vaudevillu, v průběhu hry vykoná ono pověstné „feydeauovské kolečko", než dopadne na tu pravou tvář. Na svou pouť se vydává v úplném závěru prvního aktu, kdy se spící Gabriele probouzí pod přehozem a v domnění, že přišla o zrak, rozpřáhne ruce a zasáhne zametače, další Petyponovu živou připomínku prohýřené noci, jehož lékař za dříve přislíbenou večeři a menší úplatu požádá, aby křeslo vypnul a o nic víc se nestaral. Na konci druhého aktu padnou hned dva políčky, to když si Gabriela vezme generálovu poznámku o M. Crevette alias paní Petyponové osobně a udeří strýce. Ten políček vrátí Mongicourtovi, kterého pro změnu považuje za jejího manžela. Konečně ve třetím aktu vidíme

políčků hned několik, a všechny dostává Petypon. Pouze o dvou ale ví a fyzicky je vnímá. Poprvé je totiž uspán na křesle, a tak ucítí až Gabrielinu poslední facku, když ho Mongicourt probudí. Druhý políček k němu doputuje v úplném závěru hry právě od jeho kolegy, jenž byl v závěru druhého dějství neprávem insultován generálem.

3.2 Charakteristika postav

> *„Ve Feydeauových postavách je něco věčně lidského, nevykořenitelného a nepomíjivého. Nejspíš hloupost, která přežije i samo lidstvo.“* (Eva Bezděková)[45]

Georges Feydeau dokázal i jen několika málo replikami charakterizovat postavu a hra *La Dame de chez Maxim* není v tomto směru žádnou výjimkou. Stručný a přesný popis mu umožňoval začít hned od prvního dějství bavit diváky zamotáváním situací, ve kterých se protagonisté ocitají často proti své vůli. I v našem případě po krátkém rozhovoru Mongicourta se sluhou Étiennem víme, že doktor Petypon pravidelně nevyhledává noční život Paříže a není ani zvyklý vyspávat dlouho po rozednění. Z jednotlivých replik si můžeme udělat obrázek i o jeho manželce, aniž bychom ji předtím spatřili na scéně: Mongicourt se sluhou doufají, že Petypona vzbudí popěvkem z opery Faust, protože „c’est le seul air que joue madame au piano, alors, à force de l’entendre !...“.[46] Od sluhy se také dozvídáme, kde se právě nachází:

> ÉTIENNE. – Madame est sortie ! Elle est allée jusque chez M. le vicaire de Saint-Sulpice.
>
> MONGICOURT. – Toujours imbue de religion, ta femme ?
>
> PETYPON, *à Mongicourt*. – Ah ! oui !... et de surnaturel. Ne s’imagine-t-elle pas maintenant qu’elle est voyante ? Enfin ! *(A Etienne qui, près de lui et tout souriant, approuve de la tête ce qu’il dit.)* Eh ! ben, c’est bien, allez !“ (s. 88)

---

[45] BEZDĚKOVÁ, Eva. Úplně zbytečné řádky. *Úplně zbytečné parohy*. Divadlo E.F.Buriana, 1970, str. 9

[46] FEYDEAU, Georges. *La Dame de chez Maxim*. In *Théâtre complet VII*. Paris : Le Bélier, 1951. str.85. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

Jakmile se Gabriela poprvé objeví na scéně, může Feydeau bez nutnosti jakkoli jí představovat bavit jejími replikami již obeznámené publikum.

Hlavní postavy

Protagonistkou hry je bezesporu kokota Môme Crevette. Feydeau vše vsadil na jednu kartu se srdcovou dámou a vyplatilo se. Jeho šantánová tanečnice od Maxima není neobvyklou postavou vaudevillu (kokoty se objevují i u jiných autorů, Feydeau je v hrách *Un fil à la patte*, *La Dame de chez Maxim* a *Occupe-toi d'Amélie* staví do středu dění), zde ovšem poprvé dostává zdaleka největší prostor a dostatečně plastickou figuru s odpovídajícím jazykově bohatým rejstříkem od spisovné francouzštiny po výrazy spadající do lidové mluvy a argotu. Však také tato po herecké, pěvecké i taneční stránce náročná role přinesla nemalou slávu její první představitelce Armande Cassive.

M. Crevette se v měšťanské společnosti dokáže pohybovat s důvtipem a více než zdravou drzostí. Láká ji každé dobrodružství, ochotně se vydává za paní Petyponovou, jen aby na vlastní oči viděla Corignonovu svatbu. I když s ním v nestřeženém okamžiku uteče, nakonec odjíždí do Afriky s generálem Petyponem. Její rozpustilé způsoby jsou jistě přitažlivé pro pány pařížských šantánů, v salónní společnosti jsou ale zcela nepřípustné. Protože se ovšem ve druhém aktu ocitáme v Touraine na zámku v La Membrole a M. Crevette je považována za Petyponovu manželku, znamenají její způsoby pro místní honoraci čerstvý závan pařížského světa a zdroj inspirace. Dámy pohledem zkoumají novou módu a učí se zaručeně „módním" slovíčkům a výrazům.

Ve druhém aktu také pozorujeme její boj se společenským chováním. Petypon je jí celou dobu v patách a včas napravuje vznikající faux pas. Přesto se M. Crevette tu a tam neubrání svému temperamentu a vypustí nevhodná slova: „Non ! ce que je me marre ! (s. 113) Oh ! Vous me charriez, baronne, vous me charriez. (s. 140) ...qu'il reste donc avec sa vieille peau ! [...] A-t-on jamais vu ! Ce vadrouilleur à la manque !" (s. 207) Velmi netradiční je i syntax jejích otázek, do kterých vkládá pleonastické que a y : „Comment, d'où que je sors ? [...] Pourquoi que j'y suis ? [...] Il me demande pourquoi que j'y suis, dans son lit ! [...] Qui que je

suis ? (s. 93) [...] Eh ! ben, où c't'y qu'elle est ? *(Un temps.)* Qui c't'y qui l'a ?" (s. 99)

Na jejich účet se v prvním aktu na chvíli pobaví Mongicourt :

> MONGICOURT, *riant.* – Aha !... « ... Pour qui qu' c'est t'y que tu me prends ?... »
> Oh ! non ! qui qu' c'est t'y qui t'a appris le français ?
> LA MÔME, *allant à Mongicourt.* – Quoi ? quoi ? qu'équ' t'as l'air de chiner, toi ?
> eh !... bidon ! tu sauras que si je veux je parle aussi bien français que toi !
> (*Déclamant :*) *C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur*
> *Pense de l'art des vers atteindre la hauteur,*
> *Si le ciel en naissant ne l'a créé poète...*
> *Mon histoire, messieurs les juges, sera brève !...* (s. 98)

Ve druhém aktu jí společensky nevhodnou mluvu vyčítá i Petypon : „Non ! non ! tu ne peux donc pas nous priver de tes : « Où c't'y qui ? », de tes « Qui c't'y qui ? » et de tes « Eh ! allez donc, c'est pas mon père !... » ? A l'instant, là : « Où c't'y qu'il est, le valet de pied ? », tu as vu l'effet que ça a fait !..."(s. 149)[47] Kromě recitace

---

[47] Vezmeme-li v potaz Levého požadavek, aby se překladatelé nesoustředili pouze na jednotlivé zvláštnosti a o stylizaci jevištní řeči postavy si vytvořili představu, kterou dodrží v rámci celé hry (Levý 1998 : 186-196), a význam správného nasazení v prvních replikách, představuje netradiční Crevettina syntax projevující se hned od prvních vět velmi tvrdý překladatelský oříšek k rozslousknutí. Ve čtvrté scéně prvního dějství se tato „dáma z polosvěta" poprvé objevuje na jevišti a snaží se osvěžit Petyponovu paměť:

„Bonjour, les enfants ! [...] Comment, d'où que je sors? Eh bien! tu le sais bien! [...] Comment, pourquoi que j'y suis?... Non mais, t'en as une santé!... (*A Mongicourt*) Dis donc, eh!... l'inconnu! Il me demande pourquoi que j'y suis dans son lit! [...] Non mais on se croirait chez le juge d'instruction!... Qui que je suis?... Eh! ben, la môme Crevette, parbleu! [...] *(de son lit, donnant une tape du plat de la main sur la joue de Mongicourt*) Tu l'as dit, bouffi! [...] Avec ça qu'il ne le savait pas, le vieux bébé! puisqu'on s'est pochardé tous deux! et qu'il m'a ramenée à son domicile! [...] Dis donc, c'est bien chez toi. [...] Eh ben quoi? Non! mais en v'là des poires!... Eh! allez donc! c'est pas mon père! [...] J' t'adore! [...] Mais quoi? quoi !"(s. 93-94)

„Tě brčko, kluci!? [...] Jak to, kde sem se tu vzala? Dyť to přeci víš! [...] Udělala jsem se tu pro sebe. Ne, ty máš ale fóry! (*Mong.*) Slyšíš, ty fantóme vod Maxima? Von se mě tady ptá, proč sem v jeho posteli. [...] Nevyslejchej mě jako na direkci. Kdo jsem? No přeci Môme Crevette! [...] Ty mě přeci znáš, ty jeden kluku okatej. [...] Dyť si mě včéra vodved domu. [...] No, je to přeci tvůj bejvák, né? [...] Dyž já tě mám tak stráááášně rááádа!" (Ř : s. 15-16)

„Tě péro, hoši! [...] Hele, ty jsi pěknej frajer. (*Mongicourtovi*) Co bys na to řekl? On mě nezná! A prej co dělám v jeho posteli! [...] Jsem u soudu nebo co?... Kdo jsem. Přece Zrzi, jestli ti to nevadí. [...] (*plácne Mongicourta přátelsky po tváři*) Milánku, tys na to káp! (*ukazuje prstem na Petypona*) Bodejť by to tohle nemluvně vědělo. Táhli jsme to spolu celou noc a pak prej že musím k němu domů! [...] Hele, ale nemáš to tu, hele špatný. [...] Tak co je? Hele, co stojíte jak dva vejři? No prosím. Nedám si přece nohu za krk! [...] Miláčku, já tě zbožňuju!" (M : s. 15-17)

alexandrínů dokazuje znalost spisovné francouzštiny, např. když se převtěluje za archanděla Gabriela, v jejím podání má vybraná mluva velmi osobitý styl, jako při konverzaci na zámku: „Quoi, pas même une coupe de champagne ? On n'a pas idée, vraiment ! Vous me contristez ! vrai, vous me contristez !... Et vous, chère baronne, serez-vous aussi impitoyable ? Une petite coupe de champagne ?" (s. 140) Pro muže si schovává především velmi familiární slova: „Ouh ! le petit Ziriguy à sa Mômôme!" (s. 185) Samozřejmě nemá daleko k lidovým výrazům s argotickým nádechem : „liquette (s. 99), Tiens, il me raclait avec ses godillots (s. 149), rigolo (s. 98), V'là la grabuge, caletons ! (s. 225), Eh ! bien, monsieur l'abbé ? nous sirotons ? (s. 149), Tu veux qu'on se trotte ? on se trottera ! (s. 98), ferme ça !... Ta bouche, miniature" (s. 149), a nadávkám „chameau (s. 109), bidon" (s. 98). Ačkoli se Petyponovi poměrně dlouho daří její rozpustilé chování včetně „motta" *allez, donc c'est pas mon père!*, jež podle Henryho Gidela (1979 : 272) nemá konkrétní sémantický význam, omlouvat poslední pařížskou módou „Oui !... Oui ! C'est le dernier genre à Paris !... Toutes ces dames du faubourg Saint-Germain font ce petit !... *Il simule le geste.* [...] C'est une mode qui a été lancée par la princesse de Waterloo et la baronne Sussemann !... Et, comme elles donnent le ton, à Paris, alors !..." (s. 156), poté, co M. Crevette zazpívá za klavírního doprovodu píseň plnou vulgárních dvojsmyslů a narážek *La Marmite à Saint-Lazare*[48], vévodkyně poznamená : „Voilà un homme qui fait l'offrande de sa marmite ; et il dit que pour la remplacer il va chercher... une peau ! [...] Eh bien ! c'est un pot qu'il devait dire ! [...] Une marmite ; c'est un pot !... Ce n'est pas... une peau !" (s. 177). Domnělá paní Petyponová to tentokrát nevydrží, propukne v bujarý smích a pronese již neomluvitelné „Ah !... meeerde !" (s. 177). Píseň je založena na argotickém významu slov „peau" a „marmite"[49] (obě označují prostitutku). „Monsieur" pak není nikdo jiný než pasák.

„Čau, kucí! [...] Ten je dobrej! Kde sem se tu vzala! Dyť ty to dobře víš, ty dovedo! [...] Proč? Ty bys mě rozesmál! (*Mongicourtovi*) Hele, von se mě ptá, proč prej sem v jeho posteli! [...] Člověk by řek, že sem u vejslechu. Kdo bych byla? Číča, kdo jinej? [...] (*ho poplácá po tváři*) Vidíš, tys to uhod, Venouši. [...] Bodejť by to věděl! Dyť jsme se zmrskali jak zákon káže a pak mě vodved k sobě domů. [...] Ale máš pěknej bejvák. [...] No tak co? Co koukáte jak péro z gauče? No co, přece se nezmyšim! [...] Já tě zbožňuju. [...] A hele, co? A hele, kam mě to táhneš?" (J : s. 17-18)

Všechny překlady se vyznačují odpovídající stylizací, M. Crevette mluví hovorově s prvky nespisovné češtiny.

[48] Text písně a její české překlady viz Příloha, str. xxviii-xxxi.

[49] „Peau" – laide ou vieille prostituée. (Larchey : 191) „Marmite" – fille publique *nourissant* un

Petypon tentokrát ještě oddálí skandál vyzváním společnosti k tanci a přemluvením Crevetty, aby spolu s vévodkyní zahrála na klavír. Její temperament ovšem i tentokrát zvítězí, když s posledním taktem *„a pivoté dos au public et, d'une envolée, rejetant ses jupes par dessus sa tête, remonte ainsi vers le fond, au grand scandale de toute l'assistance.*" (s. 180)

Marcel Achard (1948 : 16-18) v předmluvě k prvnímu dílu souborného vydání Feydeauových her periodizoval jeho tvorbu podle ženských postav. První etapu reprezentují hry *Monsieur chasse !*, *La Main passe*, *Le Dindon*, *La Puce à l'oreille* a *L'Hôtel du Libre-Échange*, v nichž

---

souteneur. (*la marmite de terre* est une prostituée ne gagnant pas d'argent à son souteneur, *la marmite de fer* gagne un peu, *la marmite de cuivre* rapporte beaucoup. (Larchey : 172 – 173)

Dobrý překlad písně s dvojsmyslným obsahem je podmínkou jeho nepochopení vévodkyní, jejíž následná otázka rozesměje Crevettu natolik, že společnost šokuje oním velmi neslušným výrazem. Říhova píseň hovoří o samostřílu (viz Příloha, str. xxviii), na jehož význam se vévodkyně zeptá:

> VÉVODKYNĚ. – […] Jedna věc mne v té písni zaráží… […] Ta s tím samostřílem, to mně není dost jasné.
>
> CREVETTA. – Hahaha… Ona neví co je samostříl. Člověk by se polulal… (*všeobecné zděšení*). (Ř : s. 68)

Machonin za francouzské výrazy označující mj. kuchyňské nádobí zvolil „kotě" a „kost" (viz Příloha, str. xxix). Velmi kulantně obešel překlad nevhodného slovíčka, jehož skutečný a zamýšlený význam tentokrát není „legrace" a který na první přečtení/poslech bez znalosti originálu nemusí být patrný a srozumitelný.

> VÉVODKYNĚ. – Jenom jedna věc mi v té písničce nejde na rozum! […] To, že tu kočičku pásl. Koťátka se přece živí mlíčkem a ne trávou. A pak ještě tohle: jak je možné, že ten dobrý muž, který tak truchlí nad ztrátou své kočičky a chce si za ni najít náhradu… jde hledat kost! Snad by si místo ní měl opatřit nějakou jinou kočičku nebo kocourka nebo třeba kanárka, ne?… […] Protože, co by dělal s kostí místo kočičky, no řekněte!
>
> ZRZI. – No ne! No tohle! Cha-cha-cha! (*Úplně vyčerpána smíchem*) Páni! No to je přece sranda!… (M : s. 113-114)

Píseň v Jeriově překladu otextovala V. Sochorovská (viz Příloha, str. xxx). Tentokrát se v ní zpívá o „buchtičce" a „kosti".

> VÉVODKYNĚ. – Ale… je v té písni jedna věc, které dost dobře nerozumím. […] Hrdina přece dává buchtičku milodarem a místo ní bude hledat kost. […] Přece když přijde o buchtičku, měl by spíš chtít koláč, nebo štrůdl, nebo něco podobného!
>
> ČÍČA. – Cha, cha, cha! No ne, to už je na mě moc! Jo cha cha cha! Z vás by se jeden posral! (J : s. 123)

vystupují sice milující a poslušné manželky, k usilování o vlastní dobrodružství a odvetu je ale zaručeně přesvědčí manželova nevěra. Druhou etapu ovládají charakterní kurtizány z *La Dame de chez Maxim*, *Je ne trompe pas mon mari* a *Occupe-toi d'Amélie*. Nemají co ztratit, a tak jsou připraveny po hlavě se vrhnout do jakéhokoli dobrodružství a zpravidla jsou příčinami všech nesnází mužských hrdinů. Konečně v závěrečné etapě potkáváme v „manželských fraškách" opět středostavovské manželky. Tentokrát jsou ovšem krajně nepříjemné, vedou nekonečné hádky a ztrpčují manželské soužití. V domácích dramatech nahlížíme pod pokličku dlouholetých svazků, jež pohromadě drží pouze zvyk.

Chirurg Lucien Petypon je prototypem dobře situovaného představitele měšťanské třídy, jehož poklidný život je dílem vlastním přičiněním, dílem shodou náhod ohrožen po vpádu nepředvídatelného živlu zosobněného drzou kurtizánou od Maxima. Brzy se přesvědčí, že události jedné bujaré noci a jejich následky se mu nesmazatelně vryjí do paměti: „...voilà une nuit dont je garderai le souvenir !" (s. 125) Když se na začátku hry probudí pod kanapem v salonu, zmůže se jen na větu: „Oh !... mon ciel de lit qui est tombé!" (s. 87) Nicméně zřícením hrozí jeho secesní domeček z karet, a tak neustále z jeho úst slyšíme samá „(1) Mon Dieu ! la voix de ma femme ! Je n'en sortirai pas ! (s. 116) (2) (*à part*) Ah ! ça avait marché si bien ! (s. 118) (3) Oh ! non ! non ! je n'en suis pas encore débarassé ! (s. 119) (4) Oh ! ça se gâte ! ça se gâte ! (s. 192) (5) Mon Dieu ! Quelle nouvelle tuile? (s. 199) (6) Je me donne un mal énorme pour sortir de ce pétrin ! Dieu merci, jusqu'ici, il n'y a pas eu d'éclat !" (s. 201)[50] Ještě že je poblíž jeho

[50] (1) První replika komentuje příchod Gabriely do salonu, kde je již Petypon, Mongicourt a generál: „Pane bože, to je moje žena! To nepřežiju! (Ř : s. 37) Lidi, to je Gabriela! Pomoc! Já se z toho dneska zblázním! (M : s.43) Panenko skákavá, moje žena! Kdepak, ne, ne, já se z toho nevyhrabu!" (J : s.50) (2) Druhou replikou reaguje na Gabrielino rozloučení, kdy nevědomky vše zamotá, když generála zanechá ve společnosti „svého manžela" (z této situace se zrodí qui pro quo Gabriela = paní Mongicourtová, viz str. 77): „(*stranou*) Teď to praskne! (Ř : s. 39) Zdá se, že všechno šlo až do této chvíle příliš hladce." (J : s. 52) (3) Generál se chce před odjezdem na venkov sejít opět v Petyponově bytě (i s Crevettou): „(*stranou*) Já se té ženské nezbavím! (M : s. 48) (*stranou*) Ach ne, ne! Já ji mám mít pořád ještě na krku!" (J : s. 54) (4) Mongicourt byl neprávem insultován místo Petypona na konci druhého dějství: „Čím dál tím hůř! Čím dál tím hůř! (Ř : s. 76) To se nepovedlo! To se nepovedlo!" (J : s. 140) (5) Gabriela dostává dopis od mladého vévody: „No pěkně děkuju... to zas něco propukne. (Ř : s. 81) (*stranou*) Co se to zas na

v podobném zmatku zkušenější kolega Mongicourt, který se sice celou situací dobře baví, nabízí ale zprvu zaskočenému lékaři pomocnou ruku. A Petypon se učí rychle. Od dvacáté scény prvního dějství přebírá iniciativu a sám posílá svou ženu zabalit mu kufr před vymyšlenou cestou za pacientem a následně ji dřímající na extatickém křesle nechá na pospas metaři, aby ji stisknutím tlačítka opět probudil, až bude s Crevettou pryč. Mongicourtovi se svěří: „Qu'est-ce que tu veux? je ne peux pas aller là-bas avec deux femmes! On n'est pas des Turcs!" (s. 125). Ve druhém dějství poměrně úspěšně oddaluje setkání Gabriely, M. Crevette a generála a příjezd Mongicourta plánuje využít jako záminku pro náhlý odjezd za pacientem. Jeho nově nabytou rozhodnost také jeho přítel okomentuje: „Ah ! tu avais bien besoin de te mettre dans ce pétrin-là !" (s. 189) Ve třetím dějství o něm v tomto smyslu pochvalně prohlásí: „Tu es machiavélique !" (s. 202)

Přes veškerou snahu a iniciativu se v klíčových momentech těžko zbavuje svých návyků a schematického jednání. Tak se např. snaží vyhnout jakémukoli fyzickému střetu – dvakrát se mu podaří vyhnout se souboji. Hrozbu prvního duelu, jehož iniciátorem měl být po výhružce smrti sám Petypon (ale nebyl), odvrací mj. snaha důstojníka Corignona (má se stát členem rodiny) na nešťastný incident v šantánu zapomenout. Podruhé má v souboji hájit čest svého jména po útěku své domnělé manželky opět s Corignonem. I tentokrát nevidí žádný důvod dát svůj život v sázku. „Mais, qu'est-ce qu'ils ont donc tous à vouloir que je me bats ?" (s. 209) Jeho prchlivý charakter se projevuje i v jiných situacích: před prvním setkání s Corignonem se Petypon „*... instinctivement, se réfugie derrière le canapé, derrière lequel il se fait petit.*" (s. 128) a vyhýbá se i setkání se svou ženou na zámku, což Crevetta patřičně okomentuje, když ji sama spatří: „La mère Petypon !... Ah ! bien ! je comprends pourquoi le docteur filait comme un lapin." (s. 168)[51] Tento povahový rys

mě řítí?" (J : s. 148) (6) Petypon se snaží zadržet Mongicourta, aby generálovi neprozradil, jak se věci mají: „Já se můžu roztrhat, abych se z té šlamastiky dostal – a ty tohle. (M : s. 140) Už tak mi to dalo dost práce se z té rejže dostat." (J : s. 151)

[51] Machonin i Jerie zachovali důležitou režijní poznámku dotvářející charakter doktorova jednání, Říha konec prvního dějství zkrátil a tento výjev vynechal: „*Petypon uteče instinktivně za pohovku, kde se skrčí.* (M : s. 59) *Petypon si instinktivně stoupne za pohovku.*" (J : s. 67) Na Crevettinu poznámku stranou, když poprvé na zámku spatří Gabrielu, nezapomněl žádný z překladatelů. Jerie

ještě více vystupuje do popředí v kontrastu s odvahou, hrdostí a prudkostí jednání tradičně spojovaných s armádními příslušníky. Však mu také vyjednavač, důstojník Marollier, vmete do tváře: „... si vous ne vous battez pas quand on vous insulte, quand donc vous battrez-vous?“ (s. 127) Obavy z možného již třetího souboje se nezbaví Petypon ani ve své poslední replice ve hře, když mu Mongicourt dá políček okomentovaný slovy, že je to vzkaz od generála (není to totiž poprvé, kdy z generálových úst vyšla podobná věta, viz např. qui pro quo Gabriela = p. Mongicourtová, tab. str. 78):

> LE GÉNÉRAL, *à la Môme*. – Je suis à tes ordres.
>
> PETYPON, *inquiet*. – A moi ?
>
> LE GÉNÉRAL, *offrant son bras gauche à la Môme tout en l'indiquant de la main droit*. – Non, je parle à madame.
>
> LA MÔME. – Et allez donc ! (*Donnant une petite tape amicale sur la joue du général*.) c'est pas mon père ! (s. 232)[52]

Kromě dobré pověsti hrají v jeho světě nejdůležitější roli peníze. Zná jejich cenu a nerad se jich zbytečně vzdává. „Tenez. Voilà cinq sous !... vous partagerez !“ (s. 122), odbývá nosiče, co mu přinesli křeslo. Nemalého zděšení v něm vyvolá cena za šaty, které si Crevetta žádá za svou „námahu“:

> LA MÔME, *comme elle dirait trois sous*. – Vingt-cinq louis.
>
> PETYPON, *ravalant la salive*. – Cinq... cinq cents francs?
>
> LA MÔME, *avec une admiration comique*. – Oh ! comme tu comptes bien !
>
> *Elle lui pince le nez.*
>
> PETYPON, *rageur, dégageant son nez*. – Allons, voyons ! *(Il tire cinq billets de cent francs de son portefeuille et les donne un à un à la Môme.)* Un... deux... trois... quatre... cinq !
>
> LA MÔME, *happant le dernier billet*. – Merci.

---

se jako jediný odvážil její repliku barvitěji stylizovat: „Hrome, Petyponka!... (Ř : s. 62) A jeje. Matka Petyponová!... Teď už rozumím, proč doktor utíkal jak zajíc. (M : s. 103) Stará Petyponka! Teď je mi jasný, proč doktor zdrhal jak králík před sekáčkem!“ (J : s. 113)

[52] Petyponova obava z fyzického střetu se projevuje i v úplném závěru celé hry. Jeho ustrašené „A moi?“ reaguje na dvojsmyslnou generálovu větu, která tentokrát není žádnou výzvou, nýbrž vyjádřením jeho podřízenosti šantánové tanečnici. Říha i Machonin výraz interpretují jen ve vztahu k M. Crevette a Petyponovu repliku vyškrtli, pouze Jerie dodržel původní autorův záměr:

> GENERÁL (*Číče*) Jsem ti k službám!
>
> PETYPON (*neklidně*) Mně?
>
> GENERÁL (*nabídne Číče rámě*) Ne, mluvím s dámou.
>
> ČÍČA (*ho poplácá po tváři*) Ale di ty! Ale co, přece se nezmýšim! (J : s. 183)

PETYPON, *vivement, la rattrapant par le poignet.* – Il n'y en a pas deux?

LA MÔME, *se dégageant.* – Mais non, quoi ? (s. 99)[53]

Peníze ovládají jeho mikrosvět do té míry, že v momentě, kdy se mu generál svěří, že kdyby M. Crevette nebyla jeho snachou (a měl by šanci si ji získat), s radostí by Petypona upřednostnil ve své závěti, Petypon upřímně pronese: „Mon Dieu, et moi qui me donnais tout ce mal !... (*Allant au général et bien lentement pour ménager son effet.*) Eh bien ! mon oncle, soyez heureux !... Elle n'est pas ma femme !" (s. 218) Generál to po dvou dnech zmatků a nedorozumění pochopí jako další žert a neuvěří. I ve dvacáté první scéně třetího dějství máme možnost skrze Petyponovu repliku poznat, jak důležité je pro něj dědictví po strýčkovi:

LE GÉNÉRAL. – Ah ! tu t'es moqué de moi ! C'est très bien ! Je t'ai donné ma parole que je ne te déshériterais pas, je la tiendrai !

PETYPON, *ravi de cette idée.* – Oui ?

---

[53] Cizí měna v textech vždy odkazuje k výchozímu textu. V tomto výstupu jsou navíc pohromadě „louidory" a „franky". Říha ani Machonin Petypona nenechají vyslovit měnu, Říha navíc mění hodnotu šatů (a pravděpodobně i měnu) a předáním „jen" dvou bankovek zkracuje doktorovo loučení s penězi, které Machonin i Jerie vystihují věrně originálu:

CREVETTA (*jako by řekla tři šestáky*) Dva tácy.

PETYPON (*spolkne sliny*) Cože? Dva – dva tácy?

CREVETTA (*štípne ho do nosu*) To máš půl zadarmo. Mám teď bílej tejden.

PETYPON (*vztekle vyjme z tašky dvě tisícovky a dává je Crevettě*) Jedna, dvě... a teď už syp! (Ř : s. 20-21)

ZRZI (*jako by říkala deset franků*) Pět stovek. (*Popadne Petypona znovu za nos*)

PETYPON (*polkne nasucho a vztekle vyprostí nos ze sevření*) Vem to čert! (*Vytáhne pět stofrankových bankovek a po jedné je dává Zrzi*) Jedna... dvě... tři... čtyři... pět!

ZRZI (*chňapne po poslední bankovce*) Děkuju, broučku.

PETYPON (*ji rychle uchopí za zápěstí*) Nebyly to dvě?

ZRZI. No tak, nezlob. (M : s. 23)

ČÍČA (*jako by řekla tři franky*) Pětadvacet louisdorů.

PETYPON (*polkne*) Pět... pět set franků?

ČÍČA Vidíš, jak umíš počítat. (*Chytne ho za nos*) Prďolko!

PETYPON (*vztekle, vymaní se*) Tak dobře. (*Vyndá pět stofrankových bankovek a dává jí je*) Jedna, dvě, tři, čtyři, pět.

ČÍČA. Díkec.

PETYPON (*ji chytne za ruku*) Nebyly ty dvě slepené?... Aha. Dobře. A teď už jdi. (J : s. 24-25)

LE GÉNÉRAL, *l'arrêtant du geste.* – Mais c'est fini entre nous ! Je ne te reverrai de ma vie !

PETYPON, *à part.* – Je n'en demande pas davantage. (*Haut.*) Oh ! mon oncle !

LE GÉNÉRAL. – Non ! Non ! (s. 231)[54]

Petyponův charakter dotváří mnoho dalších drobností. Humorně působí jeho až dětská radost, když konečně spatří nové křeslo, a docela zapomene na všechny současné starosti. Při následné demonstraci omylem uspí Mongicourta a o svůj úspěch se chce podělit s Gabrielou, které se předtím vyhýbal jako čert kříži: „Immédiatement, mon cher, le patient, sous l'influence du fluide, tombe dans une extase exquise!... et, alors, ça y est! insensibilité complète! [...] Tu ne trouves pas ça épatant ?... Mais dis donc quelque chose !... Qu'est-ce qu'il y a ? Mongicourt !... Mongicourt ! (*Brusquement.*) Sapristi ! je l'ai endormi !... Oh ! non, moi, je... oho ! Il faut que je fasse voir ça à Gabrielle !... *(Remontant vers la chambre de sa femme et ouvrant la porte.)* Gabrielle !... Gabrielle !..." (s. 123)

Velmi nesmiřitelně a kriticky Feydeau představuje postavu Petyponovi manželky Gabriely, kterou můžeme chápat jako prototyp středostavovské ženy. Pro účely své hry autor její vlastnosti samozřejmě nadsazuje, znalost dobových reálií a především francouzského vzdělávacího systému opět dokazuje, že autor při tvorbě postav vycházel z reálného světa. Gabriela prošla klášterní výchovou a víra v boha je jí celoživotní oporou. Terčem posměchu nejen jejího manžela je především její víra v nadpřirozeno a ve zjevení archanděla Gabriela. Díky omezenému vzdělání neví, že jih je naproti severu (s. 101), neznalost latiny jí nedovoluje pochopit pravý význam spojení „gueula lignea" odkazujícího na Petyponovu kocovinu. Místo toho se doopravdy obává o manželovo zdraví, a to natolik, že neváhá sluhu Étienna požádat o amoniak, který v žertu Mongicourt navrhuje jako nejlepší lék.[55]

---

[54] Tuto poznámku stranou ve svém převodu zachoval pouze Jerie: (*stranou*) Nic si tolik nepřeju. (*Nahlas*) Och, strýčku! (J : s. 182)

[55] Jak poznamenává Duby (str. 588-597), třetí republika se vyznačovala dvojznačností kultury, jež vyrůstala mj. ze vzdělávacího systému na lyceích (od r. 1880 se mohly na lyceích a středních školách vzdělávat i dívky, ke zrovnoprávnění dívčích a chlapeckých škol ale dochází až r. 1924). Důraz na řecko-latinská studia měl vládnoucím vrstvám zajistit výsostné místo ve společnosti. Muži a ženy přesto od dětského věku žili v odlišných světech: již dětské knihy učily chlapce neutrálnímu postoji v oblasti víry, nabízely pohled do vědy, techniky a podnikání, dívky byly naproti tomu zahaleny v náboženské atmosféře, kde měl každý své místo, a obklopeny hrdiny z dávných časů. Rozum byl privilegiem mužů, ženy měly být v první řadě dobrou paní domu, pěstovat náboženskou víru a číst idealistickou a sentimentální literaturu.

Nabízí se nám tak možné důvody, proč je to ze všech postav právě Petyponova žena, kdo kontextově nejvíce „kulhá“ za ostatními a budí u nich dojem, že žije v úplně jiném světě. Lví podíl na tom všem má i počet záměn, kterých je obětí i divákem (viz Schéma záměn a nedorozumění v jednotlivých aktech, str. 76-81): protože dá na moderní vkus své švadleny a ve střihu šatů jí plně důvěřuje, považuje Crevettiny šaty za své; uvěří tanečnici vydávající se za archanděla, že po oslovení mužem na Place de la Concorde bude skrze ní zplozena nová královská linie; venkovská společnost ji považuje za přehnaně iniciativní a familiárně se chovající paní Mongicourtovou, generál dokonce z jejího chování k Petyponovi pojímá podezření, že je mezi nimi milostný vztah; nechá se k smrti vyděsit Petyponem hrajícím potmě na piano a svatebními šaty, jež považuje za ducha; o Crevettě si myslí, že je to druhá generálova žena a omylem se stává předmětem milostných tužeb mladého vévody de Valmonté. Není divu, že generál Petypon vracející se po deseti letech z Afriky ji, aniž by znal její pravou totožnost, postupně nazve „vieille toupie“ (s. 118), „folle“ (s. 188), „loufetingue“ (s. 217) nebo „échappée de cabanon“(s. 217).

Vedlejší postavy

Svět feydeauových her je sice zalidněn na první pohled typizovanými postavami lékařů, pojišťovacích agentů, příslušníků armády, horlivých cizinců, kokot a sluhů, v rámci jednotlivých typů je ale každý jiný. V konečném důsledku je každá postava pro danou hru nepostradatelná, včetně postav vedlejších, neboť skrze ně bývá často budována či rozplétána zápletka a význam neméně determinujících detailů s nimi spojenými se projevuje až později.

Petyponův kolega Mongicourt je také lékař, a přesto je jeho osobnost jiná: na výkon svého povolání pohlíží z pragmatického a vědeckého hlediska, kterému nechybí cynismus. O zemřelém operovaném pacientovi neváhá prohlásit: „(*dogmatique*) Une opération n’est jamais inutile. (*Remet l’étui dans sa poche*) Elle peut ne pas profiter à l’opéré... (*Tirant une boîte d’allumettes de son gousset*) elle

profite toujours à l'opérateur." (s. 89)[56] Po celé první dějství je nadmíru pobaven přítelovou prekérní situací: „Tiens ! moi, je suis un noceur réglé ! Je coordonne ma noce ! tout est là !... Savoir concilier ses plaisirs avec son travail !..." (s. 89) Svými glosami a poznámkami stranou se stává jakýmsi personifikovaným škodolibým publikem: „Ah bien ça, c'est le bouquet!" (s. 96) Ve Feydeauových poznámkách se především v prvním dějství neustále klátí a svíjí smíchy: „*tombant assis, en se tordant de rire, sur la chaise à droite et contre la chambranle de la baie.* – Eh ! ben, mon vieux !... tu vas bien ! [...] *se tordant.* – Oui !... Oui ! [...] *se levant et descendant en s'esclaffant à gauche, près de la table.* – C'est mourant! (s. 93)[57] *riant.* – Ffutt ! Confisquée, la robe ! (s. 96) *il se tord* [...] *riant sous cape* (s. 102) Sapristi! ils ont oublié de mettre les gants ! *(Se tordant.)* Le musée Grévin à domicile !... C'est à se tordre ! et je n'ai pas d'appareil pour faire un instantané ! (s. 211) *à part, en riant sous cape.* – Ah ! le malheureux ! *Il se laisse tomber en riant sur le canapé.* (s. 228) *se tenant les côtes de rire.* – Oh ! là ! là ! oh ! là ! là! (s. 229) *assis sur le canapé, et riant encore.* – Ah ! ah ! ah ! ce pauvre Petypon !" (s. 230), atp. „Zábavu" nezkazí ani v momentě, kdy se Gabriela chystá ve třetím aktu uštědřit spícímu Petyponovi na křesle pěkných pár pohlavků, a upozorní ji: „Prenez garde ! Vous n'avez pas de gants ! (s. 226)

Ovšem na každého jednou dojde. Jako by nestačilo, že ho generál „oženil" s paní Petyponovou, netuší, že když ve snaze varovat Petypona sedne do prvního (pro něj a pro Petypona bohužel osobního) vlaku do Touraine a je předjet Gabrielou cestující v rychlíku, uvítá ho na zámku jen políček od generála. Ve třetím dějství se tak bude obávat, aby i on nemusel v souboji hájit čest své domnělé manželky. Znovu je poodkryta podstata společenské

---

[56] Široké významové pole slovesa „profiter" se Říha rozhodl interpretovat z finančního hlediska: „(*profesionálně*) Operace není nikdy zbytečná. V nejhorším případě dostane aspoň operatér honorář." (Ř : s. 11) Machonin i Jerie volí abstraktnější obraty: „(*kazatelsky*) Každá operace má vždycky smysl. (*Zastrčí pouzdro do kapsy*) Když ne zrovna pro pacienta... (*vytáhne z kapsičky od vesty krabičku zápalek*) tak určitě pro chirurga. (M : s. 11) To není nikdy zbytečné. Pokud operace nepomůže pacientovi, vždycky pomůže lékaři." (J : s. 11)

[57] Všichni překladatelé zachytili Mongicourtovo pobavení, když Petypon našel M. Crevette ve své ložnici: „(*usedne a kroutí se smíchy na židli v pravo*) Ty to pěkně vedeš! [...] (*Mongicourt se kroutí smíchy*) [...] (*vstane a jde vlevo ke stolu*) To je k prasknutí!" (Ř : s. 15) „(*padne na židli a svíjí se smíchy*) No pozdrav pánbůh, kamaráde, to se ti povedlo! [...] (*se řehtá*) Nojo, nojo!" (M : s. 15-16) „(*si sedne a dusí se smíchy*) No teda, kamaráde, ty se nemáš nejhůř! [...] (*se směje*) No jo... [...] Já snad umřu smíchy! (J : s. 16-17)

vrstvy, jež se ráda pobaví, ale v ohrožení svého životního klidu se nejraději uchyluje do bezpečí své ulity.

Generál Petypon de Grêlé je Petyponův strýc vracející se po deseti letech služby v Africe provdat svou neteř Clémentine za důstojníka Corignona. Je postavou, která se bez znalostí událostí, jež se odehrály před zraky publika, svým objevením na scéně ocitá až v absurdním světě. Sluha Étienne, kterému M. Crevette alias archanděl zakázala vstup do salonu, ho odmítá doprovodit:

ÉTIENNE. – C'est l'archange qui l'a défendu.

LE GÉNÉRAL. – La quoi ?

ÉTIENNE. – L'archange !

LE GÉNÉRAL. – L'archange ? Qu'est-ce que c'est cet animal-là ? (s. 108)[58]

Vzápětí ani nemůže plně pochopit Étiennovu odpověď na otázku, proč by měl hledat Petypona i v salonu, kde se na první pohled nenachází: „Monsieur est quelquefois sous les meubles." (s. 108) Étienne tím odkazuje na první scénu, ve které s Mongicourtem našli Petypona pod pohovkou. A jako by toho všeho bylo málo, vpadne do místnosti o chvíli později rozrušená Gabriela: „Ah ! mes amis ! j'en viens de la place de la Concorde !... C'est fait (*Au général.*) Il m'a parlé ! " (s. 116) Po jeho otázce na osobu, s níž mluvila, se mu dostává odpovědi „Celui dont la parole doit féconder mes flancs !" (s. 117) následované popisem dění na náměstí. Není se čemu divit, že si generál postupně uleví: „C'est une folle !" nebo „Qué drôle de maison !" (s. 117)[59]

Jeho horlivost se ostatně projevila dokonce ještě před vlastním vstupem na scénu. Svého synovce přišel pozvat na venkov osobně i přesto, že poslal dopis (ten je doručen až v závěru dějství a Gabriela se po jeho přečtení rozhodne do Touraine odjet bez manžela, který se vymluvil na naléhavý případ a odjel tam s M. Crevette vydávající se za paní Petyponovou). Jeho

---

[58] Feydeau při tvorbě absurdního pařížského světa v očích generála sahá po všech zbraních francouzského jazyka. Čeština nemůže stejnými prostředky vyjádřit jeho tápání, nedisponuje kategorií členů („La quoi?"), přesto Jerie našel vhodný ekvivalent:

ŠTĚPÁN. – Archanděl mi to zakázal!

GENERÁL. – Archaco?

ŠTĚPÁN. – Archanděl.

GENERÁL. – Archanděl? Co je to za zvíře? (J : s. 37-38)

[59] Ta ženská je blázen!... To je divný dům! (Ř : s. 38-39) Blázen!... (M : s. 45) Ta ženská je cvok!... Tenhle barák se mi nelíbí! (J : s. 51)

rázný temperament a smysl pro čest rodiny doprovázený patřičnými gesty a provoláními se projevuje jak při vyjednávání soubojů[60], tak při snaze zachránit Petyponovou manželství s Crevettou: „Oh ! mais, ça ne se passera pas comme ça ! Si tu es philosophe, moi je ne le suis pas !... Tu portes mon nom ; et tu sauras qu'il n'y a jamais eu de cornards dans ma famille ! ce n'est pas toi qui commenceras !“ (s. 191) Jeho charakter připomíná Feydeauovy temperamentní cizince s přízvukem známé např. z her *La Puce à l'oreille* nebo *Un fil à la patte*. Jednotlivé situace i úmysly jiných postav ho, stejně jako Gabrielu, vystavují velkému počtu záměn. Ostatně jeho příjezd do Paříže je hlavní příčinou nastalého zmatku. Cizí žena v manželské posteli by totiž Petypona zcela určitě připravila o jeho dědictví.

I ostatní vedlejší postavy si pro svou prokreslenost zaslouží alespoň krátkou zmínku. Přestože dostávají od Feydeaua relativně malý prostor, vždy je beze zbytku využit. Hned v prvním aktu tak přicházejí dva opravdu neobvyklí sekundanti, které vysílá Corignon vyjednat podmínky souboje: pojišťovací agent Varlin neváhá opakovaně nabízet své služby, důstojník Marollier hrdě reprezentuje odhodlání a bojovnost armády. Především druhý akt je zaplněn typizovanými figurkami venkovské honorace: jsme svědky obdivného pozorování M. Crevette madame Hautignolovou, madame Ponantovou a madame Clauxovou, které poslouchají místní „Paříženku“, madame Vidaubanovou, která má kromě zaručených rad vždy po ruce i oddaného pana Vidaubana, od kterého neuslyšíme nic jiného než: „Oui, ma bonne amie!“ (s. 144, 153, 157) Na jeho přitakávání manželce se spoléhá také Petypon, když vysvětluje módu přehazování nožky přes opěradlo židle (viz str. 82). Přítomné dámy ho od místní Paříženky totiž ještě neviděly:

> MADAME VIDAUBAN. – A moi ? Eh ! bien, elle est bonne ! Mais toujours ! Mais tout le temps ! N'est-ce pas, Roy ?
>
> VIDAUBAN, *de confiance*. – Oui, ma bonne amie !
>
> MADAME VIDAUBAN. – Ça c'est fort !... Vous ne me l'avez jamais vu faire? Ah !

[60] Jako bedlivému pozorovateli společenského života nemohl Feydeauovi uniknout význam soubojů, které se staly součástí každodenních zpráv. Paříží se potulovali profesionální vyhledavači duelů („mousquetaires“) a jen v letech 1885 až 1895 noviny přinesly zprávy o 300 legendárních soubojích mezi slavnými osobnostmi. (Gidel 1991 : 123)

ben... ! (*Enjambant la chaise du milieu à l'instar de la Môme.*) Eh ! allez donc ! c'est pas mon père !

TOUT LE MONDE, *étonné.* – Ah !

PETYPON. – Ouf !

LA MÔME, *en délire, traversant la scène en applaudissant des mains et en gambadant comme une gosse.* – Elle l'a fait !... elle l'a fait !... elle l'a fait ! (s. 157)

Význam „mluvících jmen" ve hře

Kromě situační a slovní komiky se Feydeau opírá i o dobře vymyšlená jména postav. Ať už se jedná o nepřímý komický efekt, který může vyvolat jméno Petypona (petit pont), aluzi na mořského živočicha (M. Crevette), či ve vztahu k nevinnému charakteru postavy nepatřičné příjmení (Clémentine Bourré). Autor v tomto smyslu nejvíce „pracuje" s lékařovým přítelem a kolegou Mongicourtem. Pro generála Petypona je toto jméno totiž nezapamatovatelné. To Feydeauovi umožňuje vytvořit následující komickou situaci založenou na homonymii věty „j'y cours" a části jeho jména „gicourt":

LE GÉNÉRAL, *à Mongicourt.* – Au revoir, monsieur ! enchanté ! vous m'excuserez auprès de madame Mon... ? Mon... ?

MONGICOURT, *achevant.* - ...gicourt !

LE GÉNÉRAL. – Oh ! vous avez le temps ! ce n'est pas autrement pressé !

MONGICOURT. – Non ! non ! « gicourt » « Mongicourt » c'est mon nom.

LE GÉNÉRAL. – Ah ! pardon. Je comprenais... oui, oui ! Mongicourt, merci ! Allons, à tout à l'heure, vous autres ! (s. 119-120)[61]

Později se generál vytasí se slovní pomůckou „Mon-gilet-est-trop-court" (s. 206), která se ukáže jako velmi matoucí: Gabrielu, kterou považuje za paní Mongicourtovou, tak urážlivě osloví „Madame Mongiletcourt" (s. 209)[62],

---

[61] Ve své podstatě nepřeložitelnou hříčku ze hry úplně vynechal Vilém Říha, Sergej Machonin zachoval generálovo tápání (bez homonymie), Alexander Jerie jméno doktorova kolegy zkomolil:

GENERÁL (*Mongicourtovi*). – Na shledanou, pane. Velice mě těšilo! Omluvíte mne u paní Mon...? Mon...?	GENERÁL. – Tak na shledanou. Těšilo mne, pane Myškurte.
MONGICOURT. - ... gicourtové. (M : s. 48)	MONGICOURT. – Mongicourt, generále. (J : s. 54)

[62] Když na generálův příkaz, aby Štěpán došel pro paní Petyponovou (myslel tím ovšem Crevettu) vstoupí Gabriela, generál se rozesměje: „Il m'envoie madame Mon... Mongiletcourt..." (s. 209) Říha jméno transkriboval, Machonin i Jerie komolí Mongicourtovo jméno: „On mi posílá paní Mongiletcourtovou... (Ř : s. 88) Pošle mi paní Monže... Monžokurkovou... (M : s. 148) On mi pošle paní Mňaužakurkovou." (J : s. 160)

v závěru třetího dějství zase Mongicourta pro změnu „Machincourt“ (s. 226).[63]

Bez zajímavosti nezůstává ani jméno doktora Tunékunca, vynálezce extatického křesla. Divadelní historik Henry Gidel (1991 : 176-177) poodkrývá pozadí vzniku tohoto jména. Původně se vynálezce jmenoval Moutier. Shodou těžko uvěřitelných náhod vykonával v Paříži svou praxi lékař stejného jména, dokonce se specializoval na elektroterapii, a viděl představení. Po jeho stížnosti Feydeau změnil jméno na Vincent a vše se zdálo urovnáno. Po šesti letech divadlo Nouveautés opět uvedlo hru, kterou ale nastudovalo z původních kopií, a tedy s Moutierovým jménem. Lékař tentokrát vše řešil soudní cestou a Feydeau musel zaplatit odškodné a vyškrtnout doktorovo jméno ze hry. Osobně se setkali ještě jednou a spor opět skončil u soudu (Feydeaua obhajoval budoucí prezident Poincaré) a ještě větší pokutou. Autor pak jednou pro vždy vynálezce zázračného křesla pojmenoval *Tunékunc*.[64]

Henri Bergson (*Smích*, 1993) podstatu komična spatřuje v necitlivosti, jež provází náš smích: „komično vzniká tam, kde skupina lidí upře pozornost na jednoho z nich, umlčí cit a nechá působit jen rozum.“ (Bergson : 17-18) Úspěšný vaudeville tak musí oslovit „rozumy“ většiny publika. Aby postava působila komicky, nesmí si být svých nedostatků a chyb vědoma. Ty ale musí být naopak dostatečně srozumitelné pro diváky, kteří navíc často nachází nitky, kterými je autor provádí jednotlivými situacemi. V *Dámě od Maxima*

---

[63] Jména Feydeauových postav nejčastěji odkazují na charakterové vlastnosti jejich nositelů (*Toudoux* nemá v manželství žádnou autoritu) nebo vykonávanou profesi (holič *Tignasson* odkazuje na výraz „tignasse“ pro neupravený účes). Další jména připomínají zvířecí a rostlinnou říši (*Violette, Champignol, Marguerite, Beuf, Leboucq, Heurteloup*), nebo topografické oblasti. Často se jedná o složeniny, jejichž rozkládáním se publikum svého času bavilo (*Mouilletu, Vildamour, Lanoix de Vaux*), nezřídka jména odkazují i na historické a literární postavy (*Cléo de Montespan*, šermíř *Alfonso d´Artagnac*). (více viz Gidel 1979 : 296 - 300)

[64] Zcela rozdílný osud díky Feydeauovým hrám čekal na pařížský podnik „Maxim´s“. Pro nakonec plané obavy ze soudního stíhání dramatik upravil název již tehdy vyhlášeného podniku, který sám často a rád navštěvoval, na „Maxim“. Úspěch hry mu pak zaručil nesmrtelnost a popularitu po celém světě. V pokračování hry s názvem *La Duchesse de Folies-Bergère* je jedno z pěti dějství situováno přímo do šantánu. (Gidel 1991 : 165)

můžeme mít dojem, že se oním Bergsonovým a potažmo Feydeauovým „panáčkem na nitce“ stává Petypon, jenž ovšem sám poměrně obratně dokáže manipulovat svou ženu tím, že zneužívá její náboženské víry a respektu k nadpřirozenu. Feydeauovi se podařilo své hrdiny povýšit nad typizované vaudevillové postavy situačních komedií bulvárního typu, když v nestřeženém okamžiku dokáží na chvíli zpřetrhat ony nitky a ukázat svou lidskou tvář či se pokusit změnit své tradiční, mechanicky se opakující jednání. Nazvěme to třeba „vypadnutím z role“. Tak se např. Gabriela vzepře svému strachu a začne pronásledovat zjevení anděla (kterým není nikdo jiný než Petypon pod prostěradlem), tak se Petypon dokáže s manželkou společně radovat nad fungujícím křeslem nebo se zarazit nad kyticí „C’est ta fête ?“ (s. 199), kterou přinese Gabriele sluha s dopisem od vévody de Valmonté. I samotný generál je v závěru hry na okamžik přemožen svými city ke Crevettě: „*sévèrement.* – Je sais tout !... Cette chère petit enfant m’a tout dit ; *(Emoustillé.)* elle est délicieuse ! Figurez-vous qu’elle ne connaît pas l’Afrique ! *(Brusquement, de nouveau sévère.)* Vous n’êtes pas le mari de madame Mongicourt?“ (s. 230)[65] Divák i čtenář nabývají dojmu, že jsou to lidé, co mají právo se zmýlit nebo se zapomenout a nechat se hloupě uspat extatickým křeslem.

3.3 Poetika hry *Dáma od Maxima*

V této kapitole se pozastavíme nad základními principy vaudevillu a jejich podobě ve Feydeauově *Dámě od Maxima*. Zaměříme se na postupy, jež dovedl k dokonalosti a dokázal poskládat na velmi malém prostoru, jak dokážeme v analyzované scéně.

[65] „Vím všecko... To hezké stvoření mi právě všecko řeklo. A představte si, to rozkošné stvoření nezná Afriku! (*náhle přísně*) Vy tedy nejste mužem paní Mongicourtové?“ (Ř : s. 101) „[...] Vím všechno, ta rozkošná Zrzi mi všechno řekla. Představte si, že vůbec nezná Afriku. (*Jiným tónem*) Vy vůbec nejste manžel paní Mongicourtové!“ (M : s. 166) „[...] Vím všechno. To milé dítě mi to vysvětlilo. Je úžasná. Představte si, že ani neví, kde je Afrika. (*Náhle opět ostře.*) Vy nejste manžel paní Mongicourtové? (J : s. 181)

Techniky vaudevillu optikou *Dámy od Maxima*

Již soudobí kritikové vyzdvihovali dramatikovo umění „příprav“ (tzv. préparations), ve kterém dle H. Gidela (1986 : 81) předčil i své vzory. I Sarcey poznamenal: „Sachez-le, dans une pièce de Feydeau, on ne pose pas, en entrant, son chapeau sur une chaise, sans que je me dise : Bon ! ce chapeau n’est pas là pour des prunes !“ (Gidel 1986 : 81) Ve hře *Dáma od Maxima* pozorné publikum i čtenáře pomocí nejrůznějších prostředků důsledně připraví na vše, co se odehraje, takže všichni nakonec nabudou dojmu, že se to jinak odehrát ani nemohlo.

Vezměme si za příklad Gabrielin strach z duchů. Generál Petypon v prvním dějství o svém dlouho neužívaném zámku v žertu pronese: „On dit déjà dans le pays qu’il est hanté de revenants !...“ (s. 117) Tehdy ještě Petyponova pověrčivá žena odpoví, že by nechtěla být na jeho místě. Když ovšem ve druhém aktu sluha Émile společnosti oznámí, že švadlena přinesla Clémentiny svatební šaty a dámy vysloví prosbu je spatřit, přikáže mu nevěsta: „Après la danse, vous irez chercher ma robe de mariée et vous la descendez dans cette pièce !“ (s. 179), měli bychom zpozornět. Shoda náhod totiž Gabriele připraví přímo strašidelný zážitek. Její manžel se jí předstíráním strážného anděla po zhasnutí světla snaží přesvědčit k odjezdu, když pokojem osvětleným pouze měsíčním světlem[66] projde sluha s bílými šaty na figuríně a protančí veselící se pozvaná společnost, Gabriela se k smrti vyděsí.

Stejně pečlivě jsme například připraveni na sérii neúmyslných i záměrných uspání osob usazených v extatickém křesle během třetího aktu, když je nám v prvním dějství jeho funkce vysvětlena ústy Petypona: „... quand le patient, sous l’influence du fluide, tombe dans une extase exquise !... et, alors, ça y est! insensibilité complète ! Tu as tout le temps ! Tu peux charcuter, taillader, ouvrir, fermer, tu es comme chez toi ! Tu ne trouves pas ça épatant ?“ (s. 123).

Další příklad inherentních „příprav“ a zároveň přechod k technice qui pro quo nám poskytne prostý přehoz. Jeho přítomnost na sedadle v pokoji osvětluje sluha Étienne: „Oh ! c’est provisoire ! Madame est en train de faire une tapisserie pour. Alors, en attendant, on met ce tapis dessus.“ (s. 85) Když je tedy v inkriminované

[66] V popisu scény v druhém aktu Feydeau na Měsíc nezapomíná: „*Rayon de lune sur l’extérieur pendant tout l’acte.*“ (s. 135)

scéně sedadlo pod stolem a Mongicourt schová klečící M. Crevette pod přehoz a posadí se na ní, Gabriela nepojme nejmenší podezření, že je něco v nepořádku. Touto scénou dokazuje Feydeau své mistrovství: „živé“ sedadlo ukrývající důkaz o manželově nevěře je mnohem originálnější než vaudevillisty běžně užívaná skříň. Od této chvíle jsme svědky stále nových a nových záměn totožností, které se osvětlí až v rozuzlení hry. Protože na nich podstatně závisí vývoj děje, zpracovali jsme chronologicky jejich schéma v následujících tabulkách. Našim cílem bylo podchytit vznik qui pro qua (nejčastěji v dané situaci jedna z postav mylně interpretuje daný výjev, v několika málo případech se je popletena postava úmyslně, např. Petypon vědomě klame svou manželku nebo generála) a jeho další vývoj ve hře. Napočítali jsme jich celkem třináct a hned čtyři z nich probíhají déle než jeden akt (M. Crevette = p. Petyponová, Gabriela = p. Mongicourtová, Petypon = archanděl Gabriel a M. Crevette = druhá generálova manželka).

Ostatně Sarcey se hned po premiéře hry o množství záměn, kterému je divák vystaven, vyjádřil: „Il n’y en a pas un qui ne soit amené, pas un dont on ne dise quand il se produit : Oui, c’est vrai, ça ne pouvait pas se passer autrement.“ (Gidel 1979 : 84)

Vysvětlivky k tabulkám:

A … původce/autor záměny (v dané situaci logicky zaměňuje totožnost a klame sám sebe nebo naopak využívá situace, aby uvedl v omyl jinou postavu)
+ … klamaná osoba
Š … šíří mylnou totožnost dál
1 … o situaci ví od jejího vzniku či bezprostředně po ní, nesnaží se klamané osobě vysvětlit pravou podstatu věcí
2 … o situaci se dozvídá až později v rámci aktu
(§) … záměna pokračuje v dalších aktech

Jednotlivá čísla a poznámky se týkají dění okolo postav pouze v daném aktu. Jedná-li se o déle trvající qui pro quo, popisky se mohou změnit v závislosti na tom, jak se klamané postavy dozvídají pravdu.

Velmi inovativně Feydeau ve svých hrách přistupoval k dalšímu tradičnímu prvku vaudevillu – nečekaným setkáním (tzv. rencontres intempestives). Sám se svěřil (Treich 1927 : 33-34), že pokud věděl, že se dvě postavy nemají setkat, musí je naopak k sobě přivést co nejdříve. Tak se i v *Dámě od Maxima* nepřímo setkávají Gabriela s M. Crevette nebo generál nalézá jako prvního obyvatele Petyponova domu šantánovou tanečnici v posteli. Nepříjemnému „tête à tête“ generála, Gabriely a M. Crevette se chirurg snaží zabránit všemi prostředky. Přestože se setkají již na recepci v Touraine, k odkrytí dojmů mylných totožností dochází až v závěru třetího aktu, kdy se Petyponovi nepodaří generála uspat na křesle a vzniklou situaci urovnat. Poprvé tak selže prostředek, který ho v průběhu třetího aktu zachránil mj. před soubojem (uspal generála) a který jeho samotného během rozuzlení na chvíli vyřadí ze hry.[67]

Ve Feydeauových hrách jsme od začátku do konce hry vtaženi do víru děje, jeho bezchybně zkonstruovaný stroj se nezastaví a v závěru her zpravidla ještě zrychluje. Dramatik se nespokojí se situační a slovní komikou, pestrý svět dotváří správné načasování a gesta. Příznačným prvkem je Feydeauovo gradování jednotlivých komických efektů. Nespokojí se s jedním zasmáním a prekérní situace dovádí v rámci logiky vždy ještě o krůček dál. Jako příklad nám poslouží Crevettina „osobní obchodní značka“, motto „Eh ! allez donc ! c’est pas mon père !“, doplněná o koketní přehození nožky přes

[67] Feydeau rád a často ve svých hrách využíval nejmodernějších vědeckých objevů či vlastních vynálezů blízkých vizím Julese Vernea (viz např. extatické křeslo). Ve hře *La Main passe* figuruje předchůdce dnešního nahrávacího magnetofonu, hodinový hotel v *La Puce à l’oreille* nabízí svým zákazníkům pokoj, jehož postel lze v případě nebezpečí otočit do vedlejšího pokoje a nečekanou návštěvu tak uvítá pouze starý a nemocný muž. Důležitým vynálezem již uvedeným do praxe je elektrické osvětlení: elektrická lampa M. Crevette pomáhá vytvořit iluzi archanděla. Zpětně to svědčí i o nárocích, jež autorovy hry kladly na technickou výpravu a zázemí divadel.

Feydeau anticipoval možné problémy do té míry, že poznámkou pod čarou budoucím inscenátorům napověděl, jak postupovat při scéně s M. Crevette vydávající se za archanděla: „*Du fait que le fil qui actionne l’ampoule électrique longe le côté gauche de la Môme, en même temps que celle-ci tombera à plat ventre, la lampe tombera sur le lit, côté lointain, ce qui empêchera par la suite le fil de s’entortiller dans les jambes de l’artiste quand elle aura à sauter du lit. Au surplus, il sera facile, aussitôt ce jeu de scène, de tirer le fil dans la coulisse pour plus de sûreté.*“ (s. 105)

židli. Na malém prostoru několika replik kulminuje ve Feydeauovu kritiku tehdejší střední vyšší vrstvy žijící podle jediného zákonu „qu'en dira-t-on".

Gabriela Petyponová se ocitá v neznámém venkovském prostředí, kde na ní jako první „zaútočí" místní Pařížanka, paní Vidaubanová, nově naučeným, zaručeně pařížským gestem „Eh ! allez donc ! c'est pas mon père !" včetně přehození nohy přes opěradlo židle. Stejný pohyb „na uvítanou" předvedou i ostatní přítomné dámy. Zaskočená Gabriela se zmáhá pouze na konstatování stranou: „Ça y est ! Ça doit être un usage de la Touraine." (s. 165) Jako obvykle se ale Feydeau s touto situací nespokojí a stupňuje ji do ještě většího, avšak stále logického, extrému: nohu přes židli s patřičným komentářem přehodí dokonce abbé Chantreau. A protože i Gabriela chce vyjít vstříc svým hostitelům, přivítá odpozorovaným posunkem, jež v Paříži patří do lidového šantánu a kabaretu, vévodkyni de Valmonté. Dámy to s uspokojením kvitují: „Hein ! vous voyez ?... Vous avez vu ?... Hein ?... la Parisienne !..." (s. 165) Dostalo se jim zpětného potvrzení, že se rozhodně přiučily něčemu nóbl: „En tout cas nous lui avons montré que nous étions à la hauteur !..." (s. 165) Příslušné gesto ostatně nakonec předvádí v poněkud diskrétnější verzi i samotná vévodkyně: „*pinçant du bout des doigts un pli de sa robe à hauteur du genou de façon à découvrir juste le haut du pied, esquisse, en la soulevant à peine de terre, un discret rond de jambe.* – Eh ! allez donc ! (*Avec une révérence de menuet.*) C'est pas mon père !" (s. 165)

Vztah Feydeau – divák

Nejdůležitější osobou je pro Feydeaua divák/čtenář jeho her. Jeho pobavení směřuje své postupy a připravuje ho na komická střetnutí postav. Protože mu nic nezatají a mimo jeviště se nic podstatného neodehraje, dostává se divák do pozice vševědoucího pozorovatele labyrintu, do kterého byly okolnostmi i vlastní vinou zavřeny naše postavy, nechává ho nahlédnout do všech jeho tajných zákoutí a chodeb, poznat jeho tajemství, a pozorovat snažení postav najít ty správné dveře z bludiště ven. Protagonisté se dostávají do slepých uliček, proti své vůli se ocitají ve stejných chodbách (i když zde často naráží na jiné postavy), marně se snaží obejít zeď nebo plni naděje vstupují do otevřených dveří, za kterými na ně čeká ještě spletitější síť chodeb.

Na význam jednotlivých situací nás upozorňují svými poznámkami stranou a replikami zúčastněné postavy (např. Mongicourt se především v prvním dějství chová jako divák, jenž přímo vstoupil do děje a je pobaven přítelovou nesnází; ve třetím dějství nám odhalí totožnost osoby skryté pod prostěradlem vydávající se za archanděla), z rozhovoru Mongicourta a Petypona se poučíme např. o významu latinského spojení „gueula lignea“ („dřevěná huba“ – nepříjemná pachuť v ústech po větší konzumaci alkoholu) a můžeme se později všichni společně pobavit na účet Petyponovy ženy.

Feydeau ostatně umí odměnit pozorného diváka/čtenáře prostou bezpříznakovou větou. Ta se spolu se znalostmi pozadí vývoje příběhu, kterou na rozdíl od většiny postav máme právě my, mění v další zdroj komiky. Gidel (1986 : 83) pro tyto věty užívá termín „trouvailles“. Petypon si schovávaje M. Crevette v posteli v přítomnosti Gabriely povzdychne: „Madame Petypon, ma femme,... tu ne trouves pas qu'on étouffe ici?“ (s. 95). Zdvořilostní věta, že vše je už zapomenuto, jíž adresuje Petypon Corignonovi po vysvětlení nedorozumění v prvním dějství „Mais, voyons ! J'ai tout oublié !“ (s. 129), je po prohýřené noci tentokrát míněna opravdu doslovně. Koho by také nepobavilo generálovo vyzvání „Bougez pas !“ (s. 215) adresované spící M. Crevette v křesle nebo abbého poznámka na adresu šantánové zpěvačky, kterou oba vojáci s největší pravděpodobností měli možnost zhlédnout přímo v akci:

> CHAMEROT, *sans faire attention à l'abbé qui, près d'eux, les écoute, à Guérissac, tout en regardant du côté de la Môme*. – Ce qu'il y a de drôle, c'est que plus je regarde madame Petypon, plus il me semble que je l'ai vue quelque part.
>
> GUÉRISSAC. – Oh ! que c'est curieux ! moi aussi !
>
> L'ABBÉ, *jette un coup d'œil du côté de la Môme, puis*. – Ah ?... Pas moi ! (s. 148)

Pokradmu na nás Feydeau „mrká“ i během rozhovoru M. Crevette alias paní Petyponové s vévodkyní de Valmonté během slavnostní recepce. Předmětem hovoru je plánovaný pobyt mladého vévody v Paříži, kde se má, protože nic neumí, věnovat literatuře:

> LA DUCHESSE, *à mi-voix*. – Nous savons toutes ce que c'est que la chair !...
>
> LA MÔME, *les yeux au ciel*. – Oh ! voui !
>
> LA DUCHESSE. – S'il lui arrive de tomber sur une de ces femmes... innommables, comme il en est !...
>
> LA MÔME, *repoussant avec une horreur comique l'affreuse vision*. – Ah !... *dussèche* !...
>
> LA DUCHESSE. – Le pauvre enfant sera mangé !

LA MÔME. – Ne m'en parlez pas ! Oh !

LA DUCHESSE. – Ah ! quand j'y pense !... (s. 154)

Jak ironicky pak vyznívá radost mladého vévody nad domluvenou schůzkou s M. Crevette v Paříži: „J'ai subjugué une femme de monde !... J'fais des béguins ! Ah ! si je pouvais raconter ça à maman ! Elle qui a toujours peur que je tombe sur une femme innommable." (s. 160) Ostatně se jménem své matky na rtech nakonec prchá vévoda de Valmonté z Petyponova bytu po neúspěšném dostaveníčku a Gabrielině snaze ho svést na truc svému muži: „Laissez-moi ! Au secours ! Maman ! Maman !" (s. 218)

Na druhou stranu Feydeau nedává cíleně divákovi na srozuměnou, že by se ho snažil jakkoli podceňovat a pohrávat si s jeho znalostmi. Spoléhá na to, že si udělá správný obrázek o generálových vědomostech, když se pokusí přes literární referenci okomentovat Petyponovu přítomnost v místnosti, aniž by při tom dohlížel na M. Crevette (viz str. 115).

Pod pokličku vztahů mezi venkovskou smetánkou nás Feydeau nechává kriticky nahlédnout ve druhé scéně druhého dějství, kdy je paní Vidaubanové představena M. Crevette. Přítomné dámy mezi sebou rozebírají toto setkání a ke svému „vzoru" zaujímají velmi nesmiřitelný postoj. Vidaubanka pocházející „pouze" z Versailles musí podle nich ve skutečnosti těžce snášet přítomnost někoho „pařížštějšího" než ona sama:

MADAME VIDAUBAN. – Quand je pense que je suis seule ici à porter le drapeau du parisianisme !

MADAME VIRETTE, *à son clan rangé devant la caisse du piano.* – Oh ! non, mais écoutez-la !

LA MÔME. – Vous êtes Parisienne, madame ?...

MADAME VIDAUBAN. – Oh ! Parisienne !...

MADAME CLAUX, *entre ses dents, dans la direction de madame Vidauban.* – Mais dis donc que tu es de Versailles !

MADAME VIDAUBAN. – C'est-à-dire que j'ai toujours vécu à Paris.

MADAME CLAUX, *à son clan.* – Non !... elle ne le dira pas !

MADAMA VIDAUBAN. – Il n'y a que depuis mon mariage... Les occupations de mon mari !... (*Elle indique Vidauban qui s'incline*) Mais si je suis ici, mon âme est restée à Paris !

MADAME CLAUX. – Oh ! chérie ! (s. 145-146)

V tomto krátkém výjevu jsme svědky prolínání dvou konverzací, kdy dámská společnost nespokojeně komentuje odposlouchávaný rozhovor mezi dvěma Pařížankami. Paní Clauxová se nakonec o chvíli později přitočí ke Crevettě :

„Vous savez, la Parisienne, là ! Eh bien ! elle est de Versailles !“ Přestože paní Petyponová procedí skrze zuby „Je m'en fous !“, paní Clauxová se svému klanu svěří: „Je ne suis pas fâchée de lui avoir dit.“ (s. 147) Jejich komentáři se divák baví, zároveň je poodkryta pokrytecká povaha společenských vztahů měšťanstva.[68]

Feydeau a poznámkový aparát

Zdeněk Hořínek zmiňuje u dramatického textu v souvislosti s jeho strukturou tzv. dvoukolejnost[69], která se často projevuje odlišnou stylistickou úrovní jednotlivých replik postav a poznámkového aparátu obsahujícím režijní, scénické a autorské poznámky či způsob hereckého přednesu. Jejich podíl a

---

[68] I ve zkrácené Říhově verzi nacházíme stopu tohoto dvojího dialogu:

pí. VIDAUBANOVÁ. – Když si pomyslím, že jsem tu jediná, která tu třímá prapor pařížanství.

CREVETTA. – Vy jste Pařížanka?

pí. VIDAUBANOVÁ. – Och, Pařížanka tělem i duší.

pí. CLAUXOVÁ. – (*mezi zuby*) Jen řekni, že jsi z Versailles.

pí. VIDAUBANOVÁ. – Totiž... žila jsem stále v Paříži.

pí. CLAUXOVÁ. – Ta to neřekne. (Ř : s. 49)

Machonin tento dialog zkrátil a zachoval pouze jeden komentář:

Paní VIDAUBANOVÁ. – Když si představím, že jsem tu jediná, kdo třímá prapor pařížanství.

Paní VIRETTOVÁ (*dámám u klavíru*). – Slyšíte ji?...

ZRZI. – Vy jste z Paříže?

Paní VIDAUBANOVÁ. – Ano, jsem Pařížanka!... Totiž, dřív jsem žila v Paříži. Až do svatby... Ale i když jsem teď tady, má duše zůstala přece jenom v Paříži! (M : s. 79)

Jerie zůstává opět nejblíže originálu:

VIDAUBANOVÁ. – Jak to čest! Kdybyste věděli, jak jsem ráda, že jsem našla pravou Pařížanku! Až dosud jsem nesla prapor Paříže já sama.

VIRETTOVÁ. – Slyšíte ji?

ČÍČA. – Vy jste Pařížanka, paní Vidaubanová?

VIDAUBANOVÁ. – No, Pařížanka...

CLAUXOVÁ. – Tak jen řekni, že jsi jenom z Versailles !

VIDAUBANOVÁ. – Spíše jsem vždy v Paříži žila.

CLAUXOVÁ . – Ona to neřekne!

VIDAUBANOVÁ. – Ovšem od svatby... To víte, manžel je stále zaneprázdněn. (*Vidauban se ukloní*) Ale ačkoliv jsem tělem zde, duchem stále dlím v Paříži!

CLAUXOVÁ. – Ty chudinko! (J : s. 87)

[69] HOŘÍNEK, Zdeněk. Poznámky o poznámkách. *Divadelní revue*. 2.3.2006 [on-line] dostupné z: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=10224> (30.1.2010)

způsob zápisu se s vývojem divadelní praxe samozřejmě měnil, v moderním a postmoderním divadle významně vzrostla i role režiséra a jeho pojetí během dramatizace hry. Při samotné jevištní realizaci se pak textové poznámky transformují do jiných výrazových prostředků (gest, hlasové intonace, podoby dekorace, atp).

Georges Feydeau jako jeden z mála autorů své doby své hry sám režíroval a dohlížel na jejich provedení. Jak vyplývá již z předchozích kapitol, klíčem k úspěchu bylo právě důsledné nastudování partů a přesné choreografické načasování. Svou vizi dokázal vtělit i do příslušných textů. Každého, kdo otevře knižní vydání jeho her, musí překvapit nebývale vysoký poměr režijních a inscenačních poznámek ve srovnání s vlastním dramatickým textem. H. Gidel (1979 : 190) hovoří až o jedné třetině tištěného textu, díky níž se dramatický text blíží režijní knize či filmovému scénáři. Čtenář tak získává celistvější obraz o dění ve hře a režisér autorem zamýšlenou interpretaci. Jelikož víme, že v českých adaptacích je poznámkový aparát významně zkrácen (viz kap. 4, str. 109), můžeme předpokládat, že Feydeauův poznámkový aparát byl překladatelům při úpravě her neocenitelnou pomůckou. Na druhou stranu se nám při čtení originálu naskýtá jedinečná možnost rekonstruovat přesnou podobu hry z roku 1899.

My se teď krátce zaměříme na druhy a význam informací, jež jsou v poznámkách zakódovány. S matematickou přesností dokázal Feydeau v dlouhých popisech jednotlivých scén podat rozmístění nábytku i osob: „*...Le mur de droite de cette chambre, contre lequel s'adosse un lit de milieu, forme avec le mur du côté droit de la baie un angle légèrement aigu, de telle sorte que le pied du lit affleure le ras des rideaux, alors que la tête s'en éloigne suffisamment pour laisser la place d'une chaise entre le lit et la baie. Celle-ci doit être assez grande pour que tout le lit soit en vue du public et qu'il y ait encore un espace de 75 centimètres entre le pied du lit et le côté gauche de la baie...* (s. 83) [...] *Au lever du rideau, les personnages sont placés ainsi qu'il suit : Le long du piano, du clavier à la partie cintrée, mesdames Claux (1), Hautignol (2), la Baronne (3). Devant la queue du piano, perpendiculairement à la rampe, la Môme (1), le Général (2), Clémentine (3), Petypon (4).* (s. 136)“ (Celé popisy scén z 1. a 2. dějství včetně nákresu scény viz Příloha, str. xxxii)

V poznámkách pod čarou dokonce uvádí návod, jak si obstarat elektrické osvětlení a extatické křeslo (s. 83), doprovodnou hudbu (s. 136) nebo způsob, jakým mají představitelky M. Crevette zpívat (s. 175).

V neposlední řadě také pro zachování komického efektu nabádá k pozdějším úpravám textu v závislosti na aktuální módě: „*Tout ce dialogue est à modifier au fur et à mesure de la transformation des modes et en tenant compte de la toilette adoptée par l'artiste jouant la Môme. Bien entendu ce sont les toilettes dont ces dames se plaignent qui seront précisement à la mode du moment, alors que celle qu'elles envient à la Môme sera de pure excentricité.*" (s.141, 142)

Při textové analýze zjišťujeme, že poznámky např. vysvětlují jednotlivé repliky: „PETYPON, *auquel l'étreinte de sa femme donne une secousse dans la tête endolorie.* – Bonjour, Gab... oh !.... rielle !" (s. 91); charakterizují vlastnosti a chování postav: „PETYPON, *décidé à en finir coûte que coûte, sortant de nouveau son porte-monnaie.* – Enfin, il s'agit de ma tranquillité !... Je n'y regarderai pas !... (*Tirant deux pièces de vingt francs en les tendant à la Môme du bout des doigts.*) Voilà... quarante francs." (s. 97) [...] „*Quant à Petypon, il va et vient autour du groupe avec des allures de chien de berger ou d' « Auguste de cirque », effaré qu'il est à l'appréhension des impairs que la Môme peut commettre et voulant être là pour y parer.*" (s. 140); nebo vypráví děj: „*Il profite de ce qu'elle est à quatre pattes devant la table pour la couvrir du tapis, après quoi il s'assied sur son dos comme il le ferait sur le pouf.*" (s. 100) [...] „*Petypon [...] emporté qu'il est par sa démonstration, a appliqué une tape du plat de la main sur le bouton gauche du fauteuil.*" (s.122) Poměr poznámek může dokonce převyšovat vlastní dramatický text, např. ve 4. scéně 2. dějství, kdy M. Crevette laškuje s mladým vévodou za zády dam, jež jí chválí (s. 154-155) nebo v 10. scéně 2. dějství, kdy je Gabriela k smrti vystrašena Petyponem, tančícím průvodem a svatebními šaty (s. 186-188). Georges Feydeau natolik spoléhal na své technické postupy, že se dokonce nebál anticipovat reakci publika, když se Gabriela a Petypon postupně dotknou spícího generála v křesle a usnou: „*Huit ou neuf secondes se passent ainsi. Se baser pour cela sur l'intensité et la durée de l'effet, attendre le decrescendo du rire.*" (s. 210)

Celková délka hry a obsáhlost scénických poznámek byly také hlavními příčinami jejího vydání ve dvou svazcích. 1. srpna 1914 vychází v Illustration théâtrale první díl, druhý díl je publikován až po válce 14. května 1919.

Shrnutí Feydeauovy poetiky v analyzované scéně

Pro zevrubnou analýzu dramatikova stylu jsme zvolili osmnáctou scénu třetího dějství (s. 224-227, viz Příloha, str. i-iv), na níž rozebereme výše

uvedené postupy a jazyk postav. Na základě našeho rozboru pak v 5. kapitole (viz str. 99) provedeme srovnání vybraných českých překladů. Pro odkazování na scénu originálu budeme používat zkratku F a číslo příslušného řádku, např. (F : 3).

Osmnáctou scénou se počíná rozuzlení celé hry trvající po další tři scény. Jsou v ní konfrontovány hlavní i vedlejší postavy, okolo kterých Feydeau soustředil zápletku: M. Crevette, Petypon, Gabriela, generál Petypon a Mongicourt. Děj také významně ovlivní extatické křeslo. Pokročilá fáze hry a vědomí, že Petypon již několikrát zapojil křeslo, aby se dostal z úzkých, nám dává tušit, že se o něco podobného pokusí v okamžiku, kdy se do něj posadí generál (F : 28-32). Sám nás na to upozorní větou: „Le fauteuil !“ (F : 30) Tentokrát ovšem jeho plán poprvé selže a Petypon již nemá žádný prostředek, aby zabránil postavám pokusit se odkrýt své skutečné totožnosti. Navíc se záměrem generálovi vše prozradit přichází jeho kolega Mongicourt. Petypon ztrácí kontrolu nad situací a klesá do křesla, které předtím zapomněl vypnout (F : 43-46). Zatímco spí chycen do své vlastní pasti, dovídá se Gabriela o jeho nevěře a po exekuci několika políčků plánuje rozvod.[70] Zdánlivě tragické vyústění (jež je navíc žánrově nepřípustné) si stěží někdo uvědomuje a ani Petypon mu prakticky nevěří, když své manželce v podstatě sehraje scénu kajícího se hříšníka ochotného přistoupit na požadavky poškozené strany (F : 116-133).

V první polovině scény je iniciátorem a moderátorem akce postava generála Petypona du Grêlé. Z jeho úst zní první obvinění, když považuje Gabrielu za Petyponovu milenku: „Ah ! je comprends tout, maintenant ! Madame est ta maîtresse ! [...] Elle vous trompe avec votre mari !“ (F : 2-3, 15-16). Jakékoli Petyponovi nabídky vysvětlit situaci razantně odmítá: „Laisse-moi tranquille !“ (F : 7, 21). Ani Mongicourt není vyslyšen: „Non, monsieur, non ! pas d’explication ! [...] Inutile, monsieur ! après ce qu’a fait votre femme !... (F : 47-48, 50). Jeho ráznost vyústí v odchod z místnosti, když de facto okřikne Mongicourta a Gabrielu: „Allez, rompez !“ (F : 78)

[70] Naquetův zákon povolující rozvod vešel ve Francii v platnost v roce 1883 a komediografům poskytl další „zbraň“ pro řešení manželských sporů. (Voždová 2009 : 114)

Ve druhé polovině scény se netradičně ujímá vůdčí role jinak během celé hry spíše submisivní Gabriela, jež neváhá svého spícího muže potrestat a oznámit mu konec jejich manželství. Dokud je Petypon ještě při vědomí, snaží se její námitky umlčet: „Hein ? oui ! non ! ne te mêle pas ! ne te mêle pas ! (F: 10) Hein ! oui, chut !... (F: 25) Non ! non ! pas d'explications !“ (F : 38) Následně se s Mongicourtem generálovi snaží vyvrátit, že by byla jeho ženou. Replikou „Hein ! il l'a amenée, lui !“ (F :63) se na chvíli od tohoto problému odpoutává. Zároveň se ale dozvídá o manželově nevěře. Vyhrocená scéna a generálovo zkomolení lékařova jména na „M. Chose, là, Machincourt“ ji opět přivádí zpět. Ostatně jejich společná reakce „Quoi ?“ (F : 66) mj. ukazuje, že obě postavy reagují na jiný podnět: Gabriela na fakt, že má být Mongicourtovou ženou; Mongicourt, který se v předchozích replikách snažil vše uvést na pravou míru (F : 55), reaguje na urážející zkomoleninu svého jména. Po generálově odchodu dává paní Petyponová průchod svým emocím: „*... descendant à gauche du fauteuil.* – Ah ! c'est trop fort ! (*A Petypon endormi.*) Ah ! gredin, tu avais une maîtresse et tu la faisais passer pour ta femme !... Ah ! tu !... (*A Mongicourt.*) Non, mais regardez-le !... et il ose sourire !... Ah ! bien, attends un peu !...“ (F : 82-85). Kromě citoslovce „Ah !“ uvozujícím téměř každou větu je vše dobře patrné i z grafické podoby textu naznačující třemi tečkami pauzy. Následný výjev nás přibližuje grotesce. Gabriela svého muže sice trestá, my ovšem víme, že díky křeslu navrženému pro bezbolestné vykonávání operací záletník nic necítí, a protože se mu zdají sladké sny, stále se usmívá. Po nadiktování svých požadavků ji neobměkčí ani Mongicourt, jenž před jejím odhodláním ustupuje nejen přeneseně, ale i fyzicky, a svého muže nazve „gandin“[71].

Zmiňme ještě M. Crevette. Ta je na scénu víceméně dovlečena generálem a během své přítomnosti je pro nás jakýmsi komentátorem dění a indikátorem vážnosti situace, na kterou nás upozorní hned první replikou stranou „Aïe !“ (F : 17). Generál totiž v přítomnosti Gabriely nepřímo řekl, že je Petyponovou ženou a jeho skutečná žena je jeho milenkou. Ostatně při druhé poznámce

[57] GANDIN = Dandy ridicule. Allusion à l'ex-boulevard de Gand (aujourd'hui boulevard des Italiens), leur promenade favorite. (LARCHEY 1996 : 146); GANDIN = jeune élégant raffiné et plus ou moins ridicule. (zdroj: Petit Robert)

stranou „*... s'écartant prudemment vers le fond, - à part.* – Fichtre ! ça se gâte !“ (F : 26-27) se již začíná nenápadně vzdalovat. To Gabriela vynesla svůj soud, podle něhož je M. Crevette druhou generálovou ženou. Když se do pletence přimotá i Mongicourt a Petypon spí v křesle, mizí M. Crevette definitivně ze scény: „V'là le grabuge, caltons !“ *Elle s'esquive par la porte droite.* (F : 57-58) S postupnou gradací situace stoupá i příznakovost jejích vět. Citoslovcem nejprve vyjádří nepříjemné překvapení „Aïe !“, lidově zakleje „Fichtre ! ça se gâte !“ a nakonec zmizí s nespisovnými výrazy s prvky argotu: „V'là le grabuge ! caltons !“[72] Feydeau zde jako ostatně i na jiných místech textu zanesl i požadovanou zvukovou podobu řeči – zkrácené „V'là“.[73]

Ve scéně se na malém prostoru střetávají dvě velmi odlišné kontextové reality, dva mikrosvěty Gabriely a generála, kteří si navzájem snaží osvětlit čtyři záměny totožností: Gabriela považuje M. Crevette za druhou generálovu manželku: „Elle ? Mais c'est votre femme !“ (F : 23) Generál M. Crevette za Petyponovu ženu: „Venez, pauvre enfant, et apprenez à connaître ce que vaut celle que vous appelez votre amie !... Elle vous trompe avec votre mari !“ (F : 14-16) a Gabrielu za paní Mongicourtovou: „Inutile, monsieur ! après ce qu'a fait votre femme !... (F : 50) ... *désignant Gabrielle.* Mais... Madame ! (F : 53) Mais parfaitement ! De même que je sais bien que vous êtes la femme de M. Chose, là, Machincourt.“ (64-65) Ta je podle něj navíc svému muži s Petyponem nevěrná: „Ah ! je comprends tout maintenant ! Madame est ta maîtresse ! (F : 2-3) Elle vous trompe avec votre mari !“ (F : 15-16). Pravdu o skutečném vztahu M. Crevette ke svému muži se dozvídá pouze Gabriela, generál později vstupuje do závěrečné scény hry již se vším obeznámen (vše mu vysvětlila mimo scénu sama tanečnice), a tak může děj bez dalšího zdržování patřičně vygradovat.

I poměrně malý úsek, jaký nabízí tato scéna (tříaktová hra má celkem 59 scén rozdělených v poměru 24:14:21), dokládá způsob, jakým Feydeau pracuje s poznámkovým aparátem. Hned na začátku nás může zarazit

---

[72] GRABUGE, m. = bruit, baggare. CALTER = se sauver, s'enfuir (viz *Dictionnaire du français argotique et populaire*, str. 130 a 59)

[73] Naše analýza (viz výše) již nabídla příklady fonetické úpravy replik, např. Ah !... meerde ! (s. 177), Qué drôle de maison ! (s. 117), Oh ! voui ! (s. 154), Ah !... *dussèche* ! (s. 154), Mais j'peux pas ! (s. 100)

přítomnost čísel 1, 2 a 3 u jmen postav. Jak uvádí vydavatel v poznámce vydání v edici *La Petite Illustration*, jedná se o rozmístění postav na jevišti z pozice diváka zleva doprava.[74] Dramatik samozřejmě užívá tradičních scénických, hereckých a režisérských poznámek: „*Il remonte jusqu'à la porte de gauche.* (F : 8) *Il gagne à droite.* (F : 11) *Il sort.* (F : 133) *Elle remonte.* (F : 140) *Désignant la Môme.* (F : 21) *... avec désespoir en redescendant à gauche du fauteuil.* (F : 35) *... vivement.*" (F : 87) Pro nás jsou ovšem mnohem zajímavější poznámky s netradičními dramatickými funkcemi.

Jsme zvyklí na poznámky popisující děj: „*Il se précipite derrière le fauteuil pour presser le bouton, mais au moment où il fait fonctionner la bobine, le général se relève.*" (F : 31-32). Při popisu nešťastného Petyponova uspání se Feydeau stylisticky odpoutává od strohých vět a přibližuje se literárnímu textu: „*Il se laisse tomber dans le fauteuil sans réfléchir que la bobine est en mouvement. Immédiatement, il réçoit le choc; un hoquet: „Youpp !" et le voilà figé dans son attitude dernière, les yeux ouverts, le sourire aux lèvres.*" (F : 43-46) Oproti běžným poznámkám zde autor mj. v první větě explicituje příčinu Petyponova uspání (chod křesla). Pro další vývoj děje je podstatný i jeho úsměv na rtech. Gabriela v další „trouvaille" totiž pronáší: „et il ose sourire !" (F : 84-85) Těžko říci, jak by reagoval při plném vědomí, blažený úsměv je tentokrát projevem krásného snu, ve kterém se ocitl díky anestetickému účinku křesla.

Některé scénické poznámky dokreslují význam slovního jednání postav. Je to především způsob, jakým generál přijde od dveří (*tout en gagnant à larges enjambées jusqu'au canapé*; F : 1-2), aby ze sebe co nejrychleji dostal své podezření: „Ah ! je comprends tout, maintenant ! Madame est ta maîtresse !" (F : 2-3) V jeho krocích je odhodlání i razance, jež odmítají jakoukoli diskuzi, jak se projeví během následujících replik, kdy odmítá naslouchat Petyponovi, Gabriele i Mongicourtovi.

Když se Gabriela chystá potrestat svého spícího manžela (*„Elle s'élance sur lui pour le souffleter.*"; F : 86), převáží svou délkou poznámky popisující exekuci celkem pěti políčků nad vlastními pronášenými replikami (především

---

[74] *„Rappelons à ceux qui l'auraient oublié et apprenons à ceux qui l'ignorent que le « côté jardin », en terme de théâtre, est le côté gauche de la scène par rapport au spectateur et le « côté cour » le côté droit ; et que les numéros parfois accolés entre paranthèses aux personnages (1) (2) (3) désignent les places que ces personnages occupent sur la scène, les uns en raison des autres, et ce en les comptant de gauche à droite.*" (Feydeau 1914 : 2)

F : 91-99). Závěrečná poznámka „*Un soufflet, toujours du revers, à chaque „Tiens !“*. (F : 99) navíc shrnuje jejich počet.

Pro správné vyznění dialogu mezi manželi Petyponovými je podstatná poznámka předepisující Lucienovi předstírat poraženého:

> GABRIELLE, *descendant vers lui*. – Il n’y a pas de Gabrielle, voyons ! Je vous dicte mes volontés; vous n’avez qu’à vous soumettre !
> PETYPON, *jouant la résignation*. – C’est bien !
> GABRIELLE. – Je quitte cette maison !
> PETYPON, *même jeu*. – Bon !
> GABRIELLE. – Nous divorçons !
> PETYPON, *même jeu*. – Bon !
> GABRIELLE. – Je reprends ma fortune !
> PETYPON, *même jeu*. – Bon ! (*Relevant la tête*.) Oh ! tout, alors ? (F : 119-127)

Po strohém přitakání se Petypon opět s hranou rezignací těžkým krokem teatrálně odebere ke dveřím a melodramaticky ohlásí svůj návrat ke kojné (F : 130-132). Jak upozorňuje Gidel (1979 : 212) i Blancart-Cassou (1991 : 207) na malém prostoru jedné repliky se po Gabrielině oznámení, že si vezme zpět svůj majetek, pravý Petyponův charakter přeci jen projevuje.

3.4 Ohlas *Dámy od Maxima* ve Francii

Uvedení *La Dame de chez Maxim* lze zařadit mezi autorovy největší úspěchy. Obrovský ohlas měla hra nejen u publika, ale i kritiky. Francouzští komediografové nešetřili pochvalnými slovy. Ještě během premiéry se Alexandre Bisson svěřil: „... je ne connais personne parmi nous, les auteurs comiques, doué d’autant de crânerie et d’audace dans le bouffon, d’une facture aussi franche et aussi vive.“ (Gidel 1991 : 170) Francisque Sarcey Feydeauovu novou hru považuje za autorovo vrcholné dílo, kritici se obdivují schopnosti integrovat nové vědecké objevy, jako zjevení působí výkon Armande Cassive v roli M. Crevette. Po pařížské premiéře 17. 1. 1899 v divadle Nouveautés následuje v prosinci téhož roku Marseille následovaná dalšími městy, v krátkém čase se hraje i ve Spojených státech. V roce 1902 překračuje *Dáma od Maxima* Lamanšský průliv, o dva roky později je uvedena v Bruselu. Jen v Paříži je v letech

1910-1965 uvedena osmadvacetkrát. (Schenkan : 7) V roce 1982 je poprvé uvedena v Comédie Française. Zatímco Labichův veleúspěšný *Slaměný klobouk* v letech 1851-1852 zaznamenal na 300 repríz (Barrot : 35), *Dáma od Maxima* se 26. listopadu 1900 již po 524. večer vydávala za manželku ctihodného doktora Petypona a nebylo to naposledy (Gidel 1991 : 173). Feydeau byl na vrcholu své slávy, inscenace jeho her po celé Evropě i Severní Americe mu zajistily postavení celosvětově nejvíce vydělávajícího dramatika.[75]

Publikum příznivě reagovalo na narážky na současné dění, které sice dnes ztrácí svůj původní efekt, hra ale účinkuje dobře i bez jejich znalosti. Jak uvádí H. Gidel (1991 : 167), Gabrielina víra ve zjevení archanděla divákům připomínala jistou slečnu Couesdon, o jejíž setkání s nadpřirozenem tehdy psaly noviny. Mladické pobláznění vévody de Valmonté do M. Crevette je aluzí na vévodu d'Uzès, kterého jeho matka musela poslat do Konga, aby zapomněl na Émilienne d'Alençon, jednu ze „zakázaných" svůdnic své doby.

Zjitřené emoce dle očekávání vyvolal obsah písně zazpívané šantánovou tanečnicí i vzápětí pronesené „mot de Cambronne" (*Král Ubu* měl premiéru teprve v roce 1896). Feydeau si musel toto slovíčko tvrdě prosadit i přes odmítavý postoj ředitele divadla. Právě kolem něj vystavěl komický kontrast mezi prostředím, kde se M. Crevette běžně pohybuje, a prostředím venkovské smetánky, kam se snaží zapadnout.

I o několik desetiletí později se publikum nechávalo svést půvaby rozpustilé tanečnice od Maxima. Kritici začali o autorovi zpětně hovořit jako o předchůdci absurdistů, což dokazuje i *Dáma od Maxima*. Ve zcela jiném světě si připadá např. generál Petypon po vstupu do synovcova domu (viz kap. 4. 2, str. 69). Na rozdíl od pozdějších autorů absurdních dramat má ve Feydeauově divadelním světě každá na první pohled neopodstatněná situace své logické vysvětlení. V roce 1966 se Eugène Ionesco o dramatikově tvorbě vyjádřil: „Feydeau je pravým předchůdcem bratří Marxových a jiných amerických

[75] V rozhovoru z počátku 20. století novinář zmiňuje autorův roční příjem ve výši 300 000 liber (téměř 5 milionů franků v kurzu r. 1991). (Gidel 1991 : 179)

komiků, u nichž všechno začíná obyčejnou náhodou, aby to skončilo furiózem ztřeštěností, což může dobře znamenat trefnou karikaturu našich vlastních způsobů jednání – náš kvapík do propasti.“ (Záviš : 13)[76]

Jen v posledních třech letech se vaudeville hrál na pěti pařížských scénách,[77] z toho třikrát v režii Jean-Françoise Sivadiera, který se úspěšně odvážil inscenovat děj na minimalisticé scéně. „Le texte est comme une boule de feu que les acteurs se lanceraient de main en main. On ne l’a jamais si bien entendu exploser,“[78] pochvaluje si kritik v *Le Figaro.*

[76] I ve hře *Dáma od Maxima* můžeme najít důkaz, že vaudevillová technika byla inspiračním zdrojem němým filmovým groteskám. Pokud bychom sestříhali např. scény ze třetího aktu, kdy mladý vévoda de Valmonté několikrát přichází s kyticí za M. Crevette do Petyponova bytu, do kratičkého filmu, dostaneme zábavnou grotesku à la Charlie Chaplin. Nezkušený mladík se pln očekávání setkává pouze s Gabrielou a po „dialogu hluchých“ zklamaně odchází i s pugétem, který vzápětí posílá i s dopisem p. Petyponové (tedy opět Gabriele). Když se osobně dostaví podruhé s dalšími květinami, je situačně „zajat“ generálem a nedobrovolně se stává druhým svědkem domlouvaného souboje. V zápalu slovního boje se nemůže svěřit se svým záměrem, je donucen vstávat a sedat si, až si v roztržitosti rozsedne květinový dar. Ani třetí návštěva nedopadne podle jeho očekávání: přestože se konečně setkává s M. Crevette, ta je zrovna „indisponována“ v extatickém křesle, ve snaze ji políbit usíná na jejím krku. Živou konverzaci vede až opět s Gabrielou, která se na něm chce pomstít Petyponovi a začne ho svádět a nejhezčí květinou si ozdobí výstřih. Při splašeném útěku ho generál nasměruje do odcházejícího Varlina a třetí pugét je rozmačkán jejich hrudníky.

[77] Sivadierovo tři a půl hodiny trvající představení bylo uvedeno v Odéonu (20.5. – 25.6.2009), Les Gémeaux-Scène Nationale de Sceaux (6. – 10.10.2009) a Le Monfort théâtre (15. – 31. 7.2010). Výčet doplňuje sto pět minut dlouhá režie Eudese Driveta v divadle Nesle (17.3. – 1.5.2020) a tříhodinové nastudování pod taktovkou Hervé Van der Meulena v Théâtre de l’Ouest Parisien (6. – 21.5.2010). (Zdroj: www.theatreonline.com)

[78] Zdroj: www.theatreonline.com

4. Recepce a překlady *Dámy od Maxima* v české kultuře

Celosvětový úspěch hry nemohl uniknout dramaturgům českých divadel. V sezóně 1900-1901 je *Dáma od Maxima* uvedena hned na třech stálých scénách (Národním divadle v Brně, Švandově divadle v Praze a Městském divadle v Plzni). V Brně se hrála souběžně s autorovým vaudevillem *Hotel u svobodného přístavu,* v Praze a Plzni patřila mezi nejúspěšnější hry sezóny (ve Švandově divadle se počet repríz přehoupl přes číslo padesát).[79] *Divadelní listy* u příležitosti jejího brněnského uvedení zmiňují především diváckou atraktivitu hry schopnou plnit divadelní pokladny: „Ředitelství vypravilo známý francouzský žert « Dáma od Maxima » ; konstatujeme to prostě. Pokud se finanční stránky týče, vykonala svoji službu. Táhne a plní domy. Konstatujeme i to.“[80] Premiéra v Plzni byla i díky předcházející „světové reklamě“ spojena s přílišným očekáváním. Recenzent zmiňuje nedostatečné nastudování hry postrádající odpovídající tempo: „Ve scénách většího ensemblu jen chvílemi – jako v orkestru – na místech přesně vyhledaných se udělá „tacet“, aby ostrý vtip p r o n i k l a zase se to dál chumelí.“[81]

Správný rytmus, zdá se, hledala při uvádění francouzských frašek na přelomu století se střídavými úspěchy všechna divadla. Věta „provedení bylo asi vinno“ bývá skloňována v různých obměnách. Českým hercům se často nedostávalo umění pronášet ona „nečistá slovíčka“ tak, aby se nikdo neurazil. „Tlápnout plnou nohou do dvojsmyslu, až stříká špína na všecky strany, ne, ne, toho nesneseme a nejméně snesl by to Pařížan,“ čteme u příležitosti premiéry Valabréguovy a Hennequinovy hry *Ustupte ženám!* v Národním divadle.[82]

Patrně nejlepšího nastudování se *Dámě od Maxima* dostalo ve Švandově divadle.[83] Úspěch hry, v níž si dámy „sedají na stůl a lidem na záda a poskakují volajíce s výmluvným gestem « hoplá » !“[84] podnítil uvedení jejího pokračování *Vévodkyně Crevetta* (1904). Titulní roli opět ztvárnila Božena Jeřábková-Káclová.[85]

---

[79] Srv. *Divadelní listy*, r. 1901/2, č. 11, s. 256

[80] Srv. *Divadelní listy*, r. 1901/2, č. 6, s. 127

[81] Srv. *Divadelní listy*, r. 1900/1, č. 20, s. 440-441

[82] Srv. *Divadelní listy*, r. 1900/1, č. 15, s. 319-320

[83] Srv. *Divadelní listy*, r. 1900/1, č. 18, s. 404

[84] Srv. *Divadelní listy*, r. 1901/2, č. 14, s. 327

[85] Srv. *Divadelní listy*, r. 1904/5, č. 18, s. 316-317; Hra byla o rok později uvedena i v Plzni.

Z translatologického hlediska je zajímavá poznámka k překladu Feydeauova *Hotelu u pěti strašidel* Olgy Nápravníkové pro Švandovo divadlo upozorňující, že v případě překladů francouzských frašek se na přelomu století často jednalo o překlad z druhé ruky: „Překladatelka neměla originálu francouzského v ruce; [...] pořídila svůj překlad z němčiny. Nu, děje-li se to na « Národním », proč by se to nemohlo dít u Švandy? Ale pro boha, proč není překladatelka alespoň chytřejší? Překlad hemží se germanismy nejhrubšího druhu. Kdy, ach, kdy asi bude se mluviti u Švandy česky?“[86] Před první světovou válkou v *Dámě od Maxima* zářila nejen v Aréně na Smíchově, ale i u kočujících divadelních společností Mařenka Zieglerová.[87] Na konci 20. let je hra na programu divadla Uranie (sez. 1927/1928).

V roce 1934 uvádí *Dámu od Maxima* v překladu a úpravě Viléma Říhy Komorní divadlo, přidružená scéna Vinohradského divadla. Jak přiznal jeho ředitel Bor, jednou z hlavních příčin nastudování byly očekávané zisky ze vstupného. Divadelní kritik a překladatel Hanuš Jelínek[88] podpořil názor denní kritiky v tom, že provedení hry „překvapovalo nedostatkem jemnosti a vkusu“. Secesní fraška pak na dlouhých třicet let zmizela z repertoárů divadel. Nové nastudování a překlady se objevily až v druhé polovině šedesátých let. První novodobou úpravou je *Dáma od Maxima* Františka Kožíka (1966, České Budějovice) následovaná *Slečnou od Maxima* Sergeje Machonina (1967, Liberec), která se v roce 1970 představila i v Praze v Divadle E. F. Buriana v pohostinské režii Ivana Glance. Olomoucké divadlo uvedlo r. 1980 operetní adaptaci hry s hudbou polského skladatele Ryszarda Sielickeho (překlad Erich Sojka a Mojmíra Janišová).[89] Od r. 1981 se hraje výhradně překlad Alexandra Jerieho (poprvé v Divadle pracujících Gottwaldov). Naposledy byla hra uvedena v Divadle na Vinohradech v režii Oty Ševčíka r. 2001. Spolu s *Broukem v hlavě* byl tak Feydeau na této pražské scéně zastoupen hned dvakrát.

---

[86] Srv. *Divadelní listy*, r. 1901/2, č. 14, s. 327

[87] Srv. – SEH. – Feydeau na českém jevišti. *Úplně zbytečné parohy*. Příbram, 1997; *Encyklopedie divadelních souborů*. Divadelní ústav, 2000. str. 490

[88] Srv. Jelínek, Hanuš. Vrchol sezóny. *Lumír*, 1934, č.60, s.344 [on-line] dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LumirIII/60.1933-1934/6/344.png> (20. 6. 2010)

[89] Srv. *Dáma od Maxima*. Opereta Olomouc, 1980.

Soustředíme-li se na přijetí hry denním tiskem od konce šedesátých let[90], nalezneme kromě pozvánky do divadla mezi nejčastějšími výrazy „délka představení“, „skutečně a hodně se pobavit“ či „ekonomické ukazatele“. Nezřídka se rozcházejí i názory recenzentů na výkony herců. Naopak oslovení režiséři se shodují na vysokých nárocích, jež klade nastudování Feydeauových her na celý herecký ansámbl. Ivan Glanc u příležitosti pražské premiéry v roce 1970 zdůrazňuje „specifický typ zhuštěného, koncentrovaného herectví“[91]. Oto Ševčík k poslednímu nastudování shrnuje: „Pokud nejsou situace vystavěny matematicky přesně, tak hra nemůže fungovat. Scény na sebe musí navazovat s hravou lehkostí, ale pod ní je strašná práce.“[92] Jakékoli hodnocení úrovně překladu zpravidla chybí.

Divadelní ústav v Praze uchovává hned několik překladů, adaptací a inscenačních verzí, mezi nimiž figurují rukopisy Olgy Nápravníkové (132 s.) a Vil. Klosterky (156 s.). Pro naši práci jsme si po zvážení nakonec zvolili pouze široce dostupné a v nakladatelství Dilia publikované texty Sergeje Machonina (1968) a Alexandra Jerieho (1979)[93]. Pro náhled do překladatelské praxe třicátých let jsme náš výběr rozšířili o knižně nevydanou adaptaci Viléma Říhy (1934). Na první pohled nás zaujme rozdílný počet stran (Říha – 102 s., Machonin – 168 s., Jerie – 2 díly, 183 s.). Na analyzované scéně se pokusíme zrekonstruovat jejich překladatelský koncept a způsob, jakým adaptovali hru pro české kulturní prostředí. O nelehkém úkolu i neochotě jakkoli upravovat své hry svědčí Feydeauova odpověď na žádost ředitele divadla Femina, aby zkrátil jednoaktovku *Mais n‘te promène donc pas toute nue !* o dvacet stran. Dramatik vzkázal, aby se začalo od strany dvacet jedna. Hra se r. 1911 samozřejmě hrála v původním znění. (Gidel 1991 : 232-233)

V naší práci se soustředíme na lingvistickou podobu Feydeauových textů a podoby jednotlivých realizovaných inscenací nebereme v potaz. Je třeba si ale uvědomit následující řetězec: způsob přijímání zahraničních

---

[90] viz výstřižky přiložené k programům v Bibliografickém oddělení Divadelního ústavu

[91] Tůma, Martin. „Než se představí Slečna od Maxima“. *Svobodné slovo*. Praha, 12. 3. 1970

[92] Guryča, Richard. „Dnešní doba inklinuje k morbiditě“. *Mladá Fronta Dnes*, 24. 3. 2001

[93] Knihovna Divadelního ústavu nabízí k nahlédnutí i nepublikované inscenační verze A. Jerieho (Divadlo J. K. Tyla Plzeň 2000, Divadlo na Vinohradech Praha, 2001) a Františka Kožíka (Horácké divadlo Jihlava, 1974 – uvedeno jako zpěvohra).

autorů se zpravidla odvíjí od recenzí a kritik rozličné úrovně v denním tisku i odborných časopisech, které jsou ovšem nejčastěji založeny na konečné podobě jevištního nastudování (dnes lze přidat rovnítko jevištní zpracování = režisérova interpretace) překladu či v případě Feydeauových her častěji adaptace původního dramatického textu.

Nejprve se zaměřím na vybranou scénu a poté stručně načrtnu celkovou charakteristiku tří analyzovaných překladů. V komentáři uvádím jména postav tak, jak je zvolili překladatelé.

4. 1 Osmnáctá scéna třetího dějství v překladech V. Říhy, S. Machonina a A. Jerieho

Vybranou scénou začíná rozuzlení celé hry. Všem třem překladatelům se podařilo vystihnout hlavní dějové zvraty: výměnu názorů klamaných postav, Petyponovo neúmyslné vyřazení sebe sama z děje a jeho potrestání Gabrielou i vypjatou scénu z manželského soužití směřujícího k rozvodu. Podívejme se nejprve zblízka na to, jak jejich úpravy replik a poznámkového aparátu ovlivnily logiku děje.

Logika děje a celkové vyznění osmnácté scény

Pomineme-li fakt, že Vilém Říha nedělí akty na scény, daly některé jeho strukturní změny v analyzované scéně (viz Příloha, str. v-vii)[94] vzniknout nepřesnostem jdoucím proti Feydeauově bezchybné logice děje. Největšího prohřešku se dopustil, když vyškrtl dvě ze tří Crevettiných replik. Protože se v nich v originále nenápadně vzdaluje z místnosti, v Říhově překladu zůstává přítomna dění a generálova replika „Odstupte! Neteřinko, Crevetko, kde jsi, dušinko?“ (Ř : 46), nejenže postrádá logické opodstatnění, díky chybějící poznámce o generálově odchodu zůstává na jevišti v textu po zbytek scény

[94] V úryvku je zachována celá generálova replika. V originále je její první část součástí předcházející scény.

i on, přestože mu není přisouzeno žádné dramatické jednání.[95] Zároveň se tak oslabuje spojení publika s děním na jevišti, ze scény mizí sekundární jednostranný dialog mezi ním a Crevettou. Její jedinou repliku (není pronášena stranou) „Probůh!“ (Ř : 13) reagující na generálovo nařčení Petypona a Gabriely, že jsou milenci, lze vztáhnout spíše na sdělovaný fakt, než na novou situaci (Petyponův domeček ze lží se začíná bortit), jak je tomu v originálu. Lépe si v tomto ohledu vedli jak Machonin (viz Příloha, str. viii-x), tak Jerie (viz Příloha, str. xi-xiii). Přestože Machonin vynechal Zrzino první citoslovce „Aïe !“ (F : 17), jež Jerie přeložil do poznámky *„Číča vyjekne.“* (J : 12), následující dvě repliky oba překladatelé funkčně převádějí v souladu se soudobými požadavky na hovorovou mluvu s nespisovnými prvky a jimi zvolenou mírou stylizace jevištní řeči postavy v rámci celé hry: „Začíná to být na draka! (M : 18-19) A je, tady už to smrdí ! Já mizím ! (M : 35-36) A všechno je v hajzlu. (J : 19) Nejvyšší čas se zdejchnout!“ (J : 35)

Vypuštěním poznámky *„jouant la résignation“* (F : 121) před Petyponovým prvním z řady přitakání se o autorem zamýšleném vyznění celého rozhovoru u Machonina dovídáme až z poznámky před posledním poslušným přitakání a odchodem z místnosti: *„s komickou rezignací* […] *a řekne teatrálně.“* (M : 71-72) V Jeriově adaptaci Petypon také „pouze“ *„rezignuje“* (J : 68) a na prahu se otočí *„a melodramaticky řekne“* (J : 75).

Bez zajímavosti nezůstává ani „průběh a charakter“ nevěry, jak ji skrze Gabrieliny repliky pomocí slovesných vidů interpretují Machonin a Jerie:

GABRIELA. Tak ty tak, ty darebáku! Měls milenku a vydávals ji za svou ženu! […] Tak tys mě podváděl! Zneužíval jsi mé důvěry! […] Já pánovi nestačím! No prosím, ať se jde utěšovat jinam! (M : 46-47, 51-52, 74-75)	GABRIELA. Tak ty takhle? Ty darebáku, tys měl milenku a vydával jsi ji za svou ženu? […] Tak tys mi byl nevěrný! Ty jsi zneužil mojí důvěry! […] Když si ve svém věku připadá jako junák a já mu nestačím, tak ať se jde utěšit jinam! (J : 48-49, 55, 78-80)

Machoninův nedokonavý vid v tomto případě poutá pozornost k průběhu děje implikujícím jeho opakování a zdůrazňuje Gabrielin afekt; dokonavý vid

[95] Říha v celé své inscenační verzi omezil překlad poznámek o příchodu a odchodu postav na minimum. Pokud se nejedná o platný úzus let třicátých, klade tato praktika v konečném důsledku mnohem větší nároky na čtenáře i správnou interpretaci režisérem představení.

spolu s obouvidovým slovesem „být“ v Jeriově překladu v tomto případě naopak konstatuje prostý fakt.

I na poměrně malém prostoru jedné z padesáti devíti scén se ukazuje typologický rozdíl mezi obecně abstraktní francouzskou slovní zásobou a potřebou češtiny jevy jazykově konkrétně a přesně pojmenovat. Generál Petypon du Grêlé na scénu přivedl M. Crevette, aby jí osvětlil, jak se podle něho věci mají mezi Petyponem a Gabrielou:

> LE GÉNÉRAL, *qui est sorti de scène une seconde, reparaissant avec la Môme et descendant entre Gabrielle (1) et Petypon (4).* – Venez, pauvre enfant, et apprenez à connaître ce que vaut celle que vous appelez votre amie !... Elle vous trompe avec votre mari ! (F : 13-16)

Francouzské sloveso „tromper“ může v kontextu nabývat mnoha významů.[96] My samozřejmě víme, že generál našel M. Crevette v Petyponově manželské posteli a považuje ji tudíž za jeho manželku. Proto když několikrát zpozoroval důvěrný hovor mezi Petyponem a Gabrielou (skutečnými manželi), rozhodl se jí svěřit o možném vztahu mezi nimi. Věta „Elle vous trompe avec votre mari!“ tedy může odkazovat jak na Petyponovu nevěru, tak na fakt, že Petypon s Gabrielou šantánovou tanečnici nějakým způsobem „oklamali“ či „obelhali“. Protože jsme generála poznali jako velmi impulzivně jednající postavu, která občas i něco poplete, ale stojí si vždy za svým názorem, lze tuto lehce neobratnou větu připsat i jednání v afektu pod tíhou důležitého

---

[96] **TROMPER** –A. *Empl. trans*. **1. Qqn trompe qqn. a)** Donner volontairement une idée érronée de la réalité, induire en erreur en usant de mensonges, de dissimulation, de ruse. *syn*. abuser OBELHAT NĚKOHO, OKRÁST, OŠIDIT ; *Empl. pronom. réfl*. se mentir à soi-même. NALHÁVAT SI ; *Empl. pronom. récip*. se mentir l’un à l’autre OBELHÁVAT SE NAVZÁJEM ; tromper qqn sur qqc – faire prendre à qqn une chose pour ce qu’elle n’est pas. PODVÉST, OKLAMAT ; **b)** Tromper qqn (avec qqn). Être infidèle à qqn. Avoir une aventure (avec qqn). *syn*. trahir BÝT NEVĚRNÝ; **c)** Induire en erreur par des ruses, des faux-semblants (pour échapper à une poursuite, déjouer une sourveillance). OKLAMAT

2. Qqc trompe qqn. Présenter à l’esprit une idée trompeuse ; provoquer une erreur de jugement, d’appréciation. *syn*. abuser OKLAMAT, ZMÁST, POPLÉST, OBELHAT

3. Qqc/qqn trompe qqc. a) Ne pas correspondre à ce qu’on pouvait attendre ou souhaiter de positif. *syn*. décevoir ZKLAMAT ; **b)** Calmer par une satisfaction illusoire ou momentanée; faire diversion à une situation désagréable. Synon. *apaiser*. tromper le temps – ZABÍJET ČAS

B. *Empl. pronom.* **1.** Commettre une erreur. (Z)MÝLIT SE.

2. Se tromper dans ses prévisions, en telle matière. *En part*. Se tromper à qqc. Se tromper de + nombre. Se tromper de + subst. sans art. SPLÉST SI CO, POPLÉST CO. Se tromper sur qqc/qqn. *syn*. s’illusionner. (zdroj: atilf.atilf.fr, Petit Robert)

okamžiku. Vícevýznamové sloveso „tromper“ vcelku bez problémů pokrývá toto široké významové pole. Zaměřme se nyní na české překlady:

> GENERÁL. (*se vrací s Crevettou*) Pojďte, ubohé děťátko, a vězte, že ta, kterou nazýváte svou přítelkyní, klame vás s vaším manželem. (Ř : 10-12)
>
> GENERÁL. (*na okamžik odejde a vrátí se se Zrzi*) Pojďte sem, drahé dítě, musíte se už jednou dovědět, koho máte za přítelkyni!... Ta žena vás podvádí s vaším manželem! (M : 8-10)
>
> GENERÁL. (*který mezitím odešel, se vrací s Číčou*) Pojďte, dítě nešťastné, musíme se dozvědět, co je zač osoba, kterou považujete za svou přítelkyni. Je vám nevěrná s vaším manželem! (J : 9-11)

Především Jeriovo řešení je příliš zavádějící a v první řadě implikuje důvěrný vztah mezi oběma ženami, jehož byť jen náznaky lze v originále stěží vystopovat. Machonin zvolil sloveso „podvádět“ s širším významovým polem zahrnujícím jak případnou nevěru tak obelhávání partnera. Říhova varianta s výrazem „klamat“ pro změnu interpretuje sloveso „tromper“ především ve významu vědomě někoho uvádět v omyl.[97]

Stylizace jevištní řeči postav

Díky překladu Viléma Říhy můžeme nahlédnout na překladatelskou praxi let třicátých minulého století. Samozřejmě nemůžeme v našich poznatcích hledat všeobecnou platnost, můžeme je ovšem konfrontovat s požadavky kritiků na českou původní i překladovou tvorbu, jež i u dramat „komerčního“ charakteru kladly laťku mnohem výš než na přelomu 19. a 20. století. Zdeněk Vančura (1937 : 232-236) ve své studii *O překládání divadelních her* vyjmenovává mnoho „crucis translationum“, se kterými se se střídavými úspěchy vypořádal i Vilém Říha. Zaměříme-li se na osmnáctou scénu třetího dějství, nezbývá nám než konstatovat rozkolísanost ve stylizaci jevištní řeči jednotlivých postav včetně tzv. **jevů překladovosti**. Oproti francouzskému originálu

---

[97] Pokud bychom upřednostnili interpretaci pouze jednoho významového rysu slovesa „tromper“ (být nevěrný), museli bychom pravděpodobně repliku výrazněji pozměnit v závislosti na zvolené míře stylizace řeči postavy: „Je milenkou vašeho muže!“ nebo „Váš manžel vám s tou ženskou zahybá!“ Srv. F. Kožík (1974) zmiňovanou repliku přeložil:
GENERÁL. (*přivádí Crevettu*) Pojďte sem, mé ubohé dítě, ať to víte. Ta, kterou jste nazývala svou přítelkyní, ta vás podvádí s vaším manželem. (viz Příloha, str. xvi)

napsaném v hovorovém jazyce se postavy v této scéně vyjadřují z dnešního pohledu výrazně stylizovanější mluvou s prvky knižního stylu: „Pojďte, ubohé děťátko, a vězte, … (Ř : 10) Zde je tvá žena! (Ř : 16) Mlč přece! (Ř : 18) To na mne neplatí. (Ř : 34) Počnu opět svůj dívčí život. (Ř : 69) Ujmu se svého jmění.“ (Ř : 78) Prvky spisovného jazyka představují slovesné koncovky, např. „diktuji“ (Ř : 71) a dnes v běžném hovoru hyperkorektní podoba slovesa „být“: „… ty jsi měl milenku a vydával jsi ji za svou ženu? (Ř : 49-49) Ty jsi mě tedy klamal? (Ř : 57). Jelikož zde překladatel transponoval Gabrielinu řeč do jazyka spisovného (a vzhledem k charakteru postavy si to mohl dovolit), váže na sebe tvar „všecko“ (Ř : 68) navíc v rématu výpovědi a těsné blízkosti slova „počnu“ (Ř : 69) pozornost: „Odstupte, pane, generál mi řekl všecko. Mezi námi je konec! Počnu opět svůj dívčí život.“ (Ř : 68-69)

Některé Říhovy slovní a větné konstrukce prozrazují francouzský vzor, jedná se tedy o ne vždy žádoucí kalky:

„Ah ! je comprends tout, maintenant. (F : 2-3) / Teď rozumím všemu. (Ř : 4-5)
Elle vous trompe avec votre mari ! (F : 15-16) / klame vás s vaším manželem. (Ř : 11-12)
… après ce qu'a fait votre femme ! (F : 50) / Po tom, co vaše žena udělala. (Ř : 29)
De même que je sais bien… (F : 64) / A stejně vím… (Ř : 37)
et il ose sourire ! (F : 84-85) / on se odvažuje ještě se usmívat! (Ř : 51-52)
Je reprends ma fortune ! (F : 123) / Ujmu se svého jmění.“ (Ř : 88)

Dalšími prvky překladovosti jsou citoslovce smíchu „Ah ! Ah ! Ah !“ (F : 33-34) přeložená interjekcí vyjadřující povzdech „Ach! Ach!“ (Ř : 23). Machonin s Jeriem generálův smích popsali v poznámkách: „*Rozesměje se na celé kolo až padne do extatického křesla* (M : 20-21) … *se chechtá, až se svalí do extatického křesla*“ (J : 20). Jakkoli můžeme opodstatnit Říhovu volbu deminutiv a hypokoristik „Neteřinko, Crevetko, kde jsi dušinko?“ (Ř : 46) – generál má pro Crevettu skutečně slabost – , výraz „ubohé děťátko“ (Ř : 10) odkazující na francouzský originál „pauvre enfant“ (F : 14) ve spojení s právě se slovem zdrobnělým působí v tomto případě příliš násilně.[98]

I ve zkráceném textu se překladatel nevyhnul drobným významovým nepřesnostem. Když paní Petyponová svému muži „diktuje svou vůli“, na rozdíl od originálu, v němž oznamuje svůj odchod z domu („Je quitte cette

[98] Vhodnější se v tomto případě zdá eliminovat zdrobnělinu – *ubohé dítě*.

maison !“, F : 122), naopak odchod nařizuje svému muži: „Odejdete z tohoto domu.“ (Ř : 74)

Na druhou stranu se Říha dokázal při překladu některých replik dostatečně oprostit od originálu a nechal postavy reagovat v cílovém jazyce přirozeně v závislosti na vzniklé situaci, včetně idiomatických vyjádření:

„Moi, moi, sa maîtresse ! (F : 9) / Já že jsem jeho milenka? (Ř : 8)
Ah ! ah ! laissez-moi rire ! (F : 29) / To se vám povedlo! (Ř : 20)
ça ne prend pas ! (F : 60) / To na mne neplatí. (Ř : 34)
vous comprenez que cela dépasse les bornes !“ (F : 69-70) / To už opravdu přestává všecko. (Ř : 41-42)

Jiří Levý (1998 : 170-171) hovoří v souvislosti se stylizací hovorové češtiny na jevišti o tendenci k užívání výrazově někdy méně přesných, zato mnohdy přirozenějších „klišé“ zachovávajících „mluvnost“ dialogů. Tento postup je patrný ve dvou posledních překladech: „Ah ! ah ! laissez-moi rire ! (F : 29) No ne ! To se povedlo! (M : 21) Mongicourt à présent !... Ah ! tout est perdu ! (F : 41-42) Mongicourt. Ten mi tu scházel. Teď je se mnou konec. (M : 27-28) Mongicourt ! To je definitivní konec. (J : 26) Inutile, monsieur ! (F : 50) Neračte se namáhat, pane. (M : 32) ... vous pensez bien que je la connais ! Je la connais la femme de mon neveu ! (F : 60-61) Podívejte se, já přece dobře znám ženu svého synovce. (J : 36) Si vous croyez m’apitoyer sur son sort ! (F : 136) Nevím, proč bych nad ním měla ronit slzy! (J : 78) Do této kategorie určitě patří již výše zmiňované Crevettiny repliky stranou. Právě u těchto substitucí lze předpokládat v závislosti na čase nárůst příznakovosti a rychlejší proces zastarávání překladu.

Přestože v našem úryvku M. Crevette pronese pouhé tři repliky stranou, míra stylizace její řeči v rámci celé hry nám může napovědět mnohé o překladatelské normě let třicátých, šedesátých a osmdesátých. Autoři adaptací si význam její mluvy dobře uvědomovali (zachycuje idiolekt prostředí pařížských šantánů). Na kontrastu jejího vyjadřování a jazyka středních vrstev (byť na venkově) je postavena komika především druhého aktu, jejími nevybíravými výrazy bývá Petypon zaskočen v průběhu celé hry.

Vilém Říha nejčastěji volil nespisovnou češtinu s hovorovými prvky, jako ekvivalent pařížskému argotu a netradiční syntaxe nabízí stylisticky příznaková slova blízká těsnému překladu: „von... nevyslejchej... včéra... vodved (Ř : s. 15) eště... nevomerčil (Ř : s. 18) tudle ten pán... nedělej ze sebe škroba (Ř : s. 19) vo tom... bejt... kerej... Nemluvím vo tom, protože to k ničemu nejni... mizernejch štyricet

frantiků. (Ř : s. 20) Sbohem, bublinko! Pozdravuj Serafína! (Ř : s. 41) Nejrači ňákej truňk, vite? (Ř : s. 51) Už sis to přihasila? (Ř : s. 62) vévodouš (Ř : s. 65) Chtějí, abych něco zahlaholila (Ř : s. 65) Tak pojď, ty purclíku, ke svý malý Momoně“ (Ř : s. 72), atp.

Sergej Machonin a Alexander Jerie užívají v závislosti na jimi zvolené míře stylizace jevištní řeči mj. metodu substituce v cílovém jazyce. V jejich překladech dominují barvitá metaforická přirovnání, frazeologie, prvky obecné a hovorové češtiny: „Já mám hlavu jako střep! (M : s. 9) drží se jako klíště (M : s. 19) Už vymázla? (M : s. 20) Kdyby mě tu kupříkladu natrapírovala tvoje polovička... a zpucovala tě (M : s. 22) spad z višně (M : s. 23) Nono, snad nehoří (M : s. 24). Jerie se rozhodl jazyk postav stylizovat v ještě větší míře: „fláma na baterky [...] tma jako v pytli (J : s. 4) zhulákal jako doga (J : s. 5) vyhodit z kopejtka (J : s. 10) Ta až přijde do Touraine, tak to bude, jako když mezi ty venkovské pipiny hodí ruční granát (J : s. 47) ta baba je jak bumerang“ (J : s. 174). Pro zachování kontrastu mezi šantánovou tanečnicí a ostatními bylo její řeč nutné podbarvit nespisovnými výrazy s ještě větší příznakovostí: „Teda ty, hele, pocem, čéče, za koho mě máš? (J : s. 23) No tě bůh! To budu mít dardu, ale lepčí jak skobou do voka (J : s. 47) cvrlikají vrabci na střeše (J : s. 86) vejral na mě jak vykoplej krtek (J : s. 90) co si takhle šoupnout prcka? (J : s. 93) tady by jeden vykvet, než ty dorazíš (J : s. 95) No tě prsk (J : s. 96) dej mi svátek (J : s. 103) zdrhal jak králík před sekáčkem (J : s. 113) a už je mouráček u svý čičinky“ (J : s. 132)

Bez těsného kotextu a kontextu těžko můžeme hodnotit jednotlivá řešení. Pro srovnání tří překladů jsem kromě výše uvedené komparace prvního Crevettinýho výstupu (viz str. 59-60) vybrala několik klíčových replik: (1) již zmiňované motto; (2) jedna z prvních nepatřičných vět pronesená v přítomnosti dam na venkově; (3) replika adresovaná abbému, když mu nabízela osvěžení; (4) slovo, jež vzbudí všeobecné zděšení; (5) výraz, který naučila používat samotnou vévodkyni; (6) generálovo zhodnocení uprchlé M. Crevette, které si Gabriela vztáhne na sebe a uštědří mu políček:

(1) Eh, allez donc, c’est pas mon père! (F : 107), (2) Vous me charriez. (F : 140), (3) Eh ! bien, monsieur l’abbé ? nous sirotons ? (F : 149), (4) Ah !... meeerde ! (F : 177), (5) larbin (F : 152), (6) madame Petypon est une drôlesse ! (F : 192)

(1) Mně je to šiši. (M : s. 54), Nedám si přece nohu za krk (M : s. 16), No co, přece se nezmyšim! (J : s. 36); (2) Vy si ze mne děláte legrandu (Ř : s. 46), Jen jestli mě netaháte za fusekli, paní baronko! (M : s. 73), dyť vy mě nalejváte (J : s. 81); (3) Nechcete si taky líznout? (Ř : s. 47), Tak co, velebný pane, líznem si? (M : s. 82), Tak co, pane abbé? Cucáme? Cucáme? (J : s. 91); (4) Člověk by se polulal. (Ř : s. 68), No to je přece sranda!

(M : s. 114), Z vás by se jeden posral. (J : s. 123); (5) všivák (Ř : s. 52), flákač (M : s. 85), poskok (J : s. 95); (6) Paní Petyponová je špatná ženská! (Ř : s.), paní Petyponová je mrcha a poběhlice (M : s. 131), paní Petyponová je coura (J : s. 139)

Přibližme si, jak se v přeloženém úryvku projevuje **charakter postav**. Říhovo zkrácení této scény oproti originálu minimálně v této scéně potlačilo hned několik charakterových vlastností protagonistů. V první polovině scény zaniká generálova přímost, svými replikami neodráží stejnou razancí slovní útok Petypona a Gabriely. Pomineme-li rázný příchod ode dveří (F : 1-2), jeho obranné repliky nezačínají funkčním ekvivalentem „Laisse-moi tranquille !“ (F : 7, 21). Nedočkáme se ani razantnějšího odmítnutí Mongicourtovy nabídky vše vysvětlit: „Non, monsieur, non ! pas d’explication !“ (F : 47-48)

Za záchranou brzdu rozjetého francouzského expresu svými replikami tahá i Petypon. I tentokrát je počet redukován. Hned první věta tohoto charakteru se na rozdíl od originálu, vyjadřujícího mj. jeho nerozhodnost a nepřipravenost okamžitě jednat: „Hein ? oui ! non ! ne te mêle pas ! ne te mêle pas !“ (F : 10), mění v hrubé odseknutí „Nepleť se do toho!“ (Ř : 9). Petyponovu zaskočenost a prvotní nerozhodnost nejvěrněji vyjádřil Sergej Machonin: „Cože? Ovšem. Totiž ne, ne! Nepleť se do toho!“ (M : 6) Nepatrného posunu se dopustil i Alexander Jerie u jedné generálovy repliky: „Pojďte, dítě nešťastné, musíme se dozvědět, co je zač osoba, kterou považujete za svou přítelkyni.“ (J : 9-11) Oproti francouzskému „Venez, pauvre enfant, et apprenez à connaître ce que vaut celle que vous appelez votre amie !...“ (F : 14-16) mu překladatel ubral na jistotě vyjadřování a na přesvědčení, že od samého počátku neomylně ví, kdo ke komu patří.

Petyponova zoufalá replika „Nepovedlo se!“ (Ř : 24) vyřčená, když se generál zvedne z křesla ještě před tím, než ho stihne uspat, v překladu na malém prostoru tvoří přidaný komický efekt ke generálovu výroku „To se vám povedlo!“ (Ř : 20) a může být považován za Říhovu úspěšnou **kompenzaci** jiných ztrát. V podobném duchu se nese i jeho následující úprava: přestože z reakce na generálovu repliku vyškrtl Gabrielu, podařilo se mu do věty „Odstupte!“ implicitně zahrnout i Mongicourtovu snahu ho zastavit (následná Mongicourtova interakce s Gabrielou je patrně další kompenzací):

GABRIELLE, *emboîtant le pas au général.* – Mais enfin, général !...
MONGICOURT, *à la suite de Gabrielle.* – Général, voyons !...

LE GÉNÉRAL. – Allez, rompez ! (*Il sort de droite en appelant.*) Ma nièce ! ma nièce !
MONGICOURT, *descendant à droite au-dessus de la table.* Ah ! non, par exemple, celle-là !...
GABRIELLE, *descendant à gauche du fauteuil.* Ah ! c'est trop fort ! (F : 76-82)

MONGICOURT. Ale, generále...
GENERÁL. Odstupte! Neteřinko, Crevetko, kde jsi dušinko?
MONGICOURT. **Tohle už je moc.**
PETYPONOVÁ. **Ne, to je příliš !** (Ř : 45-48)

Paní Petyponová v první polovině scény střídavě reaguje žádostmi o vysvětlení pro ní nepochopitelných generálových soudů a nabídkami porozumění celé situace ze svého pohledu. Její popletenost vrcholí po generálově dlouhém proslovu plném „manželek" (F : 67-70), kdy se popadne za hlavu: „Mais qu'est-ce qu'il dit ?" (F : 71). Její rozpolcenost je patrná ve všech překladech: „Co to říkáte? (M : 3, J : 3) Ale co to všechno znamená? (M : 7) Co to má znamenat?" (J : 8). V Říhově případě její marnou snahu všemu porozumět (překladatel seškrtal její repliky žádající vysvětlení, F : 5, 12, 36-37, 71) vyjadřuje až chycení za hlavu (Ř : 43).

Feydeauovy postavy budí dojem, že nejprve jednají a až teprve poté, pokud mají čas, se nad vším zamyslí (kdyby se Gabriela zamyslela, uvědomila by si, jak funguje křeslo, a že jakkoli nechá průchod svému hněvu, Petypon jeho dopad nepozná). Nepraktikují ani „hovor pro hovor", každá jejich věta přesně koresponduje s nastalou situací.[99] I proto se francouzský originál hemží citoslovci, vykřičníky, pomlčkami, třemi tečkami... Snaží se ostatní přerušit, požádat o vysvětlení nebo vyjádřit svůj názor, jejich repliky jsou často krátké. Ostatně i naše ukázka dokazuje stichomytii, např. po Mongicourtově příchodu na scénu a během Petyponova nuceného odpočinku

[99] V naší scéně to potvrzuje i generálovo „Vous!" (F : 19), které je reakcí na Gabrielinu obhajobu, že je Petyponova manželka a ne milenka: „Moi ! moi ! Mais je suis sa femme!" (F : 18) Jeho nedůvěra v její slova je výsledkem několika qui pro quo a scén z druhého dějství, kdy je domnělá paní Mongicourtová společností chápána jako výstřední dáma navyklá osoby familiárně oslovovat (generálovi říká „strýčku", M. Crevette „tetičko"). Tato narážka je patrná z Jeriova překladu „Vy?" (J : 14), Machonin tento fakt explicitoval ještě větší měrou: „Vy! No ovšem!" (M : 12)

v křesle se do Crevettina odchodu z místnosti v rychlém středu střídají repliky Mongicourta, generála a Gabriely (F : 47-59). I přes škrty některých replik se překladatelům podařilo tuto stichomytii zachovat.

Feydeauova poetika

Umění **příprav** v našem úryvku sice reprezentuje pouze jednočlenná věta „Le fauteuil !“ (F : 30), její komický efekt je ale nesporný. Díky platnému Bergsonovu principu o opakování vyvolávajícímu smích jsme se za celou hru již „naučili“, že jakmile se do křesla posadí postava, kterou je nutné na chvíli „umlčet“, Petypon neváhá uvést zázračný vynález do chodu.[100] A tak se divák směje, už když se zezadu blíží ke křeslu (F : 31). Jeho očekávání je sice nenaplněno, generál včas opět vstane, o to víc je s Petyponovou replikou „Raté !“ (F : 35) rozvíjen komický efekt nečekaného vyústění. Proto vynecháním úvodní poznámky o křesle Vilém Říha v tomto případě zúžil zdroj komiky. Kompenzuje to již výše zmíněnou slovní hříčkou. Ani Jerie neupozorní diváka jako Feydeau, že je načase uspat někoho dalšího, z dnešního pohledu je jeho „To jsem to prošvih...“ (J : 21-22) oproti krátkému a trefnému „Raté!“ (F : 35) a celkovému spádu hry možná zbytečně dlouhé. Patrně by dnes příliš neobstála ani Machoninova volba: „To je krach!“ (M : 23).

Základní stavební kámen této hry, **qui pro quo**, překladatelé zachovali jako v originálu a převedli všechny repliky, ve kterých Gabriela nebo generál Petypon v analyzované scéně konfrontují své dva světy.

---

[100] Feydeauovo mistrovství spočívá mj. v umění dojít ke stejnému výsledku pokaždé jinou cestou a nenudit: Mongicourt je uspán omylem, když je přemluven, aby předstíral pacienta; záměrně odpočívající poručík Marollier nemůže vyjednávat souboj, kterého se Petypon nechce zúčastnit; Gabriela do křesla klesá po menším přetahování s manželem, který poté jen využije situace. Ve třetím dějství stoupá ukazatel na stupnici absurdity ke stále vyšším hodnotám: generál „si zdřímne“, aby nemohl před manželi Petyponovými prozradit svou domněnku, že Gabriela je paní Mongicourtová. Ta vzápětí zapomene, že bez hedvábných rukavic se nesmí nikoho v křesle dotknout, a než přijde Mongicourt, sousoší doplní Petypon, sluha Štěpán i poručík Chamerot. M. Crevette poprvé uspí někdo jiný než Petypon: generál během plamenné řeči omylem uhodí pěstí do tlačítka; do pasti se chytí i mladý vévoda, jenž polibkem na její šíji uspí sám sebe. Konečně anestetickému účinku křesla opět propadne i Petypon, když se během rozuzlení hry omylem posadí do zapojeného křesla.

Hlavní zdroj pro škrty fyzického textu poskytl překladatelům Feydeauův více než štědrý **poznámkový aparát**. Z osmnácté scény se ani do jednoho českého textu nevešly některé režijní poznámky pohybující postavami po jevišti: „*Il gagne à droite.* (F : 11) *… descendant entre Gabrielle (1) et Petypon (4)* (F : 14) *…qui est entré de gauche, descendant extrême gauche.* (F : 35) *gagnant le milieu de la scène* (F : 47) *Il remonte un peu.* (F : 51) *allant au-dessus de la table* (F : 88) *écartant Mongicourt.*“ (F : 91) Velké procento zbylých poznámek nachází svůj ekvivalent pouze u jednoho nebo dvou překladatelů.

Poznámky doplňující slovní jednání postav byly také opomíjeny. Generál dlouhými kroky rázně nedojde přes celé jeviště ke kanapi (F : 1-2) ani Gabriela ve své poslední replice (F : 137) nenutí Mongicourta ustupovat. Říha jako jediný doprovází Petyponovu snahu umlčet svou ženu jejím postrčením ze středu scény:

PETYPON, *vivement se précipitant (2) vers Gabrielle et la poussant vers la gauche devant le canapé.* – Hein ! oui, chut !… (F : 24-25)	PETYPON (*snaží se svou ženu vystrčit*) Mlč přece! (Ř : 18)

Přestože Říha zachoval především ve srovnání s Jeriem, jenž poznámkový aparát omezil na minimum, většinu poznámek, nevyvaroval se nepřesností a stylisticky kostrbatých vět, např. „*stále se hrozně směje*“ (Ř : 23).[101] Jako jediný vyjádřil Gabrielino zmatení po generálově delším monologu oplývajícím slovem „manželka (femme)“ (F : 67-70) I když nevyjádřil její slovní jednání „Mais qu’est-ce qu’il dit ?“ (F : 71), poznámka „*sahá si rukama na hlavu*“ (Ř : 43) za francouzskou konstrukci „*se prenant la tête à deux mains*“ (F : 71) je bohužel opět příliš doslovná.[102]

---

[101] Volba adverbia „hrozně“ není stylisticky adekvátní i proto, že se na malém prostoru vyskytuje spolu se substantivem stejného morfologického kořene: „*stranou, s největší hrůzou*“ (Ř : 26).

[102] Vhodnější by byl český idiom „*chytá se za hlavu*“ nebo více popisné vyjádření typu „*s rukama na spáncích*“.

Rozporuplný Jerieho překlad poznámky „*L’échine pliée, d’un pas lourd, il gagne théâtralement la porte de droite.*“ (F : 130-131) českým „Těžkým krokem se plíží ke dveřím.“ (J : 74) lze považovat za pravděpodobný překlep (vyskytuje se ovšem i v inscenační verzi z r. 2001) Mnohem spornější ekvivalent inscenační poznámky se týká popisu Crevettina převtělení za archanděla: „*Pod prostěradlem drží baterku, kterou si svítí do obličeje. Na hlavě má stínítko z lampy.*“ (J : s. 31) „*Pod prostěradlem drží baterku, kterou podsvěcuje tvář.* […] *…rozhrne závěs, za nímž se objeví Petypon. Stojí na posteli, zahalen do prostěradla a obličej ozářený baterkou jako Zrzi v prvním jednání.*“ (M : s. 29, 165) Snazší manipulovatelnost s rekvizitou je omluvitelná úprava,

Již v rozboru jsme zmínili význam poznámek v okamžiku, kdy se Gabriela chystá uštědřit svému manželi několik políčků. Především Říha ale její záměr explicitně nevyjadřuje. Věta *„Elle s'élance sur lui pour le souffleter."* (F : 86), ve které je její čin jasně čitelný, je přeložena: *vrhne se na něho, aby jím zatřásla.* (Ř : 51-52) *Chce se na něho vrhnout.* (M : 48-49) *Chce mu dát facku.* (J : 51-52) Až Jerie plně vystihuje francouzský originál.

Nebezpečí zkracování textu a hrozbu vzniku nelogických míst nejen v rámci této scény nám pomůže ukázat pro děj nevýznamný detail o rukavici, kterou si Gabriele natáhne na pravou ruku *„elle prend le gant de la main droite"* (F : 93) a poté stáhne a položí na stůl *„elle quitte le gant et le remet sur la table"* (F : 114). Překladatelé pominuli fakt, že si navlékne pouze jednu a hovoří o celém páru, což pro výsledný efekt není až tak podstatné. V Machoninově úpravě si ale Gabriela rukavice nestáhne a Říha zapomněl, že si Petyponova žena navlékla obě a nechá ji svléci pouze jednu: *„vytáhne rukavice z pouzdra* (Ř : 56) *svlékne rukavici"* (Ř : 66). Mnohem lépe si vedl při políčkování Petypona. Ve scéně si Feydeau hned několikrát pohrává s trichotomií. Gabriela hned třikrát pronáší řetězec citoslovcí „Ah ! [...] Ah ! [...] Eh ! bien" (F : 83-84) Ve druhém případě se prolíná hned několik Feydeauových technik: Gabriela pronáší celkem tři obvinění následovaná políčky, jejich exekuce a celkový počet jsou důsledně popsány (za povšimnutí stojí i fakt, že se vzrůstajícím počtem facek se zároveň zkracuje délka Gabrieliných vět), po jazykové stránce nechybí ani citoslovce uvozující téměř každou Gabrielinu větu:

GABRIELLE, *écartant Mongicourt et farfouillant sur la table, prenant la boîte et en tirant les gants.* – Si ! Si ! Où sont-ils les gants ? Ah ! Les voilà ! (*Elle prend le gant de la main droite et l'enfile tout en redescendant à gauche du fauteuil.*) Ah ! **tu m'as trompée !** Ah ! **tu as abusé de ma confiance !** Eh ! bien, tiens ! (*Ayant pris un peu de champ, elle soufflette son mari du revers de la main droite. La figure de Petypon reste souriante et immobile.*) Ah ! **tu as une maîtresse !** Eh bien ! tiens ! (*Nouveau soufflet du revers de la main droite.*) Ah ! **tu fais la fête !** Eh bien ! tiens! tiens ! tiens !
Un soufflet, toujours du revers, à chaque „Tiens !". (F : 91-99)

---

baterka není vidět. V Jeriově úpravě se předmět ale dostává o chvíli později do úst Mongicourta a vytváří nežádoucí anachronismus: „To je pravda. S tou baterkou jsi to vymyslela báječně." (J : s. 36). První svítidlo na baterky bylo patentováno na americkém úřadě teprve 10. ledna 1899 (hra měla premiéru 17. ledna 1899). (zdroj: Wikipedie)

PETYPONOVÁ (*odstrčí Mong. a vytáhne rukavice z pouzdra*) Tady jsou. (*obléká si rukavice*) Ty jsi mě tedy klamal? Tu máš! (*Dá Petyponovi políček, ten zůstane nehybný a usmívá se stále*) Tak ty máš milenku? (*nový políček*) Tu máš, tu máš, tu máš! (Ř : 56-60)

GABRIELA Kde jsou rukavice? Aha, tady! (*Obléká si je*) Tak tys mě podváděl! Zneužíval jsi mé důvěry! Tu máš! (*Dá mu políček. Petypon se nepohne a usmívá se dál*) Máš milenku! Tak tu máš! Tu máš! (*Políčkuje ho*) (M : 51-54)

GABRIELA Aha, máte pravdu! Kde jsou rukavice? Tady. (*Oblékne si je*) Tak tys mi byl nevěrný! Ty jsi zneužil mojí důvěry! Tumáš! (*Dá mu facku*) Ty máš milenku! Tumáš! Tumáš! (*Fackuje ho*) (J : 54-56)

Francouzská citoslovce „Ah !“ vyjadřující Gabrielin afekt jsou převedena částicemi „tedy, tak“ (Říha, Machonin), Jerie naproti tomu zdůrazňuje její rozčilení navíc explicitně vyjádřeným osobním zájmenem „ty“. Konečně vynecháním věty „Ah ! tu fais la fête !“ ani jeden překladatel nedodržel původní trichotomii a gradaci celé situace včetně vzrůstajícího počtu facek, který je v překladech na první pohled nejasný. Původní počet zachoval Říha (bohužel bez výčitky o manželově užívání si za manželčinými zády narušuje celkový rytmus akce), Machonin a Jerie byli k hrdinovi shovívavější, jejich text Gabriele podle všeho předepisuje pouze tři napřáhnutí. Pomyslnou třešničkou je až poslední políček uštědřený s největší razancí probouzejícímu se Petyponovi (*Elle lui envoie une maîtresse gifle.*; F : 111), který ho zároveň definitivně probere. Na rozdíl od Říhy a Jerieho jeho charakter zachoval pouze Machonin: „*políček* (Ř : 64) *Dá mu opět políček.* (J : 60) *Dá mu pořádnou facku.*“ (M : 59).

Do třetice gradující větnou syntax v Gabrielině poslední replice zachovali Machonin i Jerie, Vilém Říha její repliku zkrátil, její vyznění je patrné ve všech překladech:

GABRIELE. – Jamais trop ! Si vous croyez m’apitoyer sur son sort !... (*Marchant sur Mongicourt qui recule à mésure.*) Ah ! **il veut faire le gandin à son âge !** Ah ! je ne lui suffis pas ! Eh bien ! qu’il aille se faire consoler ailleurs ! (F : 137-139)

PETYPONOVÁ. – Když mu nestačím? Ať se jde utěšit jinam. (Ř : 85)
GABRIELA. – Nemyslete si, že mě obměkčíte! Já **pánovi** nestačím! No prosím, ať se jde utěšovat jinam ! (M : 74-75)

GABRIELA. – Nevím, proč bych nad ním měla ronit slzy! **Když si ve svém věku připadá jako junák** a já mu nestačím, tak ať se jde utěšit jinam! (J : 78-80)

Celá sekvence „Ah! [...] Ah! [...] Eh bien!“ tentokrát ve všech překladech správně získává charakter podmínky vyjádřené spojkami „když... (tak) ať“ (Říha, Jerie); s jednou spojkou „ať“ si vystačil Machonin. Jeho překlad je ukázkou úspěšné kondenzace a odpoutání se od francouzské vazby. Právě ve slově „pánovi“ je implicitně zahrnuta Petyponova „druhá míza“ obsažená ve výrazu „gandin“. Jerie pro tento výraz zvolil české idiomatické přirovnání „připadat si jako junák“.

Číslo tři se objevuje i v dialogu mezi manželi Petyponovými. Gabriela diktuje manželovi své podmínky a ten s hranou rezignací přitakává. Největšího zájmu hodného zvednutí hlavy si zaslouží informace, že si vezme zpět své věno „Oh ! tout, alors !“ (F : 127) Tuto hru, jež se stává ve svém průběhu čím dál tím víc absurdní, s minimálními změnami dodrželi pouze Říha (Ř : 70-79) a Machonin (M : 63-69), pravidlo tří podmínek tentokrát nedodržel Alexander Jerie, jenž za francouzská přitakání „Bon !“ volil navíc pokaždé jiné ekvivalenty:[103]

PETYPON. – Gabrielle, voyons !
GABRIELLE, *descendant vers lui*. Il n'y a pas de « Gabrielle, voyons ! » Je vous dicte mes volontés ; vous n'avez qu'à vous soumettre !
PETYPON, *jouant la résignation*. C'est bien !
GABRIELLE. – Je quitte cette maison !
PETYPON, *même jeu*. – Bon !
GABRIELLE. – Nous divorçons !
PETYPON, *même jeu*. – Bon !
GABRIELLE. – Je reprends ma fortune !
PETYPON, *même jeu*. – Bon !
(*Relevant la tête*.) Oh ! tout, alors ? (F : 118-127)

PETYPON. Gabrielo, prosím tě!
GABRIELA. Už není žádné „Gabrielo, prosím tě“! To je má vůle a vy se jí račte laskavě podrobit !
PETYPON (*rezignuje*). Jak chceš.
GABRIELA. Chci rozvod !
PETYPON. Budiž.
GABRIELA. Věno si beru zpět.
PETYPON. Dobře. Je to všechno ?
(J : 65-72)

[103] V inscenační verzi z r. 2001 je rozhovor zkrácen ještě více (viz Příloha, str. xv):

PETYPON	Gabrielo!
GABRIELA	Ustupte, pane. Generál mi všechno řekl! Mezi námi je konec!
PETYPON	Budiž.
GABRIELA	Věno si beru zpět. A teď běžte. Už vás nechci ani vidět.
PETYPON	Prosím.

Již výše (viz kap. 3.3, str. 93) jsme v souvislosti s poznámkami upozornili na Petyponův povzdech „Oh ! tout, alors?“, který v kontextu může nabývat hned několika významů: Machonin i Jerie se ho rozhodli interpretovat ve významu ukončení rozhovoru a upozadili lékařovu obavu, že by mohl přijít kromě manželky i o vyženěný majetek: „Ano. Je to všechno? (M : 69) Dobře. Je to všechno?“ (J : 72)[104] Celý výjev z hlediska poznámkového aparátu doplňujícím slovní jednání postav pravděpodobně nejvěrněji originálu zachytil již první překlad Viléma Říhy:

PETYPON	Gabrielo!
PETYPONOVÁ	Žádná Gabriela! Diktuji vám teď svou vůli a musíte se podrobit!
PETYPON	(*dělaje, jak když se podvoluje*) Tedy dobře.
PETYPONOVÁ	Odejdete z tohoto domu.
PETYPON	(*stejně*) Dobře.
PETYPONOVÁ	Dáme se rozvést.
PETYPON	Dobře.
PETYPONOVÁ	Ujmu se svého jmění.
PETYPON	Dobře. (*zvedne hlavu*) To je všecko? (Ř : 70-79)

Kulturní reference a francouzské reálie v českých překladech

Jak vyplývá z předchozích kapitol, vaudevilly byly odjakživa ze své podstaty „zboží s krátkou dobou trvanlivosti“, i proto vznikaly neustále nové hry plné narážek na aktuální dění a historické osobnosti. Feydeauova *Dáma od Maxima* v tomto ohledu nebyla výjimkou. Před překladateli tak stál nelehký úkol vypořádat se s kulturními referencemi, jež byly mnohdy pro příjemce překladu neznámé a i pro domácí publikum s odstupem let ztrácely svou výpovědní hodnotu. Jak se nakonec ukázalo, byly to právě francouzské reálie úzce spjaté s koncem 19. století, které spolu s podrobným poznámkovým aparátem poskytly prostor pro krácení dlouhé hry. Mohly tyto škrty významně ovlivnit recepci hry v letech 1934, 1968 a 1979 v tehdejším Československu?

[104] Petyponova replika „Oh ! tout, alors ?“ by pro zachování jeho obavy ze ztráty majetku musela být převedena např. „Tak(že) všecko?“ nebo „Co(že), všechno?“, atp.

Na mnohé v rámci hry konstitutivní reference tvořící nedílnou součást zápletky jsme již upozornili výše (např. Gabrielina víra v esoterismus, význam duelů pro francouzskou společnost konce 19. století, zákon povolující rozvod z roku 1883, francouzský systém výchovy a vzdělávání nebo podobnost vedlejší zápletky mladého vévody de Valmonté se skutečnou událostí). V zásadě lze konstatovat, že tyto reálie nejsou českému kulturnímu prostředí natolik vzdálené nebo těžko pochopitelné, aby je překladatelé nemohli přeložit bez nutnosti je naturalizovat či vypouštět. A všechny překlady je zachovávají.[105]

---

[105] Vilém Říha hru sice podstatně zkrátil, dokázal zachovat všechny základní reference, i když často v redukované formě. Originálním způsobem přistoupil například k Petyponově „dřevěné hubě“ (viz tabulka str. 76). Ochudil sice diváka o význam latinského sousloví „gueula lignea“ (výjev, kdy Petypon s Mongicourtem pojmenovávají lékařův zdravotní stav, překladatel vyškrtl), nahradil ho ovšem výrazem „cocea vinea“ (Ř : s. 12) naznačujícím, jakého moku si Petypon během večera dopřával. Klade ovšem na diváka/čtenáře požadavek vynaložení mnohem většího úsilí na správnou interpretaci výrazu. Na Gabrielinu připomínku, že neví, kde je sever, vložil pro změnu Petyponovi do úst aktualizaci a naturalizaci, v níž Gabrielino dosažené vzdělání nahradil domácí reálií: „Proti jihu... Máš přece vyšší dívčí... (Ř : s. 23) Dovolil si také rozšířit Petyponovu poznámku o manželčině víře ve zjevení svatých:

> MONGICOURT. – Toujours imbue de religion, ta femme ?
>
> PETYPON, *à Mongicourt*. – Ah ! oui !... et de surnaturel. Ne s'imagine-t-elle pas maintenant qu'elle est voyante ? Enfin ! *(A Etienne qui, près de lui et tout souriant, approuve de la tête ce qu'il dit.)* Eh ! ben, c'est bien, allez !“ (s. 88)

> MONGICOURT. – Pořád je tak nábožná?
>
> PETYPON (*Mong.*) Pořád... až nadpřirozeně. Teď si zas usmyslila, že je jasnovidná. Včera mluvila s Napoleonem I., na dnešek se jí přihlásil Rinaldo-Rinaldini.
>
> ŠTĚPÁN. – Máme to sní někdy trápení.
>
> PETYPON. – Už ať jste pryč! (Ř : s. 10-11)

Konečně hned první kulturní referenci ve hře na Gounodovu (1818-1893) árii z opery *Faust* (*Paresseuse fille,* 1859), se kterou se Mongicourt a Štěpán rozhodnou vzbudit vyspávajícího Petypona, Říha substituoval a Mongicourtovým úšklebkem vytvořil dvojsmysl jdoucí za původní text:

> MONGICOURT. (*žertovně*) Tak jakou?
>
> ŠTĚPÁN. Na příklad Modlitbu panny.
>
> MONGICOURT. (*s úsměvem*) Ta už vyšla z módy.
>
> ŠTĚPÁN. To je jediná inteligentní píseň, kterou znám. Milostivá ji hraje na klavír. (Ř : s. 8)

Machonin i Jerie se přidrželi originálu: „Například takhle: tra-la-la-la-la. (*Zanotuje melodii z Fausta „Ach ta dívka líná, která ještě spí“*) (M : s.6) Třeba tuhle: tra la la la la. (*Zpívá: „Dívko líná“*)“ (J : s. 6)

Feydeau kulturní reálie představuje mnoha způsoby a opět se ukazuje, že vše podřizuje jím hýčkanému divákovi i čtenáři. Postavy příležitostně aluzí na soudobé reálie a topografická místa časově ukotví svou výpověď do konce 19. století. Tak se Mongicourt rozesměje nad sousoším vytvořené ze spícího generála, Gabriely, Petypona, Étienna a poručíka Chamerota, které mu připomíná pařížské muzeum voskových figurín otevřené již r. 1882: „*(Se tordant.)* Le musée Grévin à domicile!... C'est à se tordre ! et je n'ai pas d'appareil pour faire un instantané !" (s. 211) Tak například paní Vidaubanová třímající prapor pařížanství na venkově hrdinně obhajuje páteční trhy jako místo pravidelného setkání místní smetánky (přirovnává je k pařížské čtvrti Acacias proslulé promenádou s akáciemi): „Oh ! mais ici, c'est le grand chic !... Le marché du vendredi, ce sont nos Acacias, à nous !... on se contente... de ce qu'on a !" (s. 144) Ostatně její „pařížanství" a s tím spojený „patent" na pravdu je založen na faktu, že se narodila pouze v těsné blízkosti hlavního města: „Tout ça parce qu'elle est née à Versailles !... et qu'elle va tous les ans passer huit jours dans la capitale !" (s. 145)

Skrze historické osobnosti a kulturní vzdělanost jsou opět dotvářeny charaktery postav. Například patrná generálova omezenost a víra ve své znalosti a schopnosti ho usvědčuje v druhém dějství během rozhovoru s Petyponem a mladým podprefektem teprve budujícím svou kariéru (který se nakonec ukáže možná ještě o chlup hloupější):

> LE GÉNÉRAL, *causant (2) près du piano avec le sous-préfet (1). Tous deux sont dos au public.* – Oh ! ici, il n'y a rien... Voici pourtant un plafond de Fragonard.
>
> LE SOUS-PRÉFET, *la tête en l'air.* – Ah ! très joli !... De quelle époque ?
>
> LE GÉNÉRAL. – Eh bien ! de l'époque... euh !... de Fragonard !
>
> LE SOUS-PRÉFET. – C'est juste !
>
> LE GÉNÉRAL, *indiquant avec son index l'étage supérieur.* – Ah ! par exemple, là haut, j'ai la salle des Pastels.
>
> PETYPON, *qui s'est rapproché du général, entendant ces derniers mots.* – Oui... au-dessus !
>
> LE GÉNÉRAL (2), *se retournant.* – Non, comment ! te voilà toi ?... Bartholo a quitté Desdemone ?
>
> PETYPON. – Comme vous voyez !... (*A part, avec ironie.*) Bartholo avec Desdémone ! (*Haut.*) Hein ! Si Don Juan savait ça !...
>
> LE GÉNÉRAL, *gouailleur.* – Ah ! ah ! „Don Juan et Desdémone !" tu es fort en littérature, toi !
>
> PETYPON, *s'inclinant ironiquement.* – Vous me l'apprendrez.

LE GÉNÉRAL. – Je pourrais !... En attendant, tiens, puisque tu n'as rien à faire, montre donc la salle des Pastels à notre sous-préfet. (s. 151)

Generál sice zná jméno francouzského malíře a grafika Fragonarda (1732-1806), nedokáže ho však již přiřadit do pozdního rokoka. Pletou se mu také známé Shakespearovy a Molièrovy literární postavy.

Důkazem, že si Feydeau váží i svých čtenářů, je poznámka, v níž se Petypon s prostěradlem přes hlavu snaží zastrašit generála a pohybuje se jako Loïe Fullerová (1862-1928), americká moderní tanečnice žijící v Paříži zachycená např. na jednom z prvních filmů („*... il se met à faire des moulinets avec son drap, à la façon de la Loïe Fuller*."; s. 229). Zmiňuje také krále sjednocené Itálie, když Petypon komentuje své rozhodnutí předstírat před generálem svůj odjezd s manželkou (Crevettou) do Itálie konzultovat papežův stav: „Même d'abord j'avais mis « Vittorio Emanuelo ». Mais j'ai réfléchi qu'aujourd'hui les rois, avec leur manie de déplacements!... tandis que le Pape !... je suis bien sûr au moins qu'il ne bougera pas du Vatican!" (s. 202)

V naprosté většině se jedná o autorovo „clin d'œil" směrem k divákovi a lze tudíž předpokládat, že se v překladech objeví ve zjednodušené a méně konkrétní podobě (nejčastěji v Jeriově překladu) nebo vůbec (Říhův a Machoninův překlad). Například rozhodování mezi papežem a Viktorem Emanuelem zachoval jen Jerie: „Sám jsem to psal. Původně jsem myslel na krále, ale dnešní monarchové moc rádi cestujou, tak jsem si řekl, že papež se jistě z Vatikánu nehne." (J : s. 152) Grévinovo muzeum voskových figurín se ve všech verzích správně mění ve sbírku zajímavých předmětů či rarit (panoptikum): „To je domácí panoptikum! To je k prasknutí!... (*kroutí se smíchy*...) (Ř : s. 88) A jeje! Zapomněl si vzít rukavice. Domácí panoptikum. To je k popukání. Škoda, že tu nemám aparát, abych si to vyblejsknul. (M : s. 149) A safra! Zapomněli si vzít rukavice! Domácí panoptikum! Kdyby se viděli! A já tu nemám aparát, abych je zvěčnil!" (J : s. 161)

Abychom si odpovídajícím způsobem udělali obrázek o maloměstské buržoazii a její snaze napodobovat vše „pařížské", nesmíme opomenout přirovnání venkovského trhu k městskému korzu pronášené paní Vidaubanovou tvořící kontrast s nádechem komického efektu. Tento kontrast je bohužel setřen v Machoninově verzi, v níž o trhu nepadne ani slovo: „A copak vy, miláčku! Ani jste se dnes neukázala na promenádě. Zapomněla jste?" (M : s. 77) Francouzské Acacias substituoval Říha pravděpodobně českému

prostředí známější Riviérou: „Je tam šik korso!... U nás v pátek na trhu, to je jako na Riviéře... Člověk se musí spokojit s tím co je.“ (Ř : s. 48-49) Konečně Jerie se soustředil na možný smysl těchto setkání a volně přeložil: „Ale ano, jistě! Páteční trh je teď u nás příležitostí k jakési módní přehlídce. Každý se chlubí tím, co má.“ (J : s. 86)

V závislosti na krácení jednotlivých replik (a především druhého dějství) se v Říhově a Machoninově překladu ztrácí generálovo tápání mezi literárními postavami:

> GENERÁL (*podprefektovi*). Nahoře mám na příklad salon pastelů.
> PETYPON. Ano, nahoře.
> GENERÁL. Jak to, ty jsi tady?... No, nemáš-li co dělat, jdi ukázat ten sál panu podprefektovi. (Ř : s. 51)
>
> GENERÁL (*Petyponovi*) Místo, co bys tady pobíhal, jdi raději ukázat panu podprefektovi Pastelový sál. (M : s. 84)

Velmi věrně tento výjev reprodukoval Alexander Jerie. Za povšimnutí stojí jeho v jistém smyslu slova „intelektualizace“, kdy se rozhodl oproti originálu zůstat pouze u známějších Shakespearových hrdinů (Othello, Ofélie a Julie).[106]

Převod vlastních jmen a titulů her

Jakkoli mnozí teoretikové upozorňují na význam jmen hrdinů Feydeauových her, v našem kulturním prostředí není zvykem autorova mluvící jména překládat. Překládána jsou nanejvýš křestní jména (Gabriela, Lucián), tudíž

---

[106] GENERÁL (*se baví u klavíru s podprefektem*) Hm, tady toho moc není... Ale přece jenom, je tu strop malovaný Fragonardem.
PODPREFEKT (*se dívá ke stropu*) Ano, je krásný... ze které je doby?
GENERÁL. No, ze které... z Fragonardovy!
PODPREFEKT. Ano, to je pravda.
GENERÁL. A nahoře je Pastelový sál.
PETYPON (*k nim přistoupí*) Ano, ten je nahoře.
GENERÁL. Cože, ty už jsi tady zas?... Copak, Othello opustil Ofélii?
PETYPON. Jak vidíte! (*Stranou*) Othello a Ofélie! (*Nahlas, ironicky*) To aby nás neviděla Julie!
GENERÁL. Cha, cha! Othello a Julie! Poslyš, ty se vyznáš v umění!
PETYPON (*se ironicky ukloní*) Díky vám, strýčku!
GENERÁL. Zatím ne, ale budu ti dávat lekce... ale než k tomu dojde, protože nemáš co dělat, můžeš panu podprefektovi ukázat Pastelový sál. (J : s. 94)

včetně jmen služebnictva (Štěpán, Emil). Snad pouze v obou překladech u nás nejhranější hry *Brouk v hlavě* jsou oproti originálu změněna jména titulní dvojrole ctihodného pana Chandebise a hotelového sluhy Poche na Champsboisyho respektive Boutona (důvodem mohla být zvuková podoba jmen). V *Dámském krejčí* se kromě jmen Moulineaux (= Ménier), Bassinet (= Dubois), Pomponette (= Nanetka) dostává českého překladu p. Aigrevillové (= paní Estragonová; Divišová 2008 : 26).

Autoři dvou nejmodernějších překladů *Dámy od Maxima* se rozhodli přeložit jméno titulní hrdinky Môme Crevette tvořící aluzi na mořského živočicha. Substantivum „Môme“ lidově označuje mladou ženu či dívku.[107] Odtud možná pramení změna původního titulu *Dáma od Maxima* na *Slečna od Maxima* (Sergej Machonin, František Kožík), jež možná neznalému divákovi odhaluje až příliš. Ostatně v tomto smyslu se vyjádřil i režisér zatím posledního nastudování Ota Ševčík: „... podle mne zjištění, že ona dáma není tak docela dámou, by mělo být pro diváky překvapením.“[108] Vilém Říha jméno hrdinky inspirované blonďatou hvězdou šantánů La Goulue transkriboval (Crevetta), Machoninova Zrzi tvoří pravděpodobně aluzi na slečny z Lautrekových plakátů, Jeriova Číča zůstává u živočišné říše a z textu je patrné, že s jejím jménem překladatel dále pracuje (viz např. „a už je mouráček u svý čičinky“).[109]

V analýze (viz kap. 3. 2, str. 71) jsme upozornili na komolení Mongicourtova jména, kdy si jeho správné znění generál v několika vypjatých

---

[107] **Môme**, *pop.*, *au fém.* Jeune fille, jeune femme. – [Suivi d'un patronyme ou d'un surnom] *la môme Piaf.* – [Gén. précédé d'un adjéctif possessif.] Maîtresse, épouse. (zdroj: *Le Trésor de la Langue Française informatisé)*

[108] Srv. Hrdinová Radmila. „Jenom komedie bych režírovat nechtěl, říká Ota Ševčík“. *Právo*. Praha, 3.4.2001

[109] „Slečna“ či „dáma“ se také objevuje v anglických překladech. Již v roce 1933 byl v režii Alexandra Kordy natočen film *The Girl from Maxim's*. Stejný titul nese i poslední vydaný překlad Kennetha McLeishe (2002). Naopak starší publikované překlady zachovávají v názvu „dámu“: *The Lady from Maxim's* (John Mortimer, 1977, 1985; adaptace G. Feista a C. M. Perebinossoffové, 1971). Od 80. let minulého století se překladu Feydeauových her do němčiny věnuje také rakouská spisovatelka a nositelka Nobelovy ceny za literaturu Elfride Jelinek (*Die Dame Vom Maxim*, 1990). (Zdroj: British Library [online] dostupné z: <http://catalogue.bl.uk/F/MLQXBVK2X63YCXB2TLT4NLXCV2YJ5IE8A1U83S6RF3BXXMAN3B-22644?func=find-b&request=Feydeau+Georges&find_code=WRD&adjacent=N> (27.8.2010); Academic dictionaries and encyclopedias [online] dostupné z: <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/386144> (27.8.2010))

scénách nedokáže vybavit. Při převodu podobných slovních hříček bývá nejdůležitější nalézt v cílovém jazyce funkční ekvivalent i pomocí jiných výrazových prostředků. V našem případě by měl překladatel z Levého dichotomie „obecné x zvláštní“ zachovat komický efekt a generálovo tápání (tedy obecné):

> LE GÉNÉRAL. – Mais parfaitement ! De même que je sais bien que vous êtes la femme de M. Chose, là, Machincourt. (F : 64-65)

> GENERÁL. – A stejně vím, že vy jste žena pana Tentononc, tuhle pana Machincourta. (Ř : 37-38)
> GENERÁL. – No to je ohromné. To víte, na mě si přijdete! Vím, že jste žena tadyhle pana Monž... Monžokurky!... (M : 38-39)
> GENERÁL. – Samozřejmě! Stejně tak dobře vím, že vy jste žena tady pana Mašinky. (J : 39-40)

Všichni překladatelé nalezli funkční ekvivalent, jméno transkriboval pouze Říha, nicméně explicitně vyjádřeným zaváháním se komický efekt neztrácí. Machonin a Jerie jméno upravili. Machonin se opírá o zkušenost, kdy si pamatujeme pouze začátek slova [mɔ̃ʒ] a doplnil ho o komicky znějící koncovku „-okurka“; Jerie vyšel z fonetické podoby francouzské komoleniny [maʃɛ̃], kterou počeštil a jako ekvivalent zvolil plnovýznamové české slovo „Mašinka“. Z jeho větné syntaxe se bohužel vytratil generálův nakonec marný boj s pamětí.

Překlad divadelních titulů úzce souvisel s dobovým územ. Komerční charakter vaudevillů a schopnost přitáhnout publikum do hlediště byly na přelomu 19. a 20. století doplňovány ještě větší atraktivitou titulů, než jim naordinoval sám autor. Feydeauův *L'Hôtel du Libre-Échange* byl např. uveden ve Švandově divadle pod názvem *Hotel u pěti strašidel* (1901). Divácky přitažlivé tituly ostatně volila později i Eva Bezděková: *Taková ženská na krku* (*Un fil à la patte*), *Ten, kdo utře nos* (*Le Dindon*), *Úplně zbytečné parohy* (*Je ne trompe pas mon mari*).

4. 2 Charakteristika překladu a adaptace Viléma Říhy

Vilém Říha[110] je autorem adaptace hry, kterou r. 1934 uvedlo pražské Komorní divadlo. Již dopředu můžeme anticipovat, že ze všech zkoumaných překladů do struktury textu nejvíce zasáhl právě on (jeho *Dáma od Maxima* je mj. nejkratší). Dovolil si dopsat pětistránkovou předehru, v níž jsme svědky tanečního a hudebního vystoupení ve slavném šantánu a střetu Petypona s Corignonem, který na rozdíl od originálu (kde se o něm pouze hovoří) vyústí nejen ve slovní inzultaci, ale i v políček.[111] Jako jediný zkrátil text také celkovým seškrtáním scén, především na konci prvního a ve druhém aktu. Po demonstraci funkce křesla přichází rovnou Corignon a Petypon ho uspí. Před svým odjezdem požádá Mongicourta, aby ho za hodinu vzbudil. První akt končí, když se Mongicourt usadí na pohovce a čte si noviny. Souboj je tedy vyjednáván až ve třetím aktu, kde Varlinovo ironické odmítnutí usadit se do křesla (během první návštěvy v originále viděl, jak je Marollier uspán) pro diváka ztrácí komický efekt a narušena je i logika děje (postava neví, co křeslo umí). Kromě redukce dvou schůzek připravující duely na jednu ve třetím aktu Říha z děje vyloučil patrně příliš absurdní Petyponovo strašení manželky v závěru druhého aktu (tento prvek ve Feydeauově hře tvoří pojítko s aktuální vlnou popularity esoterismu a u publika nacházel patřičnou odezvu, viz Schéma záměn, str. 76-81). Pro posouzení možného celkového vlivu krácení na logiku děje bychom ovšem museli provést zevrubné srovnání celé adaptace s originálem.

Volnější přístup k francouzskému textu je patrný i ze struktury textu, jež je rozdělen pouze na tři dějství, subtilnější dělení na scény chybí. Vysokou míru absence poznámek o příchodu a odchodu postav ze scény

---

[110] Osobnost překladatele zůstává zahalena závojem času. Divadelní ústav schraňuje pouze tento jeden překlad, u kterého není uveden rok vzniku, jeho jméno nezmiňuje ani *Lexikon české literatury*. Mohlo se tedy jednat o něčí pseudonym, ale stejně tak vše může být jen shoda náhod a pan Říha přeložil více her, jen se nedostaly do popředí zájmu. Vzhledem k tomu, že text hry nevyšel knižně, byl by jakýkoli náš závěr jen čirou spekulací.

[111] Pro zobrazení šantánu mohl najít inspiraci v pokračování hry s názvem *La Duchesse des Folies-Bergère*, kde se Crevetta ve druhém aktu vrací ke svým kořenům. I zde totiž hraje cikánská hudba a zpívá se a tančí kankán. (Ř : s. 1-5)

a další úpravy můžeme bez bližší znalosti dobového úzu jen těžko posoudit. Ve srovnání s ostatními překlady se naopak ukázalo, že některé poznámky doplňující slovní jednání postav v analyzované scéně převedl pouze Říha: Petyponův pokus manželku umlčet a zároveň vystrčit z centra dění („*snaží se svou ženu vystrčit*“, viz str. 109), Gabrielino gesto vyjadřující její popletenost („*sahá si rukama na hlavu*“, viz str. 109) nebo Petyponovo předstírání rezignace, zatímco ho manželka plísní, včetně pozvednutí hlavy, když mu oznámí, že si vezme zpět své věno („*dělaje, jak když se podvoluje […] stejně […] zvedne hlavu*“, viz str. 113). Jako jediný také převedl pohyb Mongicourta v závěru scény:

MONGICOURT, *qui était assis sur le canapé, se levant et allant à Gabrielle*. – Ce pauvre Petypon ! vous avez été dure pour lui ! (F : 134-135)	MONGICOURT, *jde ke Gabriele*. - Ubohý Petypon! Byla jste k němu tvrdá. (Ř : 84)

V rámci analyzované scény se tedy ukazuje, že si význam poznámkového aparátu plně uvědomoval.

Za redukcí jazykově expresivních výrazů (Crevettiny poznámky stranou či Gabrielino označení manžela „gandin“) v analyzované scéně můžeme u Říhy spatřovat dobovou praxi, kterou ve své studii popsal Z. Vančura (1937). Vzhledem k tomu, že „každá kolokviálnost a vulgárnost je na scéně nápadnější než v skutečném hovoru“ (Vančura : 236), má překladatel právo jednotlivé úlohy přepsat do spisovného jazyka nebo i příslušná místa vynechat. Na druhou stranu lze kladně hodnotit překladatelovu snahu odpovídajícím způsobem stylizovat jevištní řeč postav a především Crevetty, která je patrná z příkladů uvedených v předchozích kapitolách. Ještě v 60. letech minulého století odborníci (Stich, Obst) ve svých studiích hledali akceptovatelnou míru nespisovných prvků na jevišti. Z tohoto pohledu je patrná i určitá konzervativnost českého divadla let třicátých, jež se mohla projevit i na překladatelově volbě nechat Crevettu její motto „Konečně, mně je to šiši.“ vyslovit až na straně padesát čtyři. Přitom poprvé předvede pouze gesto přehození nohy přes opěradlo židle, později pronese méně příznakové „To je zábavička, co?“ (Ř : s. 28).

4. 3 Charakteristika překladu a adaptace Sergeje Machonina

Moskevský rodák Sergej Machonin (1918-1995)[112] byl významným divadelním a literárním kritikem a překladatelem z němčiny, francouzštiny,[113] ruštiny (Gorkij, Višněvskij, Ostrovskij, Tolstoj, Bulgakov, Solženicyn) a dalších slovanských jazyků.

Pro účast na studentských akcích v listopadu 1939 byl do 1942 vězněn v koncentračním táboře Sachsenhausen, po návratu pracoval jako úředník v Prostějově. Po válce dokončil studium srovnávací literatury na FF UK. Dramaturgicky spolupracoval s filmem, Realistickým divadlem v Praze (v letech 1948-1953) a nejrůznějšími periodikami (Rudé právo, Divadlo, Světová literatura, Svědectví v Paříži, Listy v Římě, Kritický sborník, O divadle). Do r. 1969 působil v redakci Literárních novin. Po zákazu činnosti pracoval před odchodem do důchodu jako noční hlídač v Národní galerii (1970-1973). Se svou manželkou Drahoslavou Janderovou se podílel na opisování a šíření samizdatu, patřil také mezi první signatáře Charty 77. Z francouzštiny vycházely překlady pod jménem jeho manželky, jeho dalšími pokrývači byli např. Z. Frýbort, Jaroslav Hulák, Věra Saudková, Dagmar Martincová, atd.[114] Své vzpomínky a názorový vývoj shrnul v bibliografické knize *Příběh se závorkami* (1995). Výbor jeho statí o divadle *Šance divadla* (2005) obsahuje mj. soupis jeho původní tvorby a překladů.

Jako zkušený překladatel pohybující se v divadelním světě znal situaci na českém divadle v druhé polovině let šedesátých, kdy vytvořil svůj překlad. Poprvé byl hrán r. 1967 v Liberci, knižně vyšel o rok později a podruhé a

---

[112] *Slovník české literatury* [online] dostupné z: <http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=938&hl=Machonin,+Sergej+> (20.7.2010)

Databáze českých překladatelů [online] dostupné z: <http://obecprekladatelu.cz/M/MachoninSergej.htm> (20.7.2010)

[113] Překlady z francouzštiny: Jacques Copeau – *Bratři Karamazovi* (1967), Jean Anouilh – *Pekař, pekařka a jejich učedníček* (1969), Henri Charrière – *Motýlek* (1971), Ibrahim Seck – *Blázen Jan* (1977), Émile Ajar – *Život s krajtou* (1984), Jean Anglade – *Nemusí pršet, jen když kape* (1984), Michel Tournier – *Král duchů* (1988), Romain Gary – *Lady L.* (1990), Agota Kristofová – *Velký sešit* (1995). (viz Pokorná 2005 : 484-502)

[114] RACHŮNKOVÁ, Zdeňka. *Zamlčovaní překladatelé: bibliografie 1948-1989.* Praha : Ivo Železný, 1992. str. 227

naposledy ho opět nastudoval režisér Ivan Glanc pro pražské divadlo E. F. Buriana r. 1970.

Ve své adaptaci Machonin dodržel počet scén originálu a jak nám napovídají některé příklady z předchozích kapitol, při krácení hry škrtal především jednotlivé repliky. O to věrněji si počínal při převodu poznámkového aparátu (viz např. „*... plácne Mongicourta přátelsky po tváři [...] úplně vyčerpaná smíchy [...] Petypon uteče instinktivně za pohovku, kde se skrčí. [...] polkne nasucho a vztekle vyprostí nos ze sevření [...] chňapne po poslední bankovce [...] zastrčí pouzdro do kapsy ... vytáhne z kapsičky od vesty krabičku zápalek.*“ – příklady jsou citovány z kapitoly 3. 2. Jen v analyzované scéně ve srovnání s ostatními verzemi věrněji originálu převádí poznámky: „*se prozřetelně klidí ke dveřím. Stranou. [...] už se dopracovala k východu [...] vyklouzne ze dveří [...] procitne a zpívá, ruku na srdci [...]Dá mu pořádnou facku [...] ukáže mu dveře*) a, jak naznačují některé úryvky, zvolil jako invariant ve svém textu také charakter řeči postav originálu (tempo, kadence): váhající postavy i na celkově menším prostoru věrně reprodukují přirozený spád řeči včetně odmlk a váhání, které neváhal vyjádřit i graficky, jak je tomu v originálu (za analyzovanou scénu uveďme „Cože? Ovšem. Totiž ne, ne! Nepleť se do toho! [...] Pojďte sem, drahé dítě, musíte se už jednou dovědět, koho máte za přítelkyni!... Ta žena vás podvádí s vaším manželem! [...] Kdo? Ona? To je přece vaše žena! [...] Moje žena! Ona! No ne! To se povedlo! [...] No to je ohromné. To víte, na mě si přijdete! Vím, že jste žena tadyhle pana Monž... Monžokurky!... [...] Tak ty tak ty darebáku! Měls milenku a vydávals ji za svou ženu! Podívejte se na něho!... on se ještě směje!... No počkej!“).

Některé úryvky (viz kap. 3.2 a 4.1) naznačují, že krácením replik stranou mohl být oproti originálu místy oslaben vztah autor-divák. Spolu s redukcí druhého aktu (např. komentovaný rozhovor Crevetty s vévodkyní, str. 85-86) a oslabením některých kontrastních míst (přirovnání pátečního trhu k promenádě, Crevettino zvolání „No to je přece sranda!“) získáváme oproti originálu lehce rozmazaný obraz, ze kterého může být hůře čitelný pravý charakter postav (např. Petyponovo pokrytecké chování v přítomnosti strýčka). Ostatně výše zmíněné prvky lze považovat spíše za ona mravoličná „semínka“, kterými Feydeau okořenil svou hru. Že je Machonin nenechal v češtině plně naklíčit může být způsobeno i dobovým pohledem na bulvární divadlo, jak nám ve své stati přibližuje Z. Hořínek.[115] V polovině šedesátých

[115] HOŘÍNEK, Zdeněk. Bulváry kouzla zbavené. *Divadlo*. 16, 1965, č. 7, s. 17-23

let bylo s takovými hrami spojováno „výlučné zaměření na zábavu a rozptýlení“ a „komerčně-konzumní charakter“. Stereotypní situace před žánrovým vyústěním v *happy end* nejčastěji řeší manželský trojúhelník. „Měšťák (neboť on je autentickým spolutvůrcem bulváru) chce být v divadle baven, rozptylován. Odmítá jakoukoliv aktivní spoluúčast, jakýkoliv dialog s autorem, smiřuje se se svou pasivní úlohou v procesu estetického vnímání: chce být *předmětem* zábavy, tím, kdo je – za určitou úplatu – příslušně obsloužen.“ Tento „odpočinkový“ charakter ostatně nejčastěji zmiňují i dobové recenze v denním tisku.

4. 4 Charakteristika překladu a adaptace Alexandra Jerieho

O Podnětu vzniku nového překladu *Dámy od Maxima* v relativně krátkém časovém rozmezí (Jeriův překlad knižně vyšel r. 1979 a byl poprvé hrán r. 1981) můžeme jen spekulovat. Svůj podíl mohl mít mj. Machoninův zákaz činnosti.[116]

Alexander Jerie (nar. 1944)[117] se věnuje divadlu, spolupracuje s rozhlasem a televizí. V agentuře Dilia v 70. a 80. letech působil jako

---

[116] První Kožíkův překlad z r.1966 (Jihočeské divadlo České Budějovice) nevyšel knižně a Divadelní ústav nedisponuje ani inscenační verzí. Adaptace z r.1974 uvedená pouze v jihlavském divadle jako „hra se zpěvy“ je oproti francouzskému originálu výrazně zkrácena (jen 96 stran, poměr scén 20:14:17). Naše analyzovaná scéna je součástí Přílohy (str. xvi-xvii). I ze zběžného porovnání vyplývá, že oproti originálu vykazuje některé nedostatky a posuny způsobené pravděpodobně vyšším poměrem hudebních vystoupení (za všechny jmenujme Petyponovo dobrovolné uspání sebe sama, když „*skočí do křesla a stiskne knoflík.*“ – komický efekt se neztrácí, jenom je vytvořen jinými prostředky. Petypon se dobrovolně vzdává možnosti vše urovnat, zatímco v originále je odpočinek v křesle, byť dobrovolný, to poslední, na co v daný okamžik myslí). Scéna je dokonce ještě kratší než Říhův překlad. Z dějové linky celé hry překladatel např. vypustil obě dojednávání soubojů, čímž mohl setřít výsledný kontrast mezi usedlým životem maloměšťáků a po dobrodružství bažících armádních příslušníků. Protože se od té doby nikdy nehrál a úprava Evy Sadkové z r.1992 s použitím Machoninova a Jeriova překladu také není dostupná, nezahrnula jsem tuto adaptaci do své práce.

[117] *Databáze českých překladatelů*. [online] dostupné z: <http://obecprekladatelu.cz/J/JerieAlexander.htm> (20.7.2010)

redaktor, r. 2000 se stal jejím ředitelem. Divadelní hry překládá z angličtiny, ruštiny a francouzštiny.[118]

Také Jerie dodržel ve svém překladu, který je mj. nejdelší ze všech zkoumaných textů a podobně jako originál vyšel ve dvou svazcích, původní počet scén. Oproti Machoninovi se rozhodl pro svou adaptaci plně soustředit na repliky postav a překlad poznámek omezit ve srovnání s francouzským originálem i již dvěma staršími překlady na minimum. Jakkoli jsme mohli v rámci analyzované scény konstatovat nepatrné oslabení manželské scény (viz str. 112), předchozí kapitoly nám ukázaly, že pozorným převodem replik nejsou oslabeny charaktery postav (např. Petyponův strach z dalšího možného souboje nebo touha zajistit si dědictví po strýčkovi se projevují i v úplném závěru hry pouze v tomto překladu, viz str. 64 a 66). Dostatečný prostor překladateli umožnil věnovat se kulturním reáliím a referencím a skrze repliky stranou po celou hru dodržovat kontakt s divákem/čtenářem. Na druhou stranu ve srovnání s Machoninovou verzí nechává větší prostor režisérovi pro dotvoření slovního jednání postav pohybem a gesty i způsobem přednesu jednotlivých replik.

Zajímavý náhled do divadelní praxe nabízí inscenační verze Jeriova překladu z r. 2001 (viz Příloha, str. xiv-xv). Zaměříme-li se na tuto scénu, na první pohled je patrné, že byla dramaturgicky krácena (ve skutečnosti je kratší než jakýkoli z našich tří zkoumaných úryvků). Aniž bychom vynášeli soud nad celou verzí divadla na Vinohradech, minimálně v osmnácté scéně třetího dějství byla během dramatizace místy narušena ona neúprosná logika. Bez explicitního vyjádření generálova názoru, že žena (Crevetta), se kterou Petypon přijel na zámek nemůže být nikdo jiný než jeho manželka (F : 60-62) anebo v originále lehce matoucí poznámky (Crevetta má být druhou generálovou ženou, F : 67-70) není Gabrielino rozhodnutí svého manžela potrestat v rámci logiky vývoje postavy zcela opodstatněné (divák má na

[118] Překlady z francouzštiny: J. Anouil – *Pan Barnet, Pozvání na zámek, Scénář*; J.-C. Brisville – *Večeře*; C. Confortès – *Maratón*; J. Dell a G. Sibleyras – *Půl druhé hodiny zpoždění*; J. N. Fenwick – *Řád pana Schutze, Velká malá slečna*; D. Kaminka – *Jen žádnou paniku!, Osamělost fotbalového brankáře*; E. Labiche – *Ach, ta hříšná nevěra!*; N. Simon – *Řeči, Výborná kachna*; E. Westphal – *Pařížanky*. (zdroj: *Databáze českých překladatelů, Databáze Divadelního ústavu*)

rozdíl od ní celou dobu nadhled). Minimálně jedno tvrzení zachoval každý překladatel (Jerie v tištěném překladu dokonce obě). Z úvodu scény se také vytratilo Petyponovo „umravňování“ své manželky, aby se do ničeho nepletla. Ve francouzském originálu ji napomíná hned dvakrát stejně jako ve všech analyzovaných překladech. Bez zevrubné analýzy celé verze můžeme stěží odhadnout vliv těchto úprav na celkové vyznění hry.

5. Zhodnocení českých překladů

Feydeau ve svých hrách vycházel z postupů typických pro vaudeville, jejich správný poměr spolu s prvky absurdního divadla a reminiscence na zlatý věk na přelomu století lákají i dnes stále nové diváky. V analýze hry *La Dame de chez Maxim* jsme se snažili alespoň v krátkosti upozornit na celkovou komplexnost hry, variabilitu komických postupů i autorovu práci s vaudevillovou technikou. Charakter dramatického textu – je zároveň režisérskou knihou i plnohodnotným literárním dílem – představuje perfektně se doplňující kankán a zpěv dámy z polosvěta v celé své kráse, překladatelům nezůstává žádný její krok ani tón utajen, a my můžeme jen litovat, že Feydeauovy hry si u nás kromě vděčných diváků nenašly také horlivé čtenáře a tudíž „beletristické“ překlady. Prvotním důvodem vzniku překladů Feydeauových her pro české kulturní prostředí je totiž jejich uvedení na jevišti a s tím spojený téměř zaručený komerční úspěch. Odtud pramení potřeba text *Dámy od Maxima* zkrátit na pro obecenstvo únosnou délku. Divadlo ve srovnání s obdobím, kterému kralovalo francouzské měšťanstvo konce 19. století, nejen u nás ztratilo své výsostné postavení v kulturním životě společnosti. Překladatelé byli nuceni zkracovat či vyškrtávat repliky nebo i poznámky. Adaptace bez režisérských poznámek tak mohou být svým způsobem krokem zpět, režisér svým pojetím může ovlivnit vyznění některých scén, nebo naopak představit novou moderní interpretaci. Žánr vaudevillu byl vždy úzce spjat s dobou vzniku, autoři skrze repliky postav komunikovali s publikem a odkazovali na soudobé dění. V moderních adaptacích bývají

některé s dobou příliš spjaté reminiscence po právu omezeny či substituovány.

Zevrubným rozborem osmnácté scény třetího dějství (jedné z devětapadesáti!) jsme se pokusili odhalit metody a koncept každého z překladatelů. Klíčový význam této scény v rámci celé hry potvrdily omezené škrty replik ve všech třech verzích a zodpovědný přístup překladatelů při adaptaci. Provázaností slovního jednání postav s pohybem a jejich charakterem a zároveň neustále navazovaným kontaktem s divákem i přesně odměřenými slovy s komickým efektem klade tento přední zástupce „nízkého žánru“ více než nízké nároky na překlad či respektive adaptaci. Ostatně sám Feydeau se o způsobu své tvorby vyjádřil: „En arrangeant les folies qui déchaîneront l'hilarité du public, je n'en suis pas égayé, je garde le sérieux, le sangfroid du chimiste qui dose un médicament. J'introduis dans ma pillule un gramme d'imbroglio, un gramme de libertinage, un gramme d'observation. Je malaxe, du mieux qu'il m'est possible, ces éléments. Et je prévois presque à coup sûr l'effet qu'ils produiront. L'expérience m'a appris à discerner les bonnes des mauvaises herbes. Et il est rare que je m'abuse quant au résultat.“ (Shenkan : 152)

Ponecháme-li stranou Říhův text z třicátých let minulého století, můžeme konstatovat, že jak Machonin tak Jerie ve svých úpravách věrně zobrazili všechny dějové linky, vývoj zápletky až po závěrečné rozuzlení i počet qui pro quo, na jejichž kombinaci více než kdekoliv jinde Feydeau postavil zápletku tohoto vaudevillu. Tím, že museli hru zkrátit, nevyhnuli se oslabení některých rysů či jejich možným ztrátám. Co když některé křivky zahalili neprůhlednou látkou a jiné naopak odhalili příliš? O Feydeauově dodržování Bergsonových principů platných pro komedii a situační komiku (především zákon o opakování) jsme se přesvědčili při analýze. Osmnáctou scénu třetího dějství můžeme navíc považovat za učebnicový příklad jeho principu „čertíka na pérku“ (Bergson 1993 : 39-42), kdy se postavy při vzájemné konfrontaci v její úvodní části záměrně i nezáměrně přerušují a „zatlačují“ pomyslného čertíka zpět do krabičky, aby ho následně někdo jiný svou replikou opět nechal škodolibě vystrkovat růžky.

Jakkoli jsme mohli v některých příkladech konstatovat chybějící repliky či nedostatečně projevený charakter postav, nelze vynášet jakékoli všeobecné závěry. I v této scéně nacházíme stopy Feydeauova přístupu k vaudevillu, v němž se postavy inspirované skutečným světem pohybují výhradně pod

taktovkou žánrových předpisů. Na první pohled těžko uvěřitelné přeexponované situace nacházejí v rámci hry logické vysvětlení, nechybí ani dramatikův přídavek, pověstný krůček výše na stupnici absurdity, jež ve výsledku podtrhuje celkový dojem z četby. Co když právě eliminací takových replik (v naší scéně se může jednat např. o menší počet políčků udělených Petyponovi) výsledná hra pozbude na ztřeštěnosti a „neuvěřitelnosti“, díky které paradoxně působí naprosto přirozeně? Vliv takových úprav na celkové vyznění hry by mohla upřesnit až detailní srovnávací analýza celého textu či příslušného divadelního provedení (v takovém případě má ovšem na celkovém vyznění lví podíl minimálně režisér nastudování).

Odtancuje tedy *Dáma od Maxima* v českých překladech stejně frenetický kvapík se vší parádou? A je na něj české publikum vůbec připraveno? I z našeho srovnání je patrný rozdílný přístup překladatelů k francouzskému originálu. Machoninova *Slečna od Maxima* téměř po celou dobu na papíře sleduje kroky svého francouzského vzoru, přestože bez opakování kroků neprokreslí kontury celku, doplňuje ukázněný tanec jistějším pohybem po jevišti. Její zpěv sice vlivem zkracování poztrácel některé sloky, není ovšem falešný a zachovává náležitý rytmus a kadenci. Jeriova *Dáma od Maxima* sice prostorově místy tápe a je odkázána na pokyny od režiséra, při zpěvu neustále hází očka do hlediště a navazuje kontakt s divákem a také reprodukuje nejvíce slok. V zásadě lze konstatovat, že Machoninův a Jeriův výsledný tanec je věrnou nápodobou francouzského kankánu z prostředí šantánů. Navíc pokud měli dramaturgové při dramatizaci pokaždé v ruce Feydeauovu francouzskou *La Dame de chez Maxim*, jak doporučuje Levý (1998 : 196), patrně nebyl důvod ke zbytečným obavám.

Závěr

Naše práce se zabývala francouzským dramatickým žánrem vaudevillu a jeho vrcholným představitelem zosobněným v postavě Georgese Feydeaua. V úvodní teoretické části jsme se opírali o dostupné francouzské i české materiály zpracovávající dějiny divadla a žánru vaudevillu, abychom si vytvořili jeho co nejpřesnější obraz ve frankofonním a posléze i v českém kulturním prostředí. Především publikace Henryho Gidela, současného největšího francouzského odborníka na zkoumanou problematiku, nám pomohly zmapovat prostředí vzniku her i představit nejvýznamnější vaudevillisty tzv. Belle Époque. Alespoň v obrysech jsme také představili situaci českého divadla na přelomu 19. a 20. století. Na základě rešerše ve sbornících a databázi Divadelního ústavu můžeme konstatovat, že již známý fakt o úzké provázanosti české kultury s francouzským prostředím, odkud především v desetiletích před vypuknutím první světové války přicházely aktuální a moderní vlivy, se potvrzuje i v případě tohoto v očích kritiky převážně konzumního a „nízkého“ divadelního žánru. Dodnes se jednotlivé divadelní scény nejen u nás vrací především ke dvěma jeho předním zástupcům – Eugènu Labichovi a Georgesovi Feydeauovi.

V analytické části naší práce jsme se soustředili výhradně na „prince Bulváru“ a jeho *Dámu od Maxima*. Představili jsme Feydeauův život a strukturu jeho díla čítajícího na sedm desítek položek. Při psaní vycházel tento komediograf z tvorby svých významných předchůdců (Scribeho, Hennequina, Labiche) a tradiční vaudevillové postupy dokázal dále rozvíjet a doplnit o prvky moderního divadla. K jeho odkazu se ve dvacátém století hlásilo hned několik předních dramatiků (za všechny jmenujme Ionesca, Jarryho, Apollinaira, Artauda či Villara). I při psaní tříaktové hry *La Dame de chez Maxim* (1899) Feydeau vyšel ze základních principů vaudevillu (qui pro quo, technika příprav, nečekaná setkání, manželský trojúhelník, …) a doplnil je jemu vlastní neúprosnou logikou hraničící až s absurditou, nad rámec žánru uvěřitelnými postavami, vybroušenou slovní a situační komikou i aluzemi na aktuální dění v Paříži na přelomu století. Celosvětový úspěch hry uspíšil

uvedení i na českých scénách, jež ostatně, jak vyplývá z našeho soupisu inscenací, Feydeauovu tvorbu sledovaly se značnou pozorností.

V naší analýze hry jsme se snažili postihnout její nejdůležitější charakteristické rysy: hlavní a vedlejší postavy včetně jejich jazykového rejstříku, techniky vaudevillu, autorovu z dnešního pohledu nezvyklou práci s poznámkovým aparátem, jeho vztah k divákovi explicitovaný skrze repliky postav, situační i slovní komiku. Tato komplexnost díla se v plné míře projevila i v jedné z padesáti devíti scén zvolené pro zevrubnou analýzu. Osmnáctým výstupem třetího aktu autorovy nejdelší hry se počíná rozuzlení, ve kterém jsou konfrontovány všechny důležité postavy a těžko uvěřitelný propletenec záměn totožností se začíná pomalu ale jistě rozplétat.

Pro porovnání českých překladů jsme zvolili knižně publikované texty Sergeje Machonina (*Slečna od Maxima*, 1968) a Alexandra Jerieho (*Dáma od Maxima*, 1979) a náhled na způsob adaptace této hry jsme rozšířili také o inscenační verzi Viléma Říhy (*Dáma od Maxima*, 1934). Jak se ukázalo, všichni překladatelé si dokázali poradit se stylizací jevištní řeči postav a v rámci jejich modelu patřičně odstínili jednotlivé figury, včetně nezbytného kontrastu mezi argotem šantánové tanečnice a středostavovského měšťanstva a posléze venkovské smetánky. Ačkoli si Machonin i Jerie při práci s replikami a poznámkovým aparátem zvolili každý jinou cestu, na základě naší částečné analýzy můžeme potvrdit, že oba vytvořili adekvátní variant v závislosti na dobové překladatelské normě.

Naše práce zdaleka nevyčerpala téma této hry, Feydeauova díla nebo celého žánru a nechává mnoho otázek otevřených nebo jen částečně zodpovězených. Doufáme, že se nám podařilo naším příspěvkem rozšířit a potvrdit hypotézu o významu francouzské neoficiální kultury konce 19. století, kterou vznesl ve své práci také Georges Duby. S odstupem času se totiž ukázalo, že především bulvární kultura spolu s impresionismem v malířství, ve své době „druhořadé kulturní počiny“, dnes zastiňují mnohá Akademií posvěcená díla.

Shrnutí

Práce se v úvodní teoretické části zabývá divadelním žánrem vaudevillu a nastiňuje jeho význam v rámci tzv. bulvárního divadla konce 19. století ve Francii. Kromě stručných dějin žánru zmiňuje také jeho hlavní představitele a jejich významná díla a hledá možné uplatnění vaudevillových technik ve století následujícím. Protože se práce věnuje tvorbě jednoho z vrcholných představitelů žánru, soustředí se především na podmínky vzniku dramatických děl a jejich recepci v tzv. Belle Époque. Dále si klade za cíl zmapovat nástup secesní měšťanské frašky v českých překladech na našich jevištích v závislosti na vývoji českého jazyka a divadla na přelomu 19. a 20. století. Zachycuje prostředí a podmínky přijetí tohoto divácky úspěšného žánru, stručně se zabývá mj. typy českých divadel, ve kterých byl žánr postupně představován a jeho rolí v repertoáru, a to i v době vzniku překladů, jež jsou předmětem následné srovnávací analýzy.

Těžiště práce zůstává v osobnosti a tvorbě francouzského dramatika Georgese Feydeaua (1863-1921). Po seznámení s jeho životem a dílem včetně jeho recepce v domácí i naší kultuře se zaměřuje na jednu z jeho nejúspěšnějších her, jež na přelomu 19. a 20. století dobyla Paříž a triumfálně táhla po světových jevištích. Po načrtnutí děje vaudevillu *La Dame de chez Maxim* (1899) jsou charakterizovány hlavní i vedlejší postavy a skrze vaudevillové techniky (tzv. přípravy, qui pro quo, nečekaná setkání) je stručně představena dramatikova poetika včetně specifických postupů, díky nimž dokazoval své zvládnutí žánru a nabízel i moderní prvky, jež činí nejen tuto hru dodnes stále atraktivní pro diváky po celém světě. Rozbor osmnácté scény třetího dějství jeho nejdelšího vaudevillu, ve které začíná rozuzlení hry, zblízka přibližuje také způsob dramatikovy práce s postavami i poznámkovým aparátem a popisuje, jak dokázal navazovat prostřednictvím svého textu vztah s divákem v hledišti.

V následující části je zpracováno přijetí tohoto vaudevillu v českém kulturním prostředí, jsou představeny existující překlady do češtiny a v neposlední řadě zdůvodněna volba tří překladů pro zevrubnou srovnávací analýzu. V ní jsou postupně na základě již vypracované analýzy vybrané scény porovnány inscenační verze Viléma Říhy (*Dáma od Maxima*, 1934)

a knižně publikované texty Sergeje Machonina (*Slečna od Maxima*, 1968) a Alexandra Jerieho (*Dáma od Maxima*, 1979). Ve stručnosti je také nastíněna práce překladatelů s francouzskými reáliemi a jejich postup při překladu vlastních jmen a titulu hry. Následují stručné portréty překladatelů představující jejich uměleckou práci. Na základě analyzované scény a porovnání několika dalších rysů v rámci předcházejících kapitol je v omezené míře sestaven popis jejich poetiky shrnující jejich přístup k textu francouzského originálu během překladu a adaptace hry pro české kulturní a divadelní prostředí. Jednotlivé poznatky jsou následně shrnuty do závěrečného hodnocení. Recepci díla tohoto významného dramatika, jenž u nás patří mezi nejhranější francouzské autory, ilustruje v příloze připojený soupis inscenací na českých jevištích a knižně vydaných překladů her.

Summary

In its theoretical part the present thesis treated the theatrical genre of French farce and described its position and rank in the structure of the *Theatre of the Boulevard* at the end of the 19th century. Apart from a short introduction to its history, main dramatists and their key plays are presented, as well as some crucial dramatic techniques and their evolution during the 20th century. Considering the fact that the main object of the study was a work of one of the most important farce representatives, the thesis focused on the conditions of creating plays and on their reception during the famous *Belle Epoque*. Another aim was to define first translations and adaptations of vaudevillian farces into Czech with reference to the actual development of the language and the situation on stages at the end of the 19th and at the beginning of the 20th century. Besides portraying the background and conditions of the audience's warm reception, the work also briefly introduced the Czech theatres in which this genre was staged, and marked its place among other theatrical genres, taking also into consideration the period in which the Czech translations were made.

The heart of the thesis is the personality and the work of French dramatist Georges Feydeau (1863-1921). After having described his life and work, including its reception in French and Czech environments, the thesis focused on one of his masterpieces, which had overruled Paris and had had a triumphal entrance into theatres all over the world. Besides the plot of the three-act play *The Lady from Maxim's* (1899), the author's longest piece, the main protagonists as well as the minor characters were sketched out. Using the typical techniques of French farce (preparations, mistaken identity, coincidence) along with other methods and features of modern theatre, the vaudevillist style was restored in the play, accounting for its attractiveness. The analysis of the eighteenth scene of the third act describes the outset of the approaching denouement, comments on the techniques mentioned above as well as the dramatist's work with characters and notes and discusses the way he was bringing the audience into contact with his text.

The following part treated the reception of this skillfully constructed comedy in Czech culture, presented a list of existing translations and also revealed the reasons for the selection of the three Czech versions serving as object to the thorough translation analysis. The latter compared the staged version of Vilém Říha (*Dáma od Maxima,* 1934) with two published texts by Sergej Machonin (*Slečna od Maxima,* 1968) and Alexander Jerie (*Dáma od Maxima,* 1979). The way the translators coped with the transfer of the names, the title and cultural references was also mentioned. After a short presentation of their work, their poetics was established, based on the findings of the scene analysis and the comparison of several characteristics in previous chapters, summarizing the translators' approach to the French original during the process of translation and the adaptation of the play for Czech culture and theatre. Finally, all observations were resumed in a detailed evaluation. The lists of Czech stage productions and published translations of one of the most staged French playwrights were set up in appendices.

Résumé

Dans sa partie initiale, le mémoire traite le genre de *vaudeville* et décrit sa position dans le cadre du *théâtre de boulevard* en France à la fin du XIX^e^ siècle. Il raconte son histoire et mentionne les représentants les plus significatifs et leurs pièces en jettant un coup d'œil sur l'évolution des techniques de vaudeville au cours du XX^e^ siècle. Ayant pour le but la présentation de l'œuvre du meilleur vaudevilliste de son temps, qui était Georges Feydeau, il prend en considération surtout les conditions de la création et de la réception des pièces durant la *Belle Époque*. Un autre objectif était de présenter l'état de la langue cible et la situation sur les scènes tchèques qui ont accueilli les premières traductions à cheval entre le XIX^e^ et le XX^e^ siècles. Ils sont traités des types de théâtres où ce genre a connu un grand succès et il est établie sa position dans leur répertoire en prenant en considération la période dans laquelle les traductions ont été mises en scène.

Le mémoire se concentre sur la personalité et l'œuvre du vaudevilliste Georges Feydeau (1863-1921). Après la déscription de sa vie et de ses pièces, y-compris leur réception en France et dans notre culture, le travail présente de près un vaudeville en trois actes *La Dame de chez Maxim* (1899) qui a triomphé sur les scènes parisiennes et mondiales. Après avoir tracé l'action et les caractéristiques des protagonistes et des personnages secondaires, nous avons essayé, à l'aide des procédés typiques de vaudeville (préparations, quiproquo, rencontres intempestives) d'établir la poétique de l'auteur et de présenter sa contribution à l'évolution du genre. L'analyse de la XVIII scène du troisième act à partir de laquelle nous assistons au dénouement porte également sur le rapport établi entre l'auteur et le lecteur/spectateur et aborde la question concernant le mouvement des personnages et les notes.

La partie suivante traite la réception de la pièce dans la culture cible, mentionne les traductions tchèques et justifie la sélection des trois versions pour l'analyse détaillée. Cette dernière compare, suivant l'examen effectué, la version de Vilém Říha (*Dáma od Maxima*, 1934) avec les textes publiés de Sergej Machonin (*Slečna od Maxima*, 1968) et d'Alexandre Jerie (*Dáma od Maxima*, 1979). Il est abordé également l'enjeu de la traduction des

phénomènes liés à la culture française, des noms propres et du titre. Ils sont présentés les traducteurs tchèques et leur contribution à la propagation du théâtre français en République Tchèque. La comparaison de la scène qui faisait l'objet de notre analyse et de quelques caractéristiques mentionnées dans les chapitres précédentes nous ont servi pour tracer la poétique des traducteurs et pour décrire leur modèle utilisé durant le processus de l'adaptation de la pièce pour le théâtre tchèque. Dans l'annexe est présentée une liste des mises en scènes et des traductions et adaptations de *La Dame de chez Maxim*.

Schéma záměn (qui pro quo) a nedorozumění v jednotlivých aktech (řazeno chronologicky dle umístění ve hře)

1. akt	Gabriela	Generál	Petypon	Mongicourt	M. Crevette	Étienne	vznik záměny	pokračování záměny/reakce klamaných postav	komentář postav/ načrtnutí budoucího děje
gueula lignea (dřevěná huba) = vážná nemoc	+		1	A			**Petypon.** Oh ! ces lendemains de noce !... ce réveil !... Ah ! la tête, là !... et puis la bouche... mniam... mniam, mniam... **Mongicourt**, *d'un air renseigné.* Je connais ça ! **Petypon.** Ce que nous pourrions appeler en terme médical... **Mongicourt.** La gueule de bois. [...] Et en latin "gueula lignea". **Petypon**, *se retournant à demi.* Oui, ou en grec... **Mongicourt.** Je ne sais pas ! **Petypon**, *minable.* Moi non plus ! (89-90)	**Mongicourt.** Ce qu'il a ?... Il a de la gueula lignea, madame ! (91)	**Gabrielle.** Mon pauvre ami !... Alors, tu as de la "gueula lignea" ! […] Oh ! mais, il faut te soigner. (*A Mongicourt* .) Qu'est-ce qu'on pourrait lui faire prendre ?... peut-être qu'un réconfortant?... (*Brusquement* .) un peu d'alcool?... […] **Gabrielle.** Mais alors docteur, quel remède ? **Mongicourt,** *avec une importance jouée.* Mon Dieu, madame, en général, pour cette sorte d'indisposition, on préconise l'ammoniaque. (91)
M. Crevette v posteli = Petypon	A +		1	1			**Gabrielle.** Eh ! Bien oui! Quoi ?... Tu dormais, enfoui sous tes couvertures; je t'ai embrassé sur le peu de front qui émergeait de tes draps. Qu'est-ce qu'il y a d'étonnant ? (92)	**Petypon.** Elle m'a embrassé dans mon lit !... Et je dormais sous le canapé ! [...] Mon Dieu ! Est-ce que je serais somnambule ? (92) [...] Mais alors !... Le baiser !... Sur le front !... Dans mon lit!... C'était la Môme ! [...] Gabrielle a embrassé le front de la môme Crevette ! (94)	**Mongicourt.** La vie est pleine de surprises ! (94)
Crevettiny šaty = Gabrieliny nové šaty od švadleny	A +		1	1	2		**Gabrielle.** Ah ! qu'est-ce que c'est que ça, qui est sur cette chaise? [...] Cette étoffe ?... on dirait une robe ! [...] Mais oui !... En voilà une idée d'apporter ça dans ton cabinet... (95)	**Gabrielle.** … j'écris une lettre à cheval à ma couturière. **Petypon.** A ta ?... **Gabrielle.** Mais oui, elle devait déjà me livrer cette robe hier; alors, moi, ne voyant rien venir... (96)	**Mongicourt**, *à part.* Ah bien ! Ça, c'est le bouquet ! [...] **Petypon.** Eh bien! c'est du joli! **Mongicourt**, *riant* . Ffutt ! Confisquée, la robe ! (96)
M. Crevette = sedadlo	+		1	A	1		**Gabrielle,** *à la cantonade.* Elle est folle, ma parole, cette couturière ! Elle est folle. Je ne sais pas sur quelles mesures elle m'a fait cette robe !... **Petypon.** Ciel! ma femme ! Cache-toi ! Cache-toi ! **La Môme,** *bousculée.* Oh ! ben, quoi donc ! **Mongicourt**, *s'élançant à son tour.* Vite ! Vite ! **La Môme.** Elle est donc tout le temps fourrée ici, ta femme ? (100)	*Petypon netrpělivě vyzývá Mongicourta, aby M. Crevette schoval.* **Mongicourt**, *affolé lui-même* . Oui, oui ! **La Môme.** Où ? où ? **Mongicourt,** *la flanquant par terre pour la pousser sous la table.* Là ! Là-dessous ! **La Môme**, *à quattre pattes.* Mais, j' peux pas ! y a le pouf ! **Petypon.** Mais va donc, nom d'un chien ! va donc! **Mongicourt.** Attends ! bouge pas ! *Il profite de ce qu'elle est à quatre pattes devant la table pour la couvrir du tapis, après quoi il s'assied sur son dos comme il le ferait sur le pouf.* (100)	*Petypon se marně snaží nasměrovat Gabrielle co nejdál od Mongicourta sedícího na M. Crevette.* **Gabrielle.** Oh ! Asseyons-nous ! Je n'en peux plus ! Monsieur Mongicourt ! Avancez-moi le pouf qui est derrière vous ! **Petypon**, *criant.* Non, pas de pouf ! **Gabrielle.** Mais c'est pour nous asseoir. **Petypon**, *de même.* Je veux rester debout !... Aha!... Mongicourt, tu m'entends? Enlève le pouf ! Je ne veux pas voir le pouf ! **Mongicourt.** Que j'enlève le pouf ? **Gabrielle,** *criant comme Petypon.* Eh ! bien, oui, quoi ? enlevez donc le pouf puisqu'on vous le dit ! **Petypon.** Oui!... oui ! *Mongicourt passe ses deux mains jointes sous les genoux de la Môme et la transporte ainsi en chien de fusil, et toujours couverte de son tapis, jusque dans la chambre sur quoi donne la baie.* (101)

1. akt	Gabriela	Generál	Petypon	Mongicourt	M. Crevette	Étienne	vznik záměny	pokračování záměny/reakce klamaných postav	komentář postav/ načrtnutí budoucího děje
M. Crevette = archanděl	+		1	1	A	+	**La Môme**. ... C'est pour toi que je viens, Gabrielle ! [...] Je suis le séraphin dont tu attends la venue. (103) [...] **Gabrielle** (*à Etienne*). Malheureux ! C'est un séraphin !... Rendez grâce au ciel, qui vous met au nombre de ses élus !... Ce que vous voyez et ce que je vois, aucun de ces messieurs *[Petypon et Mongicourt]* ne le perçoit. (104)	**La Môme** (*à Gabrielle*). Tu vas te lever sans perdre un instant ! D'un pas rapide, tu iras jusqu'à la place de la Concorde dont tu feras cinq fois le tour ! [...] Puis tu attendras à côté de l'Obélisque jusqu'à ce qu'un homme te parle ! Recueille pieusement sa parole, car de cette parole te naîtra un fils ! [...] **Gabrielle**. Ecoute, Lucien ! Les moments sont précieux ! le séraphin est venu ; il m'a parlé ; je sais de lui ce que le ciel attend de moi ! (104-105)	**Mongicourt**, *à part, d'une voix rieuse* [sur la Môme]. Oh ! Mais, elle parle comme un livre ! […] **Petypon**. Oh ! non ! ça a pris ! (105) […] **Mongicourt,** *devant le canapé.* Eh ben ! mon vieux !... **Petypon**, *à droite au milieu de la scène.* C'est raide ! **Mongicourt.** Plutôt ! (107)
M. Crevette = paní Petyponová (§)		A +	1	2	1		**Le Général.** Je suis le général baron Petypon du Grêlé! Vous ne me connaissez pas, parce qu'il y a neuf ans que je n'ai pas quitté l'Afrique!... Mais mon neveu a dû parler de moi. **La Môme.** Votre neveu?... **Le Général.** Oui ! **La Môme.** Comment, il me prend pour !... **Le Général.** ... Je lui ferai mes compliments, à mon neveu, vous savez!... Je ne sais pas quels idiots m'avaient dit qu'il avait épousé une vieille toupie !... Des toupies comme ça, c'est dommage qu'on ne nous en fiche pas quelques escouades dans les régiments ! (109)	**Petypon.** ...elle, ma femme, ah ! ben... jamais de la vie !... **Le Général**. Qu'est-ce que tu me chantes ! Ça n'est pas ta femme, elle? que je trouve chez toi ? couchée dans ton lit ? au domicile conjugal ? Eh ! bien, qu'est-ce que c'est alors ? [...] **Petypon.** Oh ! mon Dieu, mais c'est l'engrenage ! [...] Ah ! ma foi, tant pis ! puisqu'il le veut absolument!... [...] Ehé !... On ne peut rien vous cacher !... Eh ! bien, oui, là !... c'est ma femme ! **Le Général,***victorieux.* Ah ! je savais bien !(113)	**Le Général**. Ah ! Tu en as de bonnes, "ça n'est pas ta femme...!" Et, à ce propos, laisse-moi te faire des compliments, ta femme est charmante ! [...] je dis ce que je pense ! j' dis c'que je pense ! Figure-toi qu'on m'avait dit que tu avais épousé une vieille toupie ! **Petypon***, riant jaune.* Oh ! Qui est-ce qui a pu vous dire ? (*A part)* Ma pauvre Gabrielle, comme on t'arrange ! [...] **Le Général.** Elle est charmante, ma nièce ! Charmante ! Ce qu'elle va en faire un effet en Touraine ! Ce qu'elle va les révolutionner, les bons provinciaux ! **Petypon.** Ah ! j'en ai peur. (113-114)
Gabrielle = paní Mongicourtová (§)		A +	1	1			*Gabriela si odchází odpočinout.* **Gabrielle.** Je vous laisse avec mon mari ! **Mongicourt et Petypon**. Oh ! **Le Général**. Son mari ? [...] [*à Mongicourt*] Oh ! monsieur, je vous demande pardon ! *(Mongicourt lève sur lui des yeux ahuris.)* Je ne me doutais pas que j'avais affaire à madame votre femme ! (118)	**Mongicourt.** Ma f?... **Le Général**, *ne lui laissant pas le temps de répondre.* Mais c'est la faute à mon neveu ! Il n'avait pas dit le nom en présentant ! **Petypon**. [...] J'aurais dû vous dire : "Madame Mongicourt !" Eh ! bien, voilà ! le mal est reparé !... *(A Mongicourt)* Il est reparé, le mal ! (118)	**Mongicourt**. Ah ! Flûte ! **Le Général**, *à Mongicourt*. Je vous fais mes compliments ! Ça à l'air d'une bien aimable dame !... [...] *dans l'oreille de Petypon*. Seulement, ça, c'est ce que j'appelle une vieille toupie! [...] **Mongicourt**. Non ! comme amie, soit ! mais passer pour son mari, c'est vexant ! (118)
spící Gabriela v křesle = anatomický model		+	A				*ve spěchu před Petyponovým odjezdem se Gabriela ocitá v křesle, Petypon ho uvede do provozu a uspává ji. Přichází generál.* **Petypon.** Nom d'un chien, cachons-la ! (*Il prend le tapis de table qui est sur la chaise du fond et en recouvre complètement sa femme. Paraît le général.)* Ouf, il était temps ! ... **Le Général**. Ah !... Qu'est-ce qu'il y a là ? **Petypon.** Rien, rien ! C'est une pièce anatomique! ... (132)	**Le Général**. Ah ? *Il fait mine de s'approcher.* **Petypon**, *l'arrêtant*. Non !... n'y touchez pas ! **Le Général**. Pourquoi ? **Petypon**. Elle sèche !... On vient de la repeindre ! **Le Général**. Hein ? **Petypon,** *le poussant vers la porte de sortie.* Allez, descendez ! Quelque chose à prendre ! je vous rejoins ! [...] (132)	*Zametač dle pokynů stiskne tlačítko a probudí spící Gabrielu.* **Le Balayeur.** Qu'est-ce que c'est que ça ? *Intrigué, il regarde de plus près.* **Gabrielle.** Mon Dieu, je suis aveugle ! *Instinctivement, elle écarte les deux bras pour rejeter le tapis qui la couvre ; dans ce geste sa main arrive en gifle sur la joue du balayeur.* (133)

2. akt	Gabriela	Generál	Petypon	Mongicourt	M. Crevette	venkovská smetánka	Clémentine	vojáci	mladý vévoda	vznik záměny/pokračování záměny	pokračování záměny/reakce klamaných postav	komentář postav/ vyústění záměny či načrtnutí budoucího děje
M. Crevette = paní Petyponová (§)		Šk +	1	1	1	+	+	+ 2	+	*M. Crevette svádí mladého vévodu, ten se bojí reakce jejího domnělého muže (Petypona), který je také najde spolu:* **Petypon.** Malheureuse ! Tu es folle !... Si un autre vous avait vus ! **Le Duc,** *ahuri, à part* . Hein ? [...] **Petypon**. ... quand tu seras à Paris, tu feras ce que tu voudras ! Mais, au moins, pendant que tu es ici, je t'en supplie, au nom du ciel, observe-toi ! **Le Duc.** Eh ben ! il n'est pas méchant ! (159)	**Le Général**. Le polisson ! Il me rend sa parole et m'écrit qu'il part avec sa maîtresse !... Nom d'un chien ! Ah ! il croit que parce qu'il est mon filleul... Eh bien ! Je lui ferai voir !... [...] (*A Emile.*) Vous n'avez pas vu le lieutenant Corignon ? **Émile.** Si, mon général ! il montait en voiture avec madame Petypone. **Le Général,** *bondissant.* Qu'est-ce que vous dites?... avec madame Petypon ?... Corignon ?... [...] (*A Petypon.*) Tu as entendu ? il a enlevé ta femme ! **Petypon,** *a un sursaut des épaules, puis joignant les mains, dans un transport de joie.* C'est vrai ? (190-191)	*Generál zjistil, že Corignon s M. Crevette již odjeli.* **Le Général.** Ça y est ! Ils sont partis ! (*A Petypon.*) Lucien, madame Petypon est une drôlesse ! **Gabrielle**, *bondissant.* Qu'est-ce qu'il a dit ? (*Elle descend vers le général, le saisit par l'arrière-bras de façon à lui faire faire demi-tour face à elle et, prenant du champ, lui envoie un soufflet retentissant.)* Tiens ! **Le Général**, *se cabrant au soufflet.* Mille tonnerres! **Petypon**, *comme s'il avait reçu le soufflet lui-même.* Oh ! **Gabrielle**, *remontant.* Ah ! madame Petypone est une drôlesse ! (*Elle sort furieuse par la porte premier plan droit.)* **Le Général.** Mort de ma vie ! C'est la première fois qu'une femme ose porter la main sur moi... pour un pareil motif !
Gabriela = paní Mongicourtová (§)		Šk +	1	1		+		+	+	**Gabrielle.** Oh ! Mais, je vais m'habiller !... J'ai déjà fait monter mes malles !... **Le Général**. Hein !... (*A mi-voix, de façon à n'être entendu que par le groupe des dames.*) Eh bien ! elle est sans façon ! [...] **Gabrielle.** Mais moi, vous pensez bien que je me suis fait un devoir !... Aussi, malgré ce que vous m'avez raconté des revenants qui hantent ce château... **Le Général.** Ah ! ah ! oui, c'est vrai ! vous croyez à ces choses-là ! Mais ça n'existe pas, les revenants ! **Gabrielle.** Oui, enfin !... je suis venue ; c'est le principal ! (163)	**Gabrielle**, *bas.* Voulez-vous me présenter à ces dames? **Le Général.** A ces... ? Mais, comment donc ! Avec plaisir!... (*à part)* Saperlipopette, c'est que je ne me rappelle pas du tout le nom qu'on m'a dit en me la présentant!... Ah! Ma foi, tant pis ! ... Mesdames, je vous demanderai la permission de vous présenter cette dame ! Seulement, ne me demandez pas son nom, je ne me le rappelle pas ! Je n'ose pas le lui demander, parce qu'il y a des gens que ça vexe ! Tout ce que je sais, c'est que c'est une excellente amie de ma nièce, madame Petypon ! [...] Mesdames ! voulez-vous me permettre de vous présenter madame euh... (*à mi-voix)* Taratata n'importe quoi-c' que vous voudrez ! (164)	**Mongicourt.** Ah ! vous voilà, général ! Je vous cherchais ! **Le Général.** Ah ! vous arrivez bien, monsieur !... vous êtes responsable des actes de votre femme : V'lan ! (*Il lui applique un soufflet retentissant qui l'envoie tomber sur la chaise près du piano.)* ... Je suis à vos ordres, monsieur ! (*A Petypon.*) Viens, toi ! courons après eux ! **Petypon**, *à Mongicourt, tout en passant.* Oh ! ça se gâte !... ça se gâte ! (192)
M. Crevette = paní generálová (§)	+ A				1					*K pobavení všech přítomných se Gabriela marně vyptává na totožnost M. Crevette. Nakonec se slituje sluha Émile:* **Émile.** Là ?... Mais c'est madame Petypon ! **Gabrielle.** Hein ?... Madame Petypon !... Le général est remarié !... Lucien ne m'avait pas dit ça !... (170)	*M. Crevette přichází směrem ke Gabrielle.* **Gabrielle.** Oh ! Venez ici ! que je vous voie ! que je vous regarde ! **La Môme**, *ahurie* . Qu'est-ce qu'il y a ? **Gabrielle.** Figurez-vous que je ne me doutais de rien ! C'est le valet de pied qui m'a dit que vous étiez madame Petypon ! **La Môme**, *inquiète* . Ah ? **Gabrielle.** Je ne savais pas que vous étiez la femme du général ! **La Môme,** *immense* . Hein ! **Gabrielle.** Ah ! ma tante ! *(Elle l'embrasse sur la joue droite.*) **La Môme.** Quoi ? **Gabrielle**, *même jeu.* Ma chère tante ! (170-171)	

2. akt	Gabriela	Generál	Petypon	Mongicourt	M. Crevette	venkovská smetánka	Clémentine	vojáci	mladý vévoda	vznik záměny/pokračování záměny	pokračování záměny/reakce klamaných postav	komentář postav/ vyústění záměny či načrtnutí budoucího děje
Clémentiny šaty v měsíčním světle = duch	+ A		1							*Gabrielle réculant devant l'apparition blanche qui s'avance sur elle. [...] Emile paraît à la porte de droite, portant, à hauteur de sa propre taille et bien face au public, un mannequin d'oisier revêtu de la robe de mariée à longue traîne de satin qui le dissimule complètement et qui au rayon de lune semble un gigantesque revenant. (187)*	*Emile, sans même se rendre compte de l'émoi qu'il cause, traverse la scène et sort de gauche deuxième plan, cependant que toute la théorie des farandoleurs, qui a fait le tour du parc et dont on entend depuis un moment les chants éloignés à la cantonade droite, fait irruption en scène, toujours dansant, et remplaçant la musique absente par des "tatatata tatatata", sur l'air de la farandole du départ. Elle pénètre par la baie du milieu, descend jusqu'à droite de madame Petypon qui crie:* Grâce ! Grâce ! *décrit un demi-cercle au-dessus d'elle, de façon à ce qu'elle soit toujours visible du spectateur, puis, faisant un crochet, remonte vers le fond gauche et, comme le vent, franchit la baie du milieu pour disparaître, Gabrielle, côté jardin, pendant tout ce jeu de scène.)* Grâce ! grâce ! messieurs les revenants ! (187)	**Gabrielle**, *haletante* . Ah ! Lucien ! Lucien ! ne me quitte pas ! sauve-moi ! le château est possédé du démon ! **Pétypon**, *la poussant vers la sortie.* Ben oui ! Ben oui ! Calme-toi ! là ! nous allons partir ! va devant ! va devant ! (192)
Petypon = Gabrielin strážný anděl (§)	+		A							*Petypon ve tmě přes svou ženu přehodil generálovo pouzdro od zvonu.* ***Petypon.*** Gabrielle ! Gabrielle ! je suis ton bon ange ! Écoute ma voix et suis mes conseils ! **Gabrielle.** L'ange Gabriel ! **Petypon**. Sous cette égide dont je couvre tes épaules, tu peux braver la malignité des esprits ! Mais, pour éviter un malheur, quitte à l'instant ce château ensorcelé !... Emporte ta malle ! et pars sans regarder en arrière ! (187-188)	**Voix du Général**, *cantonade gauche.* Eh ! Bien, oui, bon ! Quoi? C'est bon ! Je vais voir. **Petypon**, *pivotant sur les talons à la voix du général et courrant se cacher à gauche du piano, derrièrel lequel il s'accroupit.* Sapristi ! Le général ! **Le Général,** *arrivant par la première baie gauche.* Eh ben ?... Qu'est-ce qui a éteint l'éléctricité, donc ? (*Il tourne le bouton éléctrique qui rend la lumière partout. Apercevant Gabrielle qui, sous sa gaine, semble jouer toute seule à colin-maillard au milieu de la scène.)* (188)	**Le Général.** Qu'est-ce que c'est que ça ? (*Reconnaissant Gabrielle à sa tournure.*) Hein ! encore la folle ! Ah ça ! qu'est-ce que vous faites là-dessous, vous ? **Gabrielle.** Laissez-moi ! laissez-moi ! [...] **Le Général**. Mais non ! Mais non ! Elle emporte ma gaine, à présent ! Voulez-vous me rendre ça ? **Gabrielle**. Non !... c'est l'ange Gabriel qui me l'a mise sur la tête ! C'est l'ange Gabriel qui me l'a mise sur la tête ! *Elle se sauve par la gauche de la terasse, avec le général à ses trousses* . (188)

3. akt	Gabriela	Generál	Petypon	Mongicourt	M. Crevette	mladý vévoda	vznik záměny/pokračování záměny	pokračování záměny/reakce klamaných postav	komentář postav/ vyústění záměny či načrtnutí budoucího děje
M. Crevette = paní Petyponová	2	+ Š 2	1	1	1	+	*Vévoda de Valmonté přišel za M. Crevette do Petyponova bytu a je zklamán, když se místo paní Petyponové objevila Gabriela.* **Le Duc.** … Et... Et madame Petypon va bien ? **Gabrielle.** Pas mal, merci ! Un peu fatiguée par le voyage, et en plein dans l'aria des malles. **Le Duc** *brusquement.* Mais, enfin, elle n'est pas souffrante ? **Gabrielle**, *se retournant vers lui* **.** Qui ? **Le Duc.** Madame Petypon ? **Gabrielle**. Ah ? (*A part* .) Quelle drôle de façon de parler à la troisième personne, comme un valet de chambre. (*Haut.*) Non ! merci bien ! **Le Duc.** Ah ! tant mieux ! tant mieux ! (195)	**Le Général**, *saisi d'une inspiration.* Ah ! ça n'est pas ta femme ! Eh bien ! nous allons bien voir ! (... *à Etienne.*) Eh ! vous !... je ne sais pas comment vous vous appelez... De qui madame Petypon est-elle la femme ? (*Vivement, à Petypon.*) Chut ! **Etienne**. Mais... de monsieur Petypon. **Le Général**, *triomphant.* Là ! je savais bien ! **Etienne**, *à part.* Mais... il est bête ! **Petypon**. Ah ! non, non ! il est étonnant ! Il n'y a que quand on lui ment qu'il vous croit, cet homme-là ! (218)	**Le Général**, *qui est sorti de scène une seconde, reparaissant avec la Môme et descendant entre Gabrielle et Petypon.* Venez, pauvre enfant, et apprenez à connaître ce que vaut celle que vous appelez votre amie !... Elle vous trompe avec votre mari ! **La Môme**, *à part* . Aïe ! **Gabrielle.** Moi ! moi ! Mais je suis sa femme ! **Petypon**, *au général.* Je vous expliquerai ! **Le Général**. Laissez-moi tranquille ! (*Désignant la Môme* .) Ta femme, la voici ! **Gabrielle.** Elle ? Mais c'est votre femme ! **Petypon**, *vivement, se précipitant vers Gabrielle et la poussant vers la gauche devant le canapé.* Hein ! oui, chut !... **La Môme**, *s'écartant prudemment vers le fond, à part* .
Gabriela = paní Mongicourtová	2	+	1	1			**Mongicourt.** ... Quand je pense que j'ai fait deux cent cinquante kilomètres pour encaisser une gifle ! **Petypon**, *facétieux.* Oui, ça... c'est un peu loin ! [...] La France est assez grande, cependant ! Il faut que tu ailles juste là-bas, dans un petit pays perdu ! à la Membrole ! qui est-ce qui connaît la Membrole ? au moment où il y a une gifle dans l'air ! Tu l'as cueillie... Il y a des gens qui ont la figure malheureuse ! Tu n'avais qu'à ne pas venir ! **Mongicourt.** Ah ben ! non, tu sais !... **Petypon.** En tout cas, ce n'est pas une raison pour trahir un ami ! (*Avec mépris.*) Tout ça pour éviter de recevoir quoi ? Un petit coup d'épée. (202)	**Gabrielle***, à Petypon.* Mais non !... Etienne m'a dit que le général me priait de venir dans ton cabinet. **Le Général**, *éclatant de rire* . Non ? Ah ! Quel idiot ! (*Se laissant tomber sur le fauteuil extatique en se tordant de rire.*) Il m'envoie madame Mon... Mongiletcourt... **Petypon**, *voyant le général sur le fauteuil.* Oh ! **Gabrielle**, *devant le canapé.* Qu'est-ce qu'il dit ? **Le Général**, *tandis que Petypon en catimini s'élance derrière le fauteuil extatique.* ... quand je l'ai charché de faire venir madame Pet... *Petypon generála uspí stisknutím ovládacího tlačítka.* (209-210)	Fichtre ! ça se gâte ! **Le Général.** Ma femme, elle ! *(Courbé par le rire et se laissant tomber dans le fauteuil extatique.*) Ah ! ah ! laissez-moi rire ! (225)
Petypon = Gabrielin strážný anděl	+ 2		A	1			*Gabriela lituje událostí, k nimž došlo na konci 2. aktu.* **Gabrielle.** Mais, vous savez j'étais déjà très énervée par l'apparition de tous ces revenants ! **Le Général**, *avec un grand coup de poing sur la table qui fait sursauter Gabrielle.* Ah ! non, hein ? Je vous en prie ! (*Se levant.*) Ne faisons pas intervenir des blagues dans les choses sérieuses ! **Gabrielle.** Des blagues ! mais, général, je vous jure !... **Le Général.** Tenez, voulez-vous que je vous donne un bon conseil ? Eh ! bien, quand il vous arrivera d'en voir encore, des apparitions, prenez donc une bonne trique : et flanquez-lui une roulée à votre apparition ; vous verrez ce qu'il en restera ! (204)	**Petypon.** Gabrielle !... Gabrielle !... [...] C'est moi ! ton bon ange! **Gabrielle.** Ah ! mon Dieu ! l'ange Gabriel ! Je reconnais sa voix ! **Petypon.** Gabrielle, tu es en train de faire une fausse route ! tu as le meilleur des maris !... Tu... (*Apercevant le général qui surgit de droite.*) Nom d'un chien ! mon oncle ! [...] **Gabrielle.** Le général ! Ah ! il arrive bien ! (*A l'apparition*) Pardonne-moi ce que je vais faire, ô ange Gabriel ! mais c'est pour convaincre un hérétique ! (229)	*D'une geste large, sur la table, elle saisit par la poignée une des deux épées et la brandit au-dessus de sa tête [...] et pivote sur elle-même et remonte vers le lit, l'épée tendue.* **Mongicourt**, *se tenant les côtes de rire.* Oh ! là ! là! oh ! là ! là ! **Petypon**, *affolé, en voyant sa femme foncer sur lui.* Gabrielle ! une épée ! eh ! là ! eh ! là ! [...] Gabrielle ! pas de bêtises ! **Gabrielle**, *s'élançant pour le pourfendre.* Ah ! c'est toi, misérable ! toi qui te moques de moi ! [...] (229)

3. akt	Gabriela	Generál	Petypon	Mongicourt	M. Crevette	mladý vévoda	vznik záměny/pokračování záměny	pokračování záměny/reakce klamaných postav	komentář postav/ vyústění záměny či načrtnutí budoucího děje
Gabriela = Petyponova milenka	2	+ A 2	1				*Gabriela se Petypona starostlivě vyptává na políček, který obdržel měl obdržet od generála (ve skutečnosti ale neobdržel).* **Le Général.** Dis-donc ! C'est pas possible ! T'en pinces pour elle ! **Petypon.** Hein ? Moi ? Pourquoi ? **Le Général.** Dame, chaque fois qu'on vient ici on la trouve !... Sais-tu que, si elle était un peu moins... blette, ça donnerait à jaser ! (205)	**Le Général**, *du seuil de la porte, aussitôt la sortie des témoins, tout en gagnant à larges enjambées jusqu'au canapé.* Ah ! Je comprends tout, maintenant ! Madame est ta maîtresse! **Petypon.** Hein ? **Gabrielle.** Qu'est-ce que vous dites ?... **Petypon.** Mais mon oncle !... **Le Général.** Laisse-moi tranquille ! **Gabrielle.** Moi, moi, sa maîtresse ! **Petypon**, *à Gabrielle* . Hein ? oui ! non ! ne te mêle pas ! ne te mêle pas ! (224)	
M. Crevette = paní generálová	+ A 2	2	2		2		**Gabrielle**, *allant à la Môme, les bras tendus.* Oh !... Comment, c'est toi ! C'est toi qui est là! **Petypon**, *à part.* Hein ! **La Môme**, *embarassée* . Mais oui, c'est... C'est moi ! **Gabrielle** *lui faisant fête* . Ah ! que je suis contente de te voir ! **Petypon**, *à part, ahuri* . Ma femme tutoie la Môme ! **Gabrielle**, *qui tient la Môme par les mains, l'attirant à elle et l'embrassant* . Ah ! ma tante ! **Petypon**, *à part* . Qu'est-ce qu'elle dit ? **Gabrielle**, *même jeu* . Ma chère tante ! (217)	**Petypon**, *au général.* Je vous expliquerai ! **Le Général.** Laisse-moi tranquille ! (*Désignant la Môme.*) Ta femme, la voici ! **Gabrielle.** Elle ? Mais c'est votre femme ! […] **Le Général.** Ma femme, elle ! (*Courbé par le rire et se laissant tomber dans le fauteuil extatique.*) Ah ! Ah ! laissez-moi rire ! **Petypon***, à qui ce jeu de scène du général n'a pas échappé.* - Le fauteuil ! *Il se précipite derrière le fauteuil pour presser le bouton, mais au moment où il fait fonctionner la bobine, le général se lève.* **Le Général***, redescendant, toujours en riant, jusque devant la table.* Ah ! Ah ! Ah ! **Petypon***, avec désespoir en redescendant à gauche du fauteuil.* Raté ! (225)	

Použitá literatura

A. Primární literatura

FEYDEAU, Georges. *La Dame de chez Maxim*. In *Théâtre complet VII*. Paris : Le Bélier, 1951. str.81-232

FEYDEAU, Georges. *Dáma od Maxima*, přeložil a upravil Alexander Jerie, texty písní Valerie Sochorovská, Praha : Dilia, 1979. 183 s.

FEYDEAU, Georges. *Slečna od Maxima*, přeložil a upravil Sergej Machonin, Praha : Dilia, 1968. 168 s.

FEYDEAU, Georges. *Slečna od Maxima*, přeložil a upravil František Kožík, 96 s.

FEYDEAU, Georges. *Dáma od Maxima*, přeložil a upravil Vilém Říha, 102 s.

B. Sekundární literatura

ACHARD, Marcel. Introduction [Úvod] In *Georges Feydeau. Théâtre complet*, 1. díl. Paris : Bélier, 1948. str. 7-18

BARROT, Olivier, a CHIRAT, Raymond. *Le théâtre de Boulevard : Ciel mon mari !*. Paris musées : Gallimard, 1998. 128 s.

BERGSON, Henri. *Smích*. Přel. Eva Majorová a Ladislav Major. Praha : Naše vojsko, 1993. 91 s.

BERTRAND, Jean-Pierre, RÉGNIER, Philippe, a VAILLANT, Allain. *Histoire de la littérature française du XIXe siècle*. Paris : Nathan, 1998. kap.29-31 a 40, s.400-442 a s.536-554

CARADEC, François, a WEILL, Alain. *Le café-concert*. Paris : Atelier Hachette/Massin, 1980. 189 s.

CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. 2. díl. Praha : Akademie múzických umění, 2006. 314 s.

ČERNÝ, František a KLOSOVÁ, Ljuba. *Dějiny českého divadla*. 3.díl. Praha : Academia, 1977. 657 s.

FEYDEAU, Georges. *La dame de chez Maxim*. Paris : L'Illustration, 1914

FISCHER, Jan Otakar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století, 2*, Praha : Academia, 1983. 769 str., kap. Divadlo a drama na přelomu století, str. 448-464 a 480-482.

Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století, 3. Praha : Akademia, 1979. kap. Ohlas francouzského dramatu a divadla meziválečného období u nás, str. 129-132

DIVIŠOVÁ, Kateřina. *Le théâtre de Georges Feydeau sur les scènes tchèques (Tailleur pour Dames, Le Dindon, La Puce à l'oreille).* Diplomová práce obhájená na Katedře romanistiky Univerzity v Olomouci r. 2008 [online] dostupné z: <http://theses.cz/id/8yqzpe/11195-830453884.pdf> (5.7.2010)

DUBY, Georges. *Dějiny Francie od počátků po současnost.* Přel. Vladimír Cinke. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. 953 s. Přel. z: Histoire de la France des origines à nos jours. kap. 26, Kultura 1871-1914, s. 588-614

FEYDEAU, Georges. *Théâtre complet I-IV.* eBooksLib, 2008 (NumiLog – la librairie numérique).

GIDEL, Henry. 1979. *Le théâtre de Feydeau.* Paris : Editions Klincksieck. 354 s.

GIDEL , Henry. 1986. *Le vaudeville.* Paris : PUF. 127 s. Collection „Que sais-je ?". sv. 2301.

GIDEL, Henry. 1991. *Feydeau.* Paris : Flammarion. 284 s. Collection „Grandes Biographies Flammarion".

GIDEL, Henry. 1994. Introduction [Úvod] In *Labiche. Un chapeau de paille d'Italie.* Paris : Librairie générale française, 157s.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *O divadelní komedii.* Praha : Pražská scéna, 2003. 263 s.

HRALA, Milan (red.). *Kapitoly z dějin českého překladu.* Praha : Karolinum, 2002. 271 s.

DE JOMARON, Jacqueline (vedoucí díla). *Le théâtre en France. De la Révolution à nos jours.* Paris : Armand Colin, 1989. 614 s. kap. La tentation du vaudeville, s. 163-187; kap. Le Boulevard en question, s. 342-380

KLOSOVÁ, Ljuba a KOPÁČOVÁ, Ludmila. *Jevištní řeč a jazyk dramatu.* Praha : Divadelní ústav, 1990

KRAUTMANOVÁ, Vlasta. *Dramaturgie českých divadel v období tzv. normalizace 70. a 80. let 20. století (1969/70 – 1989/1990).* Disertační práce na Katedře teorie a kritiky DAMU, obor: teorie divadelní tvorby. Praha, 2003 [online] dostupné z: <http://www.divadlo.cz:22280/box/doc/reflexe/KRAUTMANOVA_disertace.doc> (4.2.2010)

LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, LEDDA, Sylvain, a NAUGRETTE, Florence (ved. sborníku). *Le théâtre français du XIXe siècle : histoire, textes choisis,*

mises en scène (Anthologie de L'Avant-scène théâtre). Paris : Editions L'Avant-scène théâtre, 2008. 567 s.

LEVÝ, Jiří. 1996. *České teorie překladu : vývoj překladatelských teorií a metod v české literatuře*. Praha : Ivo Železný, 1996.

LEVÝ, Jiří. 1998. *Umění překladu*. 3. vyd. Praha : Ivo Železný. 386 s.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Dvě studie o dialogu in: *Kapitoly z české poetiky I*, Praha : Svoboda, 1948. str. 129-156

PANDOLFI, Vito. *Histoire du théâtre* [Storia universale del teatro drammatico], fr. vydání Serge Godin a Jean-Jacques Schellens (éd), sv. 4., 1. vyd. ve fr.; Verviers : Gérard & Co, 1969. kap. L'esprit du vaudeville, s. 5-100

POKORNÁ, Terezie (red), TOPOLOVÁ, Barbara (red). *Sergej Machonin. Šance divadla*. Edice České divadlo, Řada Eseje, kritiky, analýzy. Sv. 4., Praha : Divadelní ústav, 2005. 533s.

PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla*. Praha : Panorama, 1988. 298 s.

RACHŮNKOVÁ, Zdeňka. *Zamlčovaní překladatelé: bibliografie 1948-1989*. Praha : Ivo Železný, 1992. 246 s.

RAUSCHOVÁ, Jaroslava. *Společenská komedie doby Napoleona III., její předchůdci a pokračovatelé: Eugène Scribe, Eugène Labiche, Georges Feydeau*. Diplomová práce obhájená na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy r. 1970.

SHENKAN, Arlette. *Georges Feydeau*. Paris : Seghers, 1972. 165 s.

ŠALDA, F.X. *O věcech divadelních. Výbor ze statí o dramatu a divadle*. (uspořádal Jiří Hájek) Praha : Melantrich, 1987. 415 s.

ŠPIČKA, Jiří, a VOŽDOVÁ, Marie. *Francouzská a italská dramatická tvorba na moravských a slezských divadelních scénách*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2007. 599 s.

TREICH, Léon. *L'esprit de Georges Feydeau*. 3^{e} éd. Paris : Gallimard, 1927. 159 s. Collection „d'anas". Sv. 30

VODÁK, Jindřich. *Kapitoly o dramatě*. Praha : Melantrich, 1947

VOŽDOVÁ, Marie. *Francouzský vaudeville. Geneze a proměny žánru*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2009. 300 s.

C. Slovníková a encyklopedická literatura:

CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris : Bordas, 2009. 1583 s.

Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů. Praha : Divadelní ústav, 2006. 615 s.

Dictionnaire du français argotique et populaire. Paris : Larousse, 1977.255 s.

FORST, V., MERHAUT, L., OPELÍK, J. (a kol.) *Lexikon české literatury*. Praha : Academia, 1993, 2000, 2008.

FRYČERA, Jaroslav (red.). *Slovník francouzsky píšících spisovatelů*. Praha : Libri, 2002. 760 s.

kol.autorů. *Příruční mluvnice češtiny*. Brno : Lidové noviny, 1995. 800 s.

LARCHEY, Lorédan. *Dictionnaire de l'argot parisien*. Paris : Les Éditions de Paris, 1996. 236 s.

MALIGNON, Jean. *Dictionnaire des écrivains français 1,2*. Paris : Seuil, 1995.

Le Nouveau Petit Robert. Paris 2004

PAVLOVSKÝ, Petr (red.). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha : Libri : Národní divadlo, 2004. 348 s.

Slovník české literatury [online] dostupné z: <http://www.slovnikceskeliteratury.cz>

Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost. Praha : Academia, 2005

Le Trésor de la Langue Française informatisé [online] dostupné z: <http://atilf.atilf.fr/>

D. Internet a časopisy

BASSAN, Fernande. La comédie de boulevard au XIXe siècle. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. r.1991, č. 43, s. 169-181 [on-line] dostupné z: < http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1991_num_43_1_1760> (30.3.2010)

BLANCART-CASSOU, Jacqueline. L'irréalisme comique de Georges Feydeau. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. r. 1991, č. 43, str. 201-216 [on-line] dostupné z:

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1991_num_43_1_1762> (4.2.2010)

Divadelní listy. čtrnáctideník pro dramatické umění. r. 1-5, Praha : Otto Faster, 1900-1904. 5 sv.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Bulváry kouzla zbavené. *Divadlo*. 16, 1965, č. 7, s. 17-23

HOŘÍNEK, Zdeněk. Fraška na anglický, francouzský a český způsob. *Svět a divadlo*. 8, 1997, č. 1, s. 126-134

HOŘÍNEK, Zdeněk. Fraška jako konfrontace. *Svět a divadlo*. 8, 1997, č. 2, s. 100-103

HOŘÍNEK, Zdeněk. Poznámky o poznámkách. *Divadelní revue*. 2.3.2006 [on-line] dostupné z: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=10224> (30.1.2010)

MACHONIN, Sergej. Jak je to s vulgarizací?. *Literární noviny*. 14, 1965, č. 48, 27.11., s. 3

MACHONIN, Sergej. Veselohra na spadnutí. *Divadlo*. 16, 1965, č. 7, s. 78-80

OBST, Milan. Jazyk a struktura dramatu. *Divadlo*. 1967, s. 1-7

STICH, Alexandr. Národní jazyk a jazyk dramatu. *Divadlo*. 1967, s.12-18

VANČURA, Zdeněk. O překládání divadelních her. *Slovo a slovesnost III*. 1937, s. 232-236

E. Databáze a soupisy divadelního repertoáru

Databáze článkové bibliografie Divadelního ústavu v Praze
Bibliografická databáze Divadelního ústavu v Praze
Databáze divadelních inscenací Divadelního ústavu v Praze
Soupisy repertoáru Národního divadla 1881-1983, 1983
100 let českého divadla v Plzni 1865-1965, 1965
Almanach Státního divadla v Brně II., 1974
50 let Městských divadel pražských 1907-1957, 1958
Čtyřicet let divadla na Smíchově, 1911
Bibliografický soupis českého uměleckého překladu po roce 1945 [on-line] dostupné z:<http://www.obecprekladatelu.cz/DUP00.htm>(15.7.2010)

recenze nejen hry *Slečna od Maxima/Dáma od Maxima* v denním tisku (přiložené u programů divadelních představení a přístupné v oddělení Bibliografie Divadelního ústavu v Praze; citované články jsou v textu uvedeny v poznámkách pod čarou)

F. Programy divadelních představení (řazeno chronologicky)

BEZDĚKOVÁ, Eva. Úplně zbytečné řádky. *Úplně zbytečné parohy*. Divadlo E.F.Buriana, 1970, str. 4-11

ČERMÁK, Josef. Belle époque – Georges Feydeau – moderní komedie a fraška. *Ťululum*. Divadlo F. X. Šaldy Liberec, 1974

Dáma od Maxima. Státní divadlo Oldřicha Stibora Olomouc, 1980

Neběhej tady nahá! Státní divadlo Zdeňka Nejedlého Ústí nad Labem, 1982

BAKER, Stuart E. Georges Feydeau a estetika frašky. In *Leona si pospíšila. Nebožka pannina matka*. vybr. pasáže přel. K.Š., Praha : Národní divadlo, 1995. 202 s. ISBN 80-85921-20-0

Brouk v hlavě. Městské divadlo v Brně, 1996

Feydeau na českém jevišti. *Úplně zbytečné parohy*. Divadlo Příbram, 1997

ZÁVIŠ, Jiří. *Manželství na druhou aneb Barillonova svatba*, Městské divadlo Brno, 2001

PITHARTOVÁ, Jana. Ten, kdo utře nos. *Ten, kdo utře nos*. Východočeské divadlo Pardubice, 2002

STÝBLO, Ladislav. Osvobozené divadlo a Slaměný klobouk. In *Slaměný klobouk*. Brno : Městské divadlo Brno, 2006. str. 135-157