

Čadková, Daniela

**Zapomenutý průkopnický čin: Senekova tragédie Agamemnon v překladu
Václava Renče**

Theatralia. 2024, vol. 27, iss. 1, Supplementum, pp. 9-44

ISBN 978-80-280-0528-3 (print); ISBN 978-80-280-0529-0 (online ; pdf)

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

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2024-S-2>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.79785>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Access Date: 30. 04. 2024

Version: 20240425

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

Zapomenutý průkopnický čin: Senekova tragédie *Agamemnon* v překladu Václava Renče

A Forgotten Pioneering Act: Seneca's Tragedy *Agamemnon* Translated by Václav Renč

Daniela Čadková

Abstrakt

Studie se zabývá prvním českým překladem Senekovy tragédie – je to neznámý a dosud nepublikovaný překlad tragédie *Agamemnon* od Václava Renče, který vznikl roku 1965. Autorka postupně čtenáře seznamuje s Renčovou překladatelskou činností pro divadlo, poté se soustřeďuje na jeho překlady antických dramát a po odbočce o české recepci Senekových tragédií se věnuje podrobné analýze samotného překladu *Agamemnona* a Renčova překladatelského přístupu. Nakonec se pokouší objasnit okolnosti vzniku tohoto překladu a přibližuje kontext jeho plánovaného vydání ve výboru antických dramát v nakladatelství Orbis.

Klíčová slova

Václav Renč, Lucius Annaeus Seneca, *Agamemnon*, překlad, nakladatelství Orbis, Ferdinand Stiebitz, Vladimír Šrámek, Jiří Konůpek

Abstract

The study deals with the first Czech translation of Seneca's tragedy – it is an unknown and so far unpublished translation of the tragedy *Agamemnon* by Václav Renč, which was written in 1965. The author gradually introduces the reader to Renč's translation activities for the theatre, then focuses on his translations of ancient dramas, and after a digression on the Czech reception of Seneca's tragedies, she devotes herself to a detailed analysis of the translation of *Agamemnon* itself and Renč's translation approach. Finally, she attempts to explain the circumstances of the translation's creation and the context of its planned publication in a collection of ancient dramas published by Orbis publishing house.

Key words

Václav Renč, Lucius Annaeus Seneca, *Agamemnon*, translation, Orbis publishing house, Ferdinand Stiebitz, Vladimír Šrámek, Jiří Konůpek

Dosud se mělo za to, že prvním českým překladem Senekových tragédií byl *Thyestes*, přeložený Evou Stehlíkovou roku 1992 – dokud se neobjevil překlad Senekovy tragédie *Agamemnon* od Václava Renče z roku 1965, který však nebyl nikdy publikován. V této studii bychom rádi představili Renčův překlad *Agamemnona* v kontextu jeho překladatelské tvorby pro divadlo i v kontextu recepce Senekových tragédií. Pokusíme se také objasnit okolnosti vzniku tohoto překladu a naznačit důvody, proč nebyl nikdy vydán.

Václav Renč (1911–1973) byl básník spirituálního katolického zaměření, dramatik a překladatel.¹ V občanském životě byl nejprve nakladatelským redaktorem (ve Svazu knihkupců a nakladatelů a v nakladatelství Novina), jako redaktor a publicista působil v časopisu *Rozhledy po literatuře a umění* a v okruhu katolických intelektuálů kolem revue *Řád* (spolu s Josefem Kostohryzem, Františkem Křelinou, Janem Čepem, Janem Zahradníčkem a dalšími). Ve čtyřicátých letech byl spisovatelem z povolání a zároveň dramaturgem Moravského divadla Olomouc, respektive Divadla Oldřicha Stibora, a lektorem a režisérem Národního divadla v Brně. Zásadní zlom v Renčově životě nastal v roce 1951, kdy byl zatčen a v následujícím roce spolu s dalšími katolickými spisovateli odsouzen ve zkonstruovaném politickém procesu s tzv. Zelenou internacionálou. Z vězení byl propuštěn až po jedenácti letech, v květnu 1962.² Po návratu z vězení se Renč s velkou intenzitou věnoval překládání, později se vrátil jako dramaturg do divadel v Olomouci a v Brně. Toto plodné a relativně šťastné období však netrvalo dlouho, protože po prověrkách na začátku normalizace se ocitl na seznamu zakázaných autorů a nesměl publikovat.³

