

Doležalová, Barbora

**Martin Crimp: dramatik překladatelem, překladatel adaptátorem**

*Theatralia*. 2012, vol. 15, iss. 1, pp. 214-226

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/124397>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



## Barbora Doležalová

### Martin Crimp: dramatik překladatelem, překladatel adaptátorem

Martin Crimp (\*1956 Dartford, Kent) započal svou kariéru dramatika na začátku osmdesátých let 20. století v londýnském fringe<sup>1</sup> divadle Orange Tree<sup>2</sup> v Richmondu, kde žije a píše dodnes. Vystudoval<sup>3</sup> jazyky na St. Catharine's College Univerzity v Cambridge a po absolvování v roce 1978 se chtěl žít jako spisovatel – než s tím však mohl začít, pracoval například jako úředník v bezpečnostní agentuře nebo jako zapisovatel rozhovorů z průzkumu trhu. Zkušenosti z těchto zaměstnání pak zúročil při psaní her (např. *No One Sees the Video*<sup>4</sup>). V devadesátých letech se z okrajových divadel dostává do centra dění – píše pro Royal Court a newyorské New Dramatists. Ve druhé polovině desetiletí jsou jeho hry či překlady pravidelně k vidění na nejzásadnějších londýnských scénách: Royal Court, Young Vic, Almedia či National Theatre, kde se drží dodnes.

Díky širokému tvůrčímu záběru je autorem těžko zařaditelným. Jeho hry jsou politické a často zobrazují násilí, nabízela by se tu se proto Sierzem pojmenovaná dramatika „in-yer-face“, Crimp se ale ohrazuje: „V této knize [*In-Yer-Face Theatre, British Drama Today*] jsem pouhou poznámkou pod čarou – jsem dodatek. Nepatřím do jejich [Sarah Kane a Mark Ravenhill] generace“ (Devine 2006: 81).<sup>5</sup> A skutečně, i když některé z jeho her nesou jisté znaky „in-yer-face“ a jsou příznačně chladné („cool“), nestaví Crimp své hry na záměrném šoku. Tematizace násilí u něj připomíná přístup Edwarda Bonda, který například ve hře *Spaseni* (*Saved*, 1965) udělal z ukamenování nemluvněte přímo na scéně (pouhou) ilustrační epizodu, nikoli hlavní téma hry. Crimp

1 V Londýně se toto označení užívá pro menší alternativní divadla studiového typu, mnoho z nich se nachází nad bary. Označení je ekvivalentem newyorských „off-Broadway“ či „off-off-Broadway“ divadel.

2 Už Jitka Sloupová poznamenává, že je to divadlo známé zahraničními premiérami Havlových her (Sloupová 1994: 102), já jen dodávám, že mu zde byla zasvěcena celá podzimní sezona 2008, jejíž součástí byla i premiéra *Odházení* (*Leaving*).

3 Jen pro zajímavost: navštěvoval stejnou střední školu jako pár let před ním Tom Stoppard, Pocklington Grammar School v Yorku.

4 *To video nikdo neuvidí*.

5 Neexistuje-li český překlad a není-li uvedeno jinak, je autorkou překladu výňatků ze zahraniční literatury autorka textu.

k němu dodává – a jako by mluvil o své práci: „Přesto, rozumím-li Edwardu Bondovi správně, jde o jakousi zvláštní empatii, protože se zdá, že se nesnaží o to určovat myšlenky, ale chce svým psaním něco v lidech probudit, což není jedno a to samé, že?“ (Devine 2006: 87). Crimp navíc násilí, ve kterém se „coolness“ dramatika vizuálně vyžívá, kumuluje na jazykové úrovni, vtiskává ho do dialogu, o kterém obecně říká, že je „z podstaty krutý“ (Sierz 2007: 85), a jinde dodává: „Možná takhle jsou už na zemi lidé trestáni – že musí vést dialog“ (Crimp 2003: 70).

Žánrově téměř nezařaditelný Crimp se dá s jistotou přiřadit k postmodernímu filozofovi Jeanu Baudrillardovi a antiteticky také k Margaret Thatcherové a její ideologii: „Thatcherismus i postmoderna měly přímý vliv na britské divadlo osmdesátých a devadesátých let, období, ve kterém se vyvíjela i Crimpova kariéra“ (Sierz 2007: 8). Sám se nepovažuje za výlučně levicového dramatika, pouze stojí v opozici k pravicové vládě, neboť – dle jeho slov – by v takovém případě museli být levicovní skoro všichni: „Mé hry jsou velice kritické ke kultuře, která zkomercializovala téměř vše kolem nás. Tento proces se zrychlil v osmdesátých letech. Všechno se začalo přepočítávat na peníze“ (Crimp 1994: 104). Z inscenací se stal *produkt* a publikum se stalo *spotřebitelem*, divadlo se tak z arény pro výměnu politických, sociálních a uměleckých názorů degradovalo na *zábavní průmysl* stojící na populistické dramaturgii např. muzikálového typu (Sierz 2007: 9).

Crimp jako by některé z Baudrillardových tezí zasadil do svých divadelních her, jako by je přímo převedl do divadelního jazyka – odvolává se k němu citátem před *Pokusy o její život*: „Nikdo přímo nezažije skutečné příčiny těchto událostí, ale ke všem se dostane jejich obraz“ (Crimp, 2005: 198). Nepřímo k němu odkazuje ve svých textech: „Nacházíme se v extázi politického a dějin. V ní jsme dokonale informovaní a bezmocní, plně jsme si vědomi zodpovědnosti a současně paralyzováni, zcela ustrnulí ve stereofonii světa“ (Brázda, 2001: 161). Přesně takové jsou Crimpovy postavy.

Crimp vytvořil ve své dramatičce specifický svět, který režisér Dominic Dromgool velmi trefně označil za Crimpland, jeho kontury a zákonitosti pak konkrétně pojmenoval Aleks Sierz. Název jako by se ale přímo nabízel; zdá se totiž, že Crimp velmi vědomě buduje hyperreálný svět, ve kterém své postavy nechává shlukovat se a setkávat se. Jednotlivé postavy by šlo z děje jedné hry lehce vyjmout a vložit do jakékoli jeho jiné hry; pohybují se v jednom světě a nejsou určovány svými konkrétními příběhy.<sup>6</sup>

6 Autorka toto tvrzení dokládá v komentovaném průřezu Crimpovou dramatikou v úvodu své diplomové práce *Martin Crimp: od překladu k adaptaci* (Doležalová 2010).

V Crimplandu zpravidla chybí hrdina, se kterým by se mohl divák jakkoli ztotožnit. Dramatik totiž vytváří spíše postavy, které jsou sice nepříjemné, ale jaksi opravdové a povědomé. Jeho typický hrdina je ve středních letech a ze střední společenské třídy – velmi průměrný „everyman“ londýnského předměstí. Když už má postava na začátku vlastnosti, se kterými se ztotožnit lze, její stinné stránky se projeví v průběhu děje. Jde většinou o proměnu charakteru z oběti v toho, kdo má moc. Každá Crimpova postava je vyzkoušena z toho, zda projde střetem s mocí bez morální úhony, ale žádná neobstojí – všechny oběti tajně touží být mučiteli. Vztahy, do kterých postavy vstupují, jsou vyprázdněné a chladné, postavené na zistování a vypočítavosti, jakoby bez výjimky „profesionální“ (Sloupová 1994: 100). To platí snad dvojnásob o manželství, které je „vězením o dvou věznicích“ (Sierz 2005: 131). Milenecký vztah, jak Crimp ukázal například ve hře *Venkov*, je jen stejně trýznivou alternativou. Děti jsou ztělesněním nuceného závazku rodičů a na jejich vztahu k nim Crimp často ilustruje materiální založení svých postav, pro které být znamená mít. Domov, oáza bezpečí, již si lidé-postavy kolem sebe utvoří věcmi, které si koupí, je zdánlivě bezpečnou pozorovatelnou hrůzou okolního světa. Hezký nábytek, zmražená pizza, kvalitní bio kosmetika, lepší auto, au-pair pro děti, televize jako kontakt se světem – předměstský sen o bezpečí, který musí být uchráněn před okolím. Sen, který se ale velice snadno mění v noční můru zdánlivě náhlým vniknutím narušitele, který byl vlastně celou dobu přítomen, třebaže ignorován – jako ve *Venkovu* nebo *Cruel and Tender*.<sup>7</sup>

V „Crimplandu“ mají své místo i Crimpovy překlady, zejména pak ty, jež jsou na pomezí adaptace či přímo adaptací. Úspěšná kariéra překladatele prostupuje celou Crimpovu dramatickou dráhu. Studoval francouzskou a klasickou filologii, překládá hlavně z francouzského jazyka a dodává: „Francouzština je můj film nebo televize“ (Sierz 2007: 70). Překládání mu umožňuje věnovat se výhradně dramatické tvorbě, aniž by z finančních důvodů musel psát pro filmový nebo televizní průmysl, ke kterému je po negativní zkušenosti podezřívavý. Novinář John Whitley označil Crimpa za „Čaroděje ze země Oz v překladech z francouzštiny“ (Sierz 2007: 70), on sám ale na otázku, co pro něj překládání znamená, odpovídá:

Frustrace. Většinou to nenávídím. Mám pocit, že bych měl psát, místo abych překládal... Vlastně je to úleva, odpočinek... Jinak příliš brzo na posouzení, jak to ovlivní mé vlastní psaní. Ale díky překládání mě nic nenutí psát dál, i když bych neměl o čem. Můžu počkat. Nebezpečí je, že vás může vtáhnout imaginativní svět jiného autora, a to člověk nechce. (Crimp 2003: 73)

7 *Krutě a něžně.*

S překládáním začal v roce 1996 s *Misanthropem*, a to pro rozptýlení – po úspěchu *Story* měl tvůrčí blok. Své překlady rozděljuje do dvou kategorií: kompletní přepracování originálu (*Cruel and Tender* a *Misanthrope*, ke kterým cítí autorský vztah) a „přímé překlady“, u kterých autorství připisuje/ponechává jejich původnímu autorovi (Cavendish 2004).

Na svém překladatelském kontě má hry francouzských dramatiků absurdního dramatu: *Les Chaises* (1952)<sup>8</sup>/*The Chairs* (1997)<sup>9</sup> a *Rhinocéros* (1959)<sup>10</sup>/*Rhinoceros* (2007) Eugena Ionesca nebo *Les Bonnes* (1947)<sup>11</sup>/*Maids* (1999) Jeana Geneta, jejichž styl je mu je velmi blízký. Kritika se v tisku shodovala, že Crimpův překlad umně pracoval se zesoučasněním textu, přičemž zachoval respekt k originálu: „Jeho překlady transponují hru do anglických kulturních referencí (Henry VII. za Françoise I.) a do žargonu devadesátých let, aniž by tím ublížily esenci originálu“ (Sierz 2007: 72).

Anglickému obecenstvu zprostředkoval první setkání s méně klasickými současnými autory, jakými jsou například Christopher Pellele a jeho hra *Encore une anée pour rien* (1997)<sup>12</sup>/*One more wasted year* (1997) nebo Bernard-Maria Koltès a jeho hra *Roberto Zucco* (1989)/*Roberto Zucco* (1997). Přeložil některé texty Pierra Marivauxe – *Le Triomphe de l'amour* (1732)<sup>13</sup>/*The Triumph of love* (1999) a *La Fausse Suivante, ou Le Fourbe puni* (1724)<sup>14</sup>/*False servant* (2004). Pro newyorskou Metropolitní operu přeložil *Die lustige Witwe* (1902)<sup>15</sup>/*The Merry Widow* (2000) Franze Lehára, pro londýnské National Theatre znovu přeložil (například po Davidu Hareovi nebo Tomu Stoppardovi) Čechovova *Racka* (*Čaňka*, 1896)/*The Seagull* (2006). Jeho zatím posledním převodem je text Ferdinanda Brucknera o vídeňské dekadentní společnosti *Krankheit der Jugend* (1923)<sup>16</sup>/*Pains of Youth* (2009).

Vztah anglicky mluvící kultury k překladu je radikálně odlišný od českého prostředí.<sup>17</sup> Výsadní postavení, jakému se angličtina díky hegemonii anglo-americké kultury ve 20. století těší, má dopad na postoj anglické veřejnosti k recepci překladů: „Zatímco populární anglicky píšící autoři všech žánrů

8 Česky uváděno jako *Zidle*.

9 V závorce vždy uveden rok Crimpova převodu.

10 Česky uváděno jako *Nosorožec*.

11 Česky uváděno jako *Služky*.

12 *Další promarněný rok*.

13 Česky uváděno jako *Triumf lásky*.

14 Česky uváděno jako *Falešná komorná*.

15 Česky uváděno jako *Veselá vdova*.

16 *Choroby mládeže*.

17 Autorka záměrně nerozvádí a pouze pro potřeby tohoto textu nastiňuje odlišnosti českého prostředí, je si však vědoma toho, že je to téma hodné samostatné studie.

jsou lehce přijímání v ostatních evropských jazycích, anglické překlady děl z těchto jazyků se zřídka setkají se stejným nadšením“ (Anderman 2005: 14). Anderman dokonce hovoří o „jednosměrné dopravě“ a není divu, vždyť, jak uvádí na příkladech, z cca 68.000 knih vydaných v roce 1990 v Británii byla pouze tři procenta překladů, zatímco v Německu to bylo na stejný počet knih čtrnáct procent a například v Řecku na 5.000 knih připadalo šestatřicet procent překladů (Anderman 2005: 15). Dramatické texty nejsou v tomto ohledu výjimkou.

V britském kontextu byl dramatický překlad až zhruba do osmdesátých let 20. století chápán jako součást překladu literárního, v odborných publikacích o překladu byl spíše okrajovou kapitolou.<sup>18</sup> Tento přístup se odrážel i v praxi, kdy se při překládání dlouho ignorovaly specifické potřeby dramatického textu a vznikaly tak překlady akademické, knižní.

Překladatelů-dramatiků<sup>19</sup> je v Británii i dnes pomálu, texty zahraničních autorů se však na britské scéně dostávají čím dál častěji. Vytvořil se zde systém, který Zatlin nazývá „ménage à trois“, tedy „domácnost o třech partnerech“ (Zatlin 2005: 61). Trojúhelník je zde tvořen překládaným dramatikem, překladatelem a konečně známým britským dramatikem, který překladatelův „doslovný překlad“,<sup>20</sup> tedy podstročnick, adaptuje/dopřeloží<sup>21</sup> pro potřeby jeviště a opatří ho svým jménem jako výrobní značkou. Jméno autora podstročnicku je mnohdy vynecháno, finální text se prezentuje jako překlad dramatika, který ovšem jazykem originálu většinou nevládne. Brian Logan na stránkách listu Guardian se ve svém článku s podtitulem *Válka překladatelů* ptá, či že vlastně ta hra je? Pokračuje:

Diskuse se vyostřila nedávným kontroverzním zastíněním překladatele-akademika překladatelem-dramatikem. Hampton, jehož nový překlad Čechovových *Tří sester* má tento měsíc premiéru v Playhouse v Londýně, byl poprvé osloven, aby „přeložil“ dramatický text (*Stryček Váňa*), když byl na začátku sedmdesátých let „domácím“ dramatikem v Royal Court. Tehdy nebylo běžné, aby něco takového dramatik dělal, říká

18 Podobná je i situace v českém prostředí. Levý v *Umění překladu* věnuje dramatickému překladu jedinou kapitolu, postihuje v ní ale většinu zásadních „problémů“ (Levý 1983: 161–193).

19 Překladatel-dramatik tu znamená člověk, který je autorem jak tzv. podstročnicku, tak finální podobu textu – tedy překladatel v českém slova smyslu.

20 Anderman ale připomíná, že nic takového jako doslovný překlad neexistuje, protože překládat vždy znamená vybírat si z několika variant, mechanicky přepsat slovo za slovo nelze. Překlad je tedy vždy zároveň interpretací (Anderman 2005: 14).

21 Autorka si uvědomuje, že se pohybuje na tenké hranici překladu a adaptace, která je v anglickém prostředí (na rozdíl od českého) velmi mlhavá, a v českém prostředí se na pružnost této hranice názory teoretiků i praktiků různí. Autorka však zastává názor, že adaptační postupy mohou být do jisté míry součástí zdařilého překladu, zvláště pak v případě dramatu, právě jako je tomu u Crimpova překladu *Misanropa*.

Hampton. Místo toho zde byli k nastudování standardní akademické verze klasických her. Dnes však mají lidé dojem, že je lepší oslovit někoho, kdo dokáže napsat dialog, než někoho, kdo ovládá cizí jazyk.

(Logan 2003)

Martin Crimp je pro své jazykové znalosti v Loganově článku i v publikaci Zatlinové často uváděn jako vzácný příklad překladatele a dramatika v jedné osobě.

Pro ilustraci Crimpovy překladatelsko-adaptační práce se blíže podíváme na přepracování Molièrova *Misanropa*, jednoho ze dvou klasických textů kánonu evropského dramatu, které Crimp takto přeložil/adaptoval do současnosti. Pro úplnost dodejme, že jeho druhým podobným počinem je přepracování Sofoklovy hry *Trachiňanky*,<sup>22</sup> kterým se však tento článek podrobně nezabývá. I přesto, že každý překlad, a zvláště pak překlad dramatický, je vlastně adaptací, oba tyto texty přesáhly hranice volného stylu překládání, který se na Britských ostrovech běžně skrývá pod souslovím „in a new version by“, tedy „v nové verzi“. Crimp oba texty přesunul do současného Londýna: misantropický Alceste bojuje s pokrytectvím filmového světa show businessu a postavy srší sarkastickým ostrovtipem naprosto současné angličtiny, kdy místy velmi trefně užitě vulgarismy rezonují v zachovaném verši; *Trachiňanky* (*Τραχίνιαί* nebo *Trachiniai*), do angličtiny obvykle překládané jako *The Women of Trachis*, od základu přepsal jako *Cruel and Tender* – osobní tragédii na pozadí současné (právě probíhající) války s terorem. Oba texty jsou tedy radikálně převedeny do současnosti, kde jsou Crimpem hermeneuticky analyzovány, znovustvořeny a převyprávěny dle zákonů Crimplandu. Pokud bychom chtěli tyto texty umístit na pomyslnou osu překlad–adaptace, pak má Crimpův *Misanrop* mnohem blíže k překladu a je často uváděn právě pod již zmíněným označením „v nové verzi“, zatímco *Cruel and Tender* představuje spíše adaptaci „volně na motivy“.

Crimpův postup převedení díla z Paříže roku 1666 do Londýna roku 1996 by se dal nejlépe shrnout termínem „pastiš“ čili napodobenina. Projevuje se zejména v práci s jazykem (kterému se přizpůsobí syžet, ne naopak). Alexandrín je přepsán do blankversu s radikálním zesoučasněním registru, který je s veršovanou formou jakoby v rozporu. Crimp, stejně jako Molière, kombinuje preciózní jazyk s lidovou, resp. současnou vulgární mluvou; k přepsání Molièra využívá postupů pastíše, tedy **adoptuje** Molièrův styl a **adaptuje** jeho témata na současné reálie. „Zvolil jsem“, vysvětluje Crimp svůj přístup,

22 Crimp studoval francouzský jazyk a klasickou filologii. Znalost klasické řečtiny mu tak umožnila pracovat nejen s různými překlady, ale zejména s originálním textem.

„současné prostředí a pak zkoumal, jaké to bude mít následky, bez ohledu na to, jak moc se budu muset odchýlit od originálu“ a cituje Molièrovu *Kritiku „Školy žen“*: „Obraz musí být naprosto přesný. Pokud se nezdaří rozeznatelné portréty ze současného světa, pak hra nestojí za nic“ (Crimp 2006: 98). Už jen detailem a crimpovskou libůstkou je, že text hry je centrován na stránce tak, jak bylo v 17. století obvyklé.

Srovnajme kousek dialogu v Crimpově překladu s českým překladem Molièrovu hry z pera J. Z. Nováka, který se snaží důsledně sledovat francouzský originál, s překladem Crimpovým:<sup>23</sup>

**John.** And are we to take it (because I think you're going / too far that no one is exempt from your *fatwah* ?

Is it universal, or will there be some / kind of –

**Alceste.** Universal. I hate everyone.

And not just people in the public eye  
but the public themselves who just stand by  
and watch – whose understanding's limited  
to absorbing a few selected images.

As you know, I'm in the potentially disastrous position  
of allegedly slandering this wretched politician  
just by suggesting a 'declaration of his interests'  
should include details of his current mistress.

Next thing you know he's posing in his garden  
complete with wife, dogs and children  
in a grinning parody / of the nuclear family  
hoping with the aid of labrador retrievers  
to deceive us  
into thinking that only people who take lovers  
are the poor, the unemployed and single mothers.  
(Crimp 2005: 110)

**John.** To už je trochu extrém, ale pověz mi,  
platí tvá *fatva* úplně pro všechny?

Nebo je šance, že se někomu promine / jeho

**Alceste.** Pro všechny. Nenávidím je.

Nejenom elitu pod dozorem všech lidí,  
však právě je, ty, kteří na ni vidí

---

23 Pro ilustraci jsou Crimpovy verše přeloženy do češtiny, uvádíme i originál.



a nic – oni jsou schopni vstřebat  
 vybrané obrazy – víc přeci není třeba.  
 A jsem to já, o kom se potom říká,  
 že ostouzím chudáčka politika,  
 když žádám, aby na seznamu  
 uvedl vedle golfru i svoji druhou „dámu“.  
 Na další fotce – s rodinou v zahradě,  
 pes, žena, děti jako na hřadě,  
 a jedna velká napodobenina  
 toho, co nese jméno šťastná rodina.  
 Především labrador má přispět k tomu,  
 abychom podlehli dojmu,  
 že jediná, u nichž nevěra bují,  
 jsou svobodné matky, bezdomovci a chudí.  
 (Př. Markéta Polochová)

**Philinte.** A tenhle odpor váš se bez výjimky týká  
 Nás ubožáku všech? Každého smrtelníka?  
 I v našem století snad člověk sem tam vidí...  
**Alceste.** Ne. V nenávisti mám zásadně všechny lidi  
 Jedny, že špatní jsou, že jsou to lotři bídní  
 druhé, že ke špatným jsou shovívavě vlídní  
 a že je nemají v takové oškřivenosti  
 jakou má zlotřilost vždy budit v poctivosti.  
 Kam shovívavost ta až vede, toho vzor  
 je zřejmý ničema, s nímž právě vedu spor  
 Zpod jeho škrabošky lump hledí, zjevný všem,  
 kdekomu známo je, co vše má za lubem;  
 jak krouť očíma, jak sládne jeho věta,  
 tím může splést jen ty, kdo nejsou znalí světa  
 Ví se, že tenhle chlap, tak hodný zavržení,  
 si špinavostmi jen vydupal postavení.  
 Nad jeho úspěchy, jež leskem odívá,  
 se bouří zásluhy a ctnost se zardívá.  
 Každý jen leje mu a odpor k němu má –  
 vadí však někomu, jaký je ničema?  
 (Molière 1966: 109; př. J. Z. Novák)

Je zde dobře vidět, že někde Crimp nechává – jako v úvodu citované pasáže – znít Molièrův text, kde se vlastně nic nemění. Motiv ale volí ze současnosti,

tedy adaptuje na příkladu pokryteckého politika, který využívá iluzi pořádaného rodinného života jako svou image. Téma tak zůstane zachováno, a také dva zásadní motivy: pokrytec a vztah ostatních k němu. Crimp zde ale tyto dva obecné motivy (ti, kteří klamou, a ti, kteří se nechají dobrovolně klamat) demonstrovat na konkrétním příkladu politika a veřejnosti, respektive televizních (mediálních) diváků (*A nic – oni jsou schopni vstřebat / Vybrané obrazy – víc přeci není třeba*). Mnohem více konkretizuje a vytváří jasný obraz, který mají mít diváci před očima: iluzi rodiny, která vůbec neodpovídá realitě.

V Johnově replice jsou patrné rysy formy crimpovské promluvy: závorka označující změnu intonace, snížení hlasu (proneseno jakoby mimochodem), lomítko označující překrývající se promluvy a pomlčka, tedy pauza.

Na dalším úryvku, Acastově sebestředném monologu, je dobře patrné, jak se místy drží až doslovně originálu v místech, která nebylo nutné časově transponovat:

**Acast.** Mummy's famous – so is Dad. Of course I've taken some trouble to get noticed – but it's hardly been a struggle  
The transition from teenage idol  
to stage and film was painless,  
so I think I'm entitled to feel fairly pleased with myself:  
I've got work, women, prestige, ridiculous (at my age) wealth. ...  
Worrying about what to wear is the closest  
I ever come to what might be called neurosis  
Oh – and my teeth: if I do have failing  
it's my obsession with a three-monthly clean and descaling.  
(Crimp, 2005: 149)

**Acast.** Máti je slavná – tatík též. Jasně, chvilku to dá něž  
si tě všimnou – ale nenazýval bych to dřinou.  
Od teenage superstar dostal jsem se dál a hravě,  
hraju ve filmech, na divadle,  
mám právo být sám sebou potěšen:  
mám práci, prestiž, lásku žen a nehorázné jmění (na svůj věk)  
Bez sebe (až tak bych to řekl) jsem jen,  
když nevím co zrovna na sebe  
Však k zářivému úsměvu hodí se cokoli,  
ne nadarmo chodím na bělení k zubaři.

**Acast.** Mám mládí, bohatství, a rodina, z níž jsem,  
má právo pyšnit se vznešeným věhlasem.

Můj původ skýtá mi tak velké přednosti,  
že jsou mi přístupny snad všechny hodnosti [...].  
Mám ducha, k tomu vkus, proto, ač nemám školy,  
smím pronést v debatě úsudek o čemkoli  
a při premiérách, na kterých musím být,  
vše mohu učenou kritikou zhodnotit [...].  
Jsem dokonalý společník a nevypadám špatně,  
mám dokonalý chrup a urostlý jsem statně.  
(Molière 1966: 138)

Crimp zachovává motivy (chrup) i téma (divadlo) a pouze s jemným posunem k současnosti dělá z markýzů figurky soudobého bulváru, o kterých je nasnadě se domnívat, že z titulních stran magazínů zmizí tak rychle, jak se tam dostaly. Stejně pracuje s převedením všech postav hry (viz příloha). Zachovává jejich vztahy i komplementaritu (např. Alceste – Philinte, Alceste – John), posiluje zrcadlení postav – stárnoucí herečka Marcia je nelitostným varováním pro hvězdu Jennifer. Analogicky interpretuje postavu Alcesta za hranice původní postavy, přesněji zvýrazňuje některé Molièrem nabídnuté rysy. I když je od začátku nesmiřitelný, je docela sympatický, svým šarmem vyniká nad ostatní karikované mužské postavy. Crimp ale jeho negativní stránky odhalí na konci čtvrtého aktu, kdy se jeho naléhání na Jennifer projeví v paranoidní touze vlastnit ji a ovládnout – tak jako vlastnil Simon Anne ve *Story*:

**Alceste.** I wish there was a way of keeping  
you entirely to my self. Imagine you were blind,  
say, or paralysed. You'd find out how loyal I was, because then  
there'd be no other men sniffing around. I'm the only one you see who wouldn't  
hurt you  
or immediately desert you.  
I'd have no rival  
and you'd depend on me – literally – for your survival.  
(Crimp, 2005: 176)

**Alceste.** Kéž by byl způsob, jak bych  
tě mohl mít jen pro sebe. Představ si, že bys oslepla  
třeba, nebo ochrnula. Došlo by ti, jak jsem ti oddaný,  
protože by zmizeli všichni tví ctitelé. Jsem jediný, chápeš to,  
kdo by ti neublížil, kdo by tě neopustil.  
Neměl bych soka a na mě by – doslova – závisel tvůj holý život.

Crimp vědomě pracuje s divákovou znalostí originálu,<sup>24</sup> často na něj odkazuje; pracuje i s tím, že divák sleduje adaptaci a tu a tam mu to připomene. John Alcestovi v prvním jednání říká:

**John.** I have to say that this so called rage  
would make more sense on the seventeenth-century stage.  
And surely as a playwright you're aware  
of sounding like something straight from Molière.  
(Crimp, 2005: 109)

**John.** Tyhle afekty už tuším neletí,  
ty patřily na scénu v sedmnáctém století.  
A sám víš nejlíp – coby mistr pera –  
že teď zniš jak figurka z Molièra.  
(Př. Markéta Polochová)

Kromě takovýchto drobnějších intertextuálních referencí pak přepracoval celé páté dějství, které je jeho nejrazantnějším zásahem do syžetu. V apartmá hotelu, kde se celý děj odehrává, Jennifer pořádá maškarní party ve stylu Ludvíka XIV. (*jednu z těch věcí, kterou Amíci na Evropě prostě zbožňují*; Cimp 2005: 159). Crimp tak mezi svým a Molièrovým textem buduje intertextuální dialog, který tak tvoří další rovinu nového textu. Svým překladem tedy vytvořil jakýsi palimpsest, kdy je skrze nový text místy zcela čitelně vidět text původní, a to jak přímo v zachovaných tématech a motivech, tak skrze intertextové reference.

Crimpův překlad *Misanthropia* měl premiéru v roce 1996 v londýnském divadle Young Vic v režii Lindsaye Posnera. Text byl jen s malými úpravami znovu uveden v roce 2002 v režii Indhu Rubasinghama a v roce 2009 v režii Thei Sharrock. Už trojí nastudování stejného překladu v časovém rozpětí přes deset let vypovídá mnohé o zdařilosti a nadčasovosti převodu. Dalším důkazem zdařilé práce může být i to, že Crimpovo přepracování funguje natolik, že se překládá i pro jiné než anglofonní scény – v březnu měl Molièrův–Crimpův *Misanthrop* premiéru v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích v režii Martina Glasera. Je zajímavé, že u londýnských inscenací byl jako autor uve-

24 Je naivní předpokládat, že každý divák zná originál *Misanthropia* nebo jeho věrnější překlad. Každý ale ví, že jde o přepis Molièrova textu ze 17. stol. – pokud tedy nelze mluvit o znalosti, pak minimálně s obecným povědomím o Molièrovi počítat lze. Crimp tu a tam hodí udičku v podobě francouzského slova či fráze, což si může dovolit díky již zmiňovanému výsadnímu postavení francouzštiny v Británii.

den Molière, Martin Crimp jako překladatel (pod všeobíjající formulkou „v nové verzi“).<sup>25</sup> V Jihočeském divadle je Martin Crimp uveden jako autor, jako překladatel pak Lukáš Novák, což opět dokládá odlišnost přístupu k autorství i překladu v českém a anglickém prostředí.

Český divák měl již možnost setkat se například s jeho hrami *Venkov*,<sup>26</sup> *Pokusy o její život*,<sup>27</sup> *Story*<sup>28</sup> nebo *Mimořádné události*.<sup>29</sup> V Brně je v letošní divadelní sezóně k vidění dokonce dvakrát: Buranteatr uvádí v režii Adama Doležala *Venkov*, Divadlo Feste *Mimořádné události* v režii Jiřího Honzírka. Zdá se, že si k němu čeští diváci postupně nacházejí cestu i přesto, že jeho tvorba zůstává často pro diváckou i kritickou obec oříškem, protože, jak vysvětluje Aleks Sierz:

Klíč k záhadě je jednoduchý: jeho dílo je složité. Crimp nepíše populární společenské komedie, naturalistická dramata z okraje společnosti ani lehce stravitelné hry o „mně a mých kamarádech“. Nedělá westendové hitovky, soap opery ani předlohy k povovým muzikálům. Jeho hry jsou dřina.

(Sierz 2007: 2)

### **Příloha:** Přehled prepisu postav v *Misanthropovi*

Srovnajme, jak jsou určeny postavy Molièrem a Crimpem v soupisu postav:

Molière	Crimp
Alceste – milenec Célimène	Alceste – dramatik
Philinte – Alcestův přítel	John – jeho přítel
Oronte – milenec Célimène	Covington – kritik
Célimène – milenka Alcestova	Jennifer – filmová hvězda, Američanka
Éliante – sestřenicke Célimène	Ellen – novinářka
Arsinoé – přítelkyně Célimène	Marcia – učitelka herectví
Clitandre – markýz	Julian – herec
Acaste – markýz	Alexander – agent
Basque, Du Bois – sluhové	Poslíček na motorce, sluha Simon,
Un garde – gardista	hudebník

25 České prostředí jako by se označení „v nové verzi“ vyhýbalo. Obecně se předpokládá, že aktualizace textu probíhá až v rovině dramaturgicko-režijní koncepce.

26 Česká premiéra v ND/Kolowrat, Praha, režie Ivan Rajmont, 2002.

27 Česká premiéra v Divadle Na zábradlí, Praha, režie Pavel Baďura, 2001, scénické čtení.

28 Česká premiéra v Divadle Na zábradlí, Praha, režie Věra Chytilová, 1994.

29 Česká premiéra ND/Kolowrat, Praha, režie Edward Dick, 2006.

**Bibliografie:**

- ANDERMAN, Gunilla M. 2005. *Euro-pe on Stage: Translation and Theatre*. London: Oberon Books, 2005.
- BRÁZDA, Radim. 2001. Jean Baudrillard – simulace, simulakra a reverzibilita. In BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Praha: Periplum, 2001.
- CRIMP, Martin, SLOUPOVÁ, Jitka. 1994. Jsem vážný autor: Rozhovor Jitky Sloupové s Martinem Crimpem. *Svět a divadlo*, roč. 5, 1994, č. 1, s. 102–104.
- CRIMP, Martin, DROZD, David. 2003. Pochybuji o každém rozhodnutí: S Martinem Crimpem rozmlouval David Drozd. *Svět a divadlo*, roč. 14, 2003, č. 1, s. 70–73.
- CRIMP, Martin. 2004. Interview: Martin Crimp. The playwright talks about *Cruel and Tender*, his radical reworking of Sophocles' *Trachiniae*. Rozhovor vedl CAVENDISH, Dominic. *TheatreVoice* 11. 5. 2004, [citováno dne 15. února 2012]. Dostupné na webové stránce: <<http://www.theatrevoice.com>>.
- CRIMP, Martin. 2005. *Plays 2: No One Sees the Video; The Misanthrope; Attempts on Her Life; The Country; Four Unwelcome Thoughts*. Londýn: Faber and Faber, 2005.
- DEVINE, Harriet. 2006. *Looking Back: Playwrights At The Royal Court 1956–2006*. London: Faber and Faber, 2006.
- DOLEŽALOVÁ, Barbora. 2010. *Martin Crimp: Od překladu k adaptaci*. Ne publikovaná bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2010.
- HANČIL, Jan. 2007. *Royal Court Theatre & divadlo dramatických autorů*. Praha: AMU, 2007.
- LEVÝ, Jiří. 1983. *Umění překladu*. Praha: Panorama, 1983.
- LOGAN, Brian. 2003. Whose play is it anyway? *Guardian*, 12. 3. 2003, [citováno dne 15. února 2012]. Dostupné na webové stránce: <<http://www.guardian.co.uk/stage/2003/mar/12/theatre.artsfeatures>>.
- MOLIÈRE. 1966. *Lakomec, Misanthrop, Tartuffe*. Př. Novák, J. Z. Praha: Mladá fronta, 1966.
- SIERZ, Aleks. 2007. *Theatre of Martin Crimp*. London: Methuen Drama, 2007.
- SIERZ, Aleks. 2005. Reputations: Martin Crimp. Panelová diskuze s Lidsay Posnerem, Danem Rebellatem, Auriol Smith a Anne Tipton. *Theatre Voice*, 13. 5. 2005, [citováno dne 15. února 2012]. Dostupné na webové stránce: <<http://www.theatrevoice.com>>.
- SIERZ, Aleks. 2007. Martin Crimp: Why the British playwright is stranger in our midst. *The Independent*, 8.3.2007, [citováno dne 15. února 2012]. Dostupné na webové stránce: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/martin-crimp-why-the-british-playwright-is-stranger-in-our-midst-439362.html>>.
- SLOUPOVÁ, Jitka. 1994. Nebezpečné vztahy Martina Crimpa. *Svět a divadlo*, roč. 5, 1994, č. 1, s. 99–102.
- ZATLIN, Phyllis. 2005. *Theatrical translation and film adaptation : a practitioner's view*. Clevedon: Multilingual matters, 2005.