Poezii začal Renč vydávat počátkem třicátých let (sbírky *Jitření*, 1933, *Studánky*, 1935, *Vinný lis*, 1938, aj.), později se věnoval také dramatické tvorbě (*Císařův mím*, vyd. i prem. 1944, *Královské vraždění* s Milošem Rejnušem,⁴ prem. 1966, vyd. 1967, aj.) a psal hry pro děti (*Medvěd Fuňa*, prem. 1949, rozmn. 1963, *Tom Sawyer od řeky Mississippi*, prem. i rozmn. 1964, *Sedmihlávek aneb Malá dračí pohádka*, prem. i rozmn. 1965, aj.). Literární vědci, kteří se Renčovou básnickou tvorbou zabývali,⁵ se shodují v tom, že zatímco ranou tvorbu před uvězněním charakterizuje melodičnost, formální virtuozita a harmonizující tendence (sbírky uvedené výše), Renčův poválečný verš se po vězeňské zkušenosti ukáznil, zniternil a vyzrál do prostoty a hloubky (*Setkání s Minotaurem*, 1969, *Skřivani věž*, 1970, *Přesýpací hodiny*, které však vyšly až v roce 2000, aj.). Obecně bývá jeho poezie, zvláště ta předválečná, charakterizována pomocí slov jako brilance a formální pohotovost (Bedřich Fučík citovaný v NOVÁK a NOVÁKOVÁ 2000: 625), omamná melodie a virtuózní veršové mistrovství (TRÁVNÍČEK 1995: 12,

1 Základní informace o životě a díle Václava Renče viz (MED 2000; ROTREKL 2005: 102–106).

2 O Renčově procesu a o období po propuštění viz (NOVÁK a NOVÁKOVÁ 2000: 616–619). Podrobně o všech procesech s tzv. Zelenou internacionálou viz (DVOŘÁKOVÁ 2002). O vězeňské básnické tvorbě Václava Renče viz (WIENDL 2019).

3 O postupném zákazu publikace a rušení smluv s nakladatelstvími po roce 1970 viz (NOVÁK a NOVÁKOVÁ 2000: 619, 628, 630, 638).

4 *Královské vraždění* (někdy hráno také pod názvem *Jed z Elsinoru*) je Renčova úprava rozhlasové hry Miloše Rejnuše *Urhamlet* pro jeviště. Podrobně se dramatu věnoval Kroča (2019: 115–134).

5 Např. (NERADOVÁ 1994; MED 2000; PUTNA 2010; WIENDL 2019).

14) či zpěvnost a spontánnost (míněno v protikladu k intelektuálnosti, PUTNA 2010: 955–956).⁶ V Renčově překladatelské činnosti, kterou se zde budeme zabývat, našly tyto rysy, zejména formální mistrovství, lehkost a spontánnost, bohaté uplatnění.

Renč překladatel

Překladatelská tvorba Václava Renče se rozprostírá do obrovské šíře a zahrnuje rozmanité národní literatury. Překládal převážně poezii a dramata: z německé literatury patří mezi autory přeložené Renčem například Rainer Maria Rilke (*Sonety Orfeovi*, 1937) a Johann Wolfgang Goethe (výbor z básnického díla *Život slavím*, 1972), z anglické Samuel Taylor Coleridge (výbor *Dračí křídlo stesku*, 1965) a další jezerní básníci (antologie *Tušivá rozpomnění*, vydaná až 2010), z italské Francesco Petrarca (*Sto sonetů Lauře*, 1965), z francouzské Pierre de Marivaux (*Provdané lásky*, 1964), z polské Adam Mickiewicz (výbor *Básně z východu*, 1947), z ruské Alexandr Sergejevič Puškin (*Boris Godunov*, 1969). Z dramatiků Renč nejvíce překládal německé autory Friedricha Hebbela (*Gygvův prsten*, 1942) a Friedricha Schillera (*Valdštýn* a *Marie Stuartovna*, 1944), ale především Williama Shakespeara (*Makbeth* 1963, *Troilus a Kressida* 1964, *Půjčka za oplátku* 1967, *Večer tříkrálový* 1968 aj.)⁷ a antické dramatiky (viz obr. 1). Celkem přeložil Renč čtrnáct Shakespearových her a dvanáct antických (*Oresteiu* počítáme jako tři dramata). Jak uvidíme dále, mají osudy jeho překladů Shakespeara mnoho společného s osudy překladů antických dramát.

Navzdory jejich významu a množství bylo Renčovým překladům v odborné literatuře dosud věnováno poměrně málo pozornosti. Jeho překlady anglických jezerních básníků se zabývala Klára Kudlová (2013), dramatické překlady Shakespeara zkoumala Kateřina Kotačková (2006) a především Pavel Drábek ve své monografii *České pokusy o Shakespeara* (DRÁBEK 2012). Renčovými překlady antické dramatiky se dosud nikdo detailně nezabýval. Abychom tedy porozuměli tomu, jak a v jakém kontextu překlad Senekova *Agamemnona* vznikal, bude užitečné v této kapitole shromáždit dostupné informace a závěry o jeho způsobu překládání a o uplatnění jeho překladů v divadelním a nakladatelském provozu.

Podle Pavla Drábka nepatřil Renč k překladatelům, kteří psali do šuplíku a pro věc samotnou, nýbrž překládal na zakázku pro konkrétní divadla (DRÁBEK 2012: 249).⁸ Zároveň s uváděnými premiérami inscenací vycházely překlady pro potřeby divadelníků jako rozmnoženiny v agentuře Dilia. Stojí za pozornost, že pouze jeden překlad Shakespeara a jeden překlad antické hry vyšel knižně, neboť krátká doba politického

6 Výše zmíněné atributy přitom nenesou vždy jen pozitivní hodnocení, ale často se obrací proti básníkovi a jsou vnímány jako překážka pro básnickou hloubku (TRÁVNÍČEK 1995: 12; NERADOVÁ 1994: 132; PUTNA 2010: 960).

7 Kompletní seznam Renčových překladů Shakespeara s daty uvedení, včetně překladů nevydaných a ztracených, viz (DRÁBEK 2012: 1096).

8 Drábek neuvádí, odkud tuto informaci čerpal. Na základě vlastního výzkumu, zvláště četby Renčovy korespondence (viz dále), jsme však došli ke stejnému závěru.

uvolnění v šedesátých letech nestačila na realizace všech publikačních projektů, do kterých byl Renč zapojen. Je to *Půjčka za oplátku*, která vyšla v nakladatelství Orbis roku 1967 a současně ve třetím svazku Shakespearových *Komedii* v Odeonu, a Sofoklova *Antigona*, vydaná roku 1965 v Orbisu. Několik překladů zůstalo v rukopise (Shakespearův *Hamlet* z roku 1967, *Antonius a Kleopatra* z roku 1966, *Jak ochočit divošku* z roku 1972, Senekův *Agamemnon* z roku 1965) a některé jsou zcela ztraceny (Shakespearův *Konec vše napraví* z roku 1968, Euripidova satyrská hra *Kyklop* z roku 1965).⁹

Z dochované Renčovy korespondence Jindřichu Černému,¹⁰ který v šedesátých letech pracoval jako redaktor v Dilií, je zřejmé, že vše, co Renč přeložil (ale i svá vlastní dramata), nabízel Černému k rozmnožení v divadelní agentuře. Jednalo se jak o překlady určené pro konkrétní inscenace, tak o překlady knižní, plánované pro vydání v Odeonu nebo v Orbisu. Tak například 1. února 1965 posílá Černému překlad Euripidovy *Medei*,¹¹ 6. dubna 1966 svou úpravu Rejnišova *Urhamleta Královské vraždění* nebo 26. dubna téhož roku Shakespearova *Krále Jana* (IDU 18/O 859 007/2022). Jindy se v dopise Černého ptá, bude-li mít zájem o Shakespearovu *Půjčku za oplátku* (IDU 18/O 859 007/2022, dopis z 3. 8. 1965), Aischylovu *Oresteiu* (IDU 18/O 859 007/2022, dopis z 25. 9. 1965) nebo o Ibsenovy *Opory společnosti* (IDU 18/O 859 007/2022, dopis z 6. 4. 1966). U překladů pro divadlo přitom Černému nabízí úpravu textu pro potřeby vydání, resp. rozmnožení:

Dnes Vám posílám ostravský opis Médeje – což je verse dost parafrázovaná v některých partiích (a se sbory opět silně uvolněnými od textu). [...] Bude-li Vám možno, doufám – jak jste už i sám psal –, že tuto parafrázi vydáte rozmnoženu. Mám doma ovšem i versi bližší překladu, která byla východiskem úpravy. Ale pro praktickou divadelní potřebu by, myslím, byla vhodnější už tato verse upravená. (IDU 18/O 859 007/2022, dopis z 1. 2. 1965)

Slíbenou původní verzi Renč posílá o několik dní později: „Posílám Vám zmasakrovaný ťukopis ‚literární verse‘, Vy to jistě snadno rozluštíte, jen za tím účelem, abyste se bezpečněji rozhodl, které znění byste hektografovali.“ (IDU 18/O 859 007/2022, dopis z 5. 2. 1965) Jako překladatel tedy Renč velmi dobře reflektoval rozdíl mezi překladem, případně úpravou, pro konkrétní inscenaci a překladem literárním či knižním, určeným k četbě (byť k četbě divadelních praktiků, pro něž byla Dilia určena). Ostatně jako dramaturg olomouckého a brněnského divadla byl Renč také autorem dramaturgických úprav a adaptací literárních děl.

Co se týká způsobu práce, překládal Renč „lehce a v zápalu“ (DRÁBEK 2012: 249). Z různých zdrojů, zejména z korespondence, máme svědectví o neuvěřitelné snadnosti a závratném tempu jeho překládání. Například Bedřich Fučík píše Renčovi v souvislosti s nebezpečnou brilantností jeho rané básnické tvorby: „žasnou-li jiní nad tím, že

9 Informace k překladům Shakespeara čerpáme z Drábka (2012: 1096).

10 O Černém viz (HOŘÍNEK 1999).

11 Vzhledem k neustálenému úzu psaní přejatých řeckých jmen sjednocujeme v článku názvy řeckých antických her a píšeme je bez kvantity (*Medeia*, *Oidipus na Kolonu* aj.). V citátech, tabulkách a v Seznamu použité literatury je samozřejmě ponecháváme v původním znění (*Medea*, *Médea*, *Médeia* aj.).

přeložíš Shakespearovu hru za tři neděle, já ne. Ale té Tvé virtuóznosti a výmluvnosti [...] jsem se vždycky bál [...]“ (Fučík citovaný v NOVÁK a NOVÁKOVÁ 2000: 625). Sám Renč mimoděk prozrazuje informace o mimořádném tempu své práce v dopise Jindřichu Černému: „Teď jsem dokončil překlad I. dílu Aischylovy *Oresteie*, ‚Agamemnóna‘, tak asi do měsíce snad budu schopn poslat celek“ (IDU 18/O 859 007/2022, dopis ze 17. 10. 1965). To znamená, že Renč měl v plánu přeložit za měsíc dvě dramata (*Oběť nad hrobem* a *Eumenidy*), a to bez ohledu na své ostatní závazky a na práci v divadle!¹²

Renčovy básnické překlady se vyznačují sdělností, srozumitelností a vystižením nálady překládaného díla. Ve vztahu k originálu Renč mnohdy rezignuje na důslednou věrnost formě, jak ukázala ve své analýze překladů jezerních básníků Klára Kudlová.¹³ Činí tak ale v zájmu větší efektnosti, zřetelnější pointy a věrnějšího reprodukování atmosféry básně (KUDLOVÁ 2013: 120–125). V dopise editorovi plánovaného výboru jezerních básníků Zdeňku Stříbrnému Renč píše, že mu jde o „překlad dobrý a pokud možno dokonce krásný. [...] Mám z toho dokonce – což je vlastně u básníka trochu zvrhlost – určitou rozkoš, když se mohu, podle onoho okřídleného Fischerova¹⁴ požadavku na básnický překlad, vžít v jisté míře do daného autora a jaksi básnit jednotlivé básně ‚znova‘, na půdě své češtiny. Báseň netlumočit, ale re-produkovat“ (STRÍBRNÝ 2010: 183–184). U Renčových dramatických překladů Shakespeara vyzdvihuje Kotačková (2006: 18–19) důraz na srozumitelnost a ohled na herce, Drábek (2012: 249) zase cit pro mluvené slovo, rytmiku a znělost. V souvislosti se svými překlady Shakespeara Renč v jednom rozhovoru řekl, že ho těší, „kdykoli v nich [herci] nacházejí cosi jako text z herce [tj. Shakespeara jako herce] a pro herce“ a zmiňuje také zásadu funkčního překladu svého vysokoškolského učitele Otokara Fischera (JANGL 1967).

Divadelní kvality Renčových překladů zaujaly anglistu Aloise Bejblíka natolik, že zařadil svým jménem ambiciózní projekt kompletního vydání Shakespearových her v Renčově překladu. Koncem roku 1967 sepsal ediční návrh, který se zachoval v Renčově pozůstalosti, který však nebyl nikdy realizován.¹⁵ Zde shrnuje hlavní přednosti Renčových překladů Shakespeara: „slovní, rytmická i větně skladebná věrnost originálu“, „nenásilný způsob vyjadřování co do slovosledu i volby slov“ a mluvní styl, „v němž dominantní složku představuje vazebnost slova s jevištní akcí [...]“ (DRÁBEK 2012: 253). Bejblík svůj posudek uzavírá slovy, že Renčovy překlady Shakespeara by mohly „podstatně přispět ke zjevištnění a odromantizování našich inscenací“ a čtenářům by pomohly „aktualizovat jeho složité (přepoetizovanou tradicí našich překladů namnoze zasuté) významy.“ (DRÁBEK 2012: 254)

12 Na jiném místě v korespondenci si stěžuje, že metoda překládání Ibsenovy hry pomocí srovnávání s jinými překlady ho „stála nepřiměřeně moc času, spotřeboval jsem na toho Ibsena plných 8 pracovních dní, ačkoliv by to mělo být asi tak za 4–5“ (IDU 18/O 859 007/2022, dopis ze 14. 4. 1966).

13 Kudlová (2013) srovnává Renčovy překlady s překlady stejných básní od Zdeňka Hrona.

14 Míněn je Otokar Fischer (1883–1938), významný překladatel a teoretik překladu.

15 Celé znění Bejblíkova Návrhu na vydání překladu souboru Shakespearových her, Posudku o shakespeareovských překladech Dr. V. Renče a dokumentu Útočení na pevnost jménem Shakespeare, jehož autorem je Renč, otiskl Drábek (2012: 252–258). Jednotlivé hry měly vycházet v samostatných svazcích spolu s komentáři a studii od Aloise Bejblíka. Není známo, v kterém nakladatelství měly hry vyjít.

Autor	Drama	Vydáno/Rozmnoženo	Premiéra
Aristofanes	<i>Mír</i>	ČDIJ nedatováno (195-)	1947
Sofokles	<i>Antigona</i>	Praha, Orbis 1965 Praha, Dilia 1968	1963
Sofokles	<i>Oidipus na Kolónu</i>	Praha, Dilia 1965	∅
Euripides	<i>Médea</i>	Praha, Dilia 1965	1965
Aristofanes	<i>Jezdci</i>	Praha, Dilia 1968 (spolu s <i>Ženským sněmem</i>)	1967 (spolu s <i>Ženským sněmem</i>)
Aristofanes	<i>Ženský sněm</i>	Praha, Dilia 1968 (spolu s <i>Jezdci</i>)	1967 (spolu s <i>Jezdci</i>)
Aischylos	<i>Oresteia (Agamemnón, Oběť nad hrobem, Eumenidy)</i>	Praha, Dilia 1969	1985
Aristofanes	<i>Ptáci</i>	Praha, Dilia 1970	1982
Seneca	<i>Agamemnon</i>	∅ (rukopis 1965)	∅
Euripides	<i>Kyklop</i>	∅ (rukopis [1965] ztracen)	∅

Obr. 1: Renčovy překlady antických her

Renčovy překlady antických dramát

Antické komedie a tragédie, a to především řecké, Renč překládal buď pro konkrétní inscenace, nebo pro knižní vydání. Dramatické překlady vznikaly ve spolupráci s režiséry nebo dramaturgy a často se vyznačovaly výraznou aktualizací nebo dramaturgickou úpravou v souladu s režijním pojetím (viz obr. 2).¹⁶ Týká se to například Aristofanova *Míru* z konce čtyřicátých let, Sofoklovy *Antigony* či Euripidovy *Medei*. Abychom si utvořili rámcovou představu o Renčových překladech antické řecké dramatiky, budeme se zde nejprve krátce věnovat těmto třem překladům; více pozornosti přitom záměrně věnujeme žánru tragédie. Renčovy překlady pro divadlo nás zajímají také proto, že je možné zjistit jejich přijetí a ohlas v dobových recenzích a jiných textech. Jeho překlady pro nerealizovaná knižní vydání tuto zpětnou vazbu postrádají a jsou obestřeny mnoha nejasnostmi.

16 Renčova úprava bývá někdy zmíněna i v podtitulu rozmnožených vydání: „z aristofanovských motivů napsal Václav Renč“ u Aristofanova *Míru* (ARISTOFANES b.r.: titul. str.) a „přeložil a upravil“ u Euripidovy *Medei* (EURIPIDES 1965: titul. str.).

Zapomenutý průkopnický čin: Senekova tragédie *Agamemnon* v překladu Václava Renče

Autor	Drama	Premiéra (podle [Inscenace antického dramatu v českých zemích 2023])	Režie
Aristofanes	<i>Mír</i>	12. 6. 1947, DAMU Praha 24. 1. 1948, Divadlo pracujících Gottwaldov	Luboš Pistorius Zdeněk Míka
Sofokles	<i>Antigona</i>	19. 1. 1963, Divadlo Vítězného února Hradec Králové 12. 4. 1963, Divadlo pohraniční stráže Cheb 25. 1. 1967, JAMU Brno 25. 1. 1969, Divadlo J. K. Tyla Plzeň 17. 5. 1987, Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého Opava 25. 2. 1987, Divadlo E. F. Buriana Praha 5. 11. 1988, Divadlo J. Průchy Kladno 27. 10. 1989, Divadlo pracujících Gottwaldov 15. 1. 1997, DAMU Praha 9. 11. 2007, Loutkové divadlo Opava 4. 5. 2019, Divadlo J. K. Tyla Plzeň 25. 5. 2020, Činoherní studio Ústí nad Labem	Milan Pásek Oldřich Kříž Zdeněk Pospíšil Svatopluk Papež Alexandr Postler Jan Bartoš Karel Brožek Karel Semerád Petr Svojtka Tereza Lexová, Bára Kroulíková Štěpán Pácl Dodo Gombár
Euripides	<i>Médea</i>	13. 2. 1965, Divadlo Zdeňka Nejedlého Ostrava 23. 2. 1968, JAMU Brno 14. 1. 1981, Divadlo bratří Mrštíků Brno 21. 5. 1988, Západočeské divadlo Cheb 9. 12. 1992, Národní divadlo Praha 22. 2. 1997, Divadlo Dagmar Karlovy Vary 8. 3. 2003, Divadelní studio V Brno 1. 12. 2005, DAMU Praha 18. 9. 2015, Pídivadlo Praha 19. 3. 2016, Horácké divadlo Jihlava	Radim Koval Milan Pásek Milan Pásek Jiří Budínský Ivan Rajmont Karol Skladan Jana Glozarová Daniela Špinar (t.č. Daniel Špinar) Věra Herajtová Věra Herajtová
Aristofanes	<i>Jezdci + Ženský sněm</i>	13. 10. 1967, Státní divadlo Brno	Zdeněk Kaloč
Aischylos	<i>Oresteia</i>	29. 6. 1985, Divadlo bratří Mrštíků Brno 28. 4. 2012 (<i>Agamemnon</i>), Městské divadlo Zlín	Milan Pásek Jan Antonín Pitínský
Aristofanes	<i>Ptáci</i>	14. 1. 1982, JAMU Brno 18. 6. 1988, Východočeské divadlo Pardubice	Stanislav Moša Michael Tarant

Obr. 2: Inscenace Renčových překladů antických her

Aristofanův *Mír* je podle překladatelových vlastních slov „silně autorská adaptace“ (IDU 18/O 859 007/2022, dopis z 25. 9. 1965), což je u Aristofana v podstatě pravidlem – vzhledem k přílišné zakotvenosti ve své době byl upravován pro scénu před Renčem (Ferdinand Stiebitz) i po něm (např. *Ptákoviny* Jiřího Žáčka). Tato komedie byla inscenována v pražském Disku v režii Luboše Pistoriuse roku 1947 a podle Jindřicha Černého „se svou pokrokovou protiválečnou tendencí dobře uplatnila“ (ČERNÝ 2007: 137). Inscenace této revue se zpěvy a tanci ve stylu divadla Voskovce a Wericha, která pracovala s aktuálními narážkami na politické aktéry právě skončené války, byla recenzentem *Práce* hodnocena jako „jará mladistvá švanda“ (JTV 1947). V programu k inscenaci, který obsahuje i zdravotice osobností kulturně politické scény (primátor Václav Vacek, Stanislav Neumann aj.), se však už v komunistické hantýrce o kolektivitě, o kladném poměru k potřebám mladého státu či o příkladu Sovětského svazu ohlašuje nová doba, která nebude pro Renče příznivá (ARISTOFANES a RENČ 1947). Renč přeložil i další Aristofanovy komedie (*Jezdce z Ženským sněmem* pro brněnskou inscenaci Zdeňka Kaloče a *Ptáky*) a Aristofanes je tak z antických dramatiků jeho nejčastěji překládaným autorem.

Sofoklovu *Antigonu* Renč přeložil nedlouho po svém návratu z vězení.¹⁷ Také ona je výraznou úpravou pro jeviště, konkrétně pro hradeckou inscenaci režiséra Milana Páska (1963). Ten se rozhodl inscenovat Sofokla společně se současnou adaptací německého dramatika Clause Hubalka *Hodina Antigony* (*Die Stunde der Antigone*, 1961), pojednávající o kolektivním zločinu, který se snaží Antigona odhalit.¹⁸ Chtěl tak poskytnout divákům dva různé pohledy na společenskou angažovanost hrdinky i na její důsledky. Jestliže Pásek usiloval „inscenací Sofokla vyslovit nanejvýš aktuální myšlenku, že hráz proti zneužívání moci k osobnímu prospěchu je jen v otevřeném, nesmlouvavém a statečném postoji každého jednotlivce“, a chtěl-li spojit „vítěznou tragickou hrdinku se současnými diváky“ (PÁSEK 1963), pak potřeboval zcela moderní překlad. Václav Renč mu vyšel vstříc tím, že z tragédie odstranil „nepodstatné drobnosti, jimiž je hra poplatna době, zvyklostem a předpokladům pro vnímání“, očistil ji „od této zatemňující zátěže“ (RENČ 1963). Proto nahradil mytologické narážky a přirovnání obrazy a podobenstvími z přírody a velmi volně naložil také s písněmi chóru. Ty se Renč snažil „spíš parafrázovat než doslovně překládat; a místy dokonce nově vytvořit tyto sborové písně s větším zřetelem k jejich dějové a dramatické funkci“ (RENČ 1963).

Podle recenze Jiřího Valenty se mu to podařilo. V jeho překladu je Sofokles „očištěn od nánosu starobylostí, jak jsme na ně byli zvyklí ze starších překladů, blížících se více slovníku gymnasiálních klasických filologů, než projevu blízkému současnému cítění“

17 V sekundární literatuře se někdy chybně uvádí, že Renč je autorem libreta k opeře *Antigona* od Iši Krejčího ([PILKA] 1978: 451; KRATOCHVIL 1990: 126; MED 2000: 1234). Krejčího *Antigona* však vznikla roku 1933 jako scénická kantáta s použitím překladu Josefa Krále (prem. v Národním divadle Praha 9. 5. 1934 – viz [Online archiv Národního divadla 2020]), přepracována byla v letech 1959–1962 (HOLZKNECHT 1976: 227). Cyklus mužských sborů v názvem *Antické zpěvy* na slova sborů z Renčova překladu Sofoklovu *Antigony* složil v šedesátých letech Jan Hanuš (op. 56) (HANUŠ 1965; KM 1990: 8).

18 V hradeckém divadle byly obě hry na repertoáru současně, ve stejném hereckém obsazení a se stejnou scénografií (*Hodina Antigony* měla premiéru 2. 2. 1963). U nás se Hubalkova adaptace hrála také pod názvem *Hrdinové v Thébách nebydlí a Lázeňská sezóna*, viz (*Inscenace antického dramatu v českých zemích* 2023).

(VALENTA 1963). Vypočítává i další přednosti překladu: „Je zpěvný, nezatemňuje složitostmi výrazů obsahový dopad, přitom je velebný a svědčí o velké autorově divadelní zkušenosti“ (VALENTA 1963). O dva roky později vyšel tento překlad *Antigony* knižně s doslovem Jindřicha Černého.¹⁹ Ten zde jinými slovy potvrzuje to, co bylo řečeno výše: že Renčova *Antigona* „mluví našimi slovy a [...] rytmem našich myšlenek“ a že Sofoklova tragédie v Renčově převodu je současná a ryze aktuální politická hra (ČERNÝ 1965: 59). Zároveň Černý srovnává některé pasáže s překladem Ferdinanda Stiebitze a konstatuje, že Renč „zesiluje, zpřesňuje a [...] zapelativňuje Stiebitzovy formulace“ (ČERNÝ 1965: 64).

Euripidova *Medeia* byla přeložena pro inscenaci Radima Kovala v Ostravě (vyd. i prem. 1965). Jak píše Renč v dopisu Jindřichu Černému, jedná se o úpravu se záměrem „zesílit a vyhrotit myšlenku příběhu v ten smysl, aby celé to Médeino básnění bylo co možná dílem Íásónovy zraedy. Křivda na člověku, zrada na jeho nejhlubším citu vyvrací z kolejí všechnu jeho mravní osobnost“ (IDU 18/O 859 007/2022, dopis z 1. 2. 1965). Podle recenzenta Jaroslava Krále pojmají režisér spolu s překladatelem Médein zločin jako heroickou oběť, „která má napravit otřesený mravní řád světa“ (KRÁL 1965: 56) a tomuto výkladu odpovídají i Renčovy úpravy. O samotném překladu Král píše, že je „současný, prostý, gesticky bohatý, nepřetížený, a přece barevný v lexiku a přehledný v syntaxi“ (KRÁL 1965: 56). Také Král srovnává Renčův překlad se Stiebitzovým a coby klasický filolog ten Stiebitzův oceňuje jako přesnější (KRÁL 1965: 59) – což vzhledem k Renčovým úpravám nepřekvapí. Podívejme se nyní na oba překlady z hlediska jejich jevištního potenciálu, srozumitelnosti a ohledu na diváka. Jelikož Stiebitzův překlad byl také často hrán,²⁰ je toto srovnání oprávněné. Pro srovnání použijeme vstupní monolog Chůvy na samém začátku tragédie.

Stiebitzův překlad:

Kěž neprolétla, plujíc v dálnou Kolchidu,
loď Argo nikdy jícnem temných Symplegad,
kež neskácel se nikdy v lesích pelijských
smrk pod sekyrou, aniž vesly ozbrojil
kdy ruce hrdin, kteří rouna zlatého
šli dobýt Peliovi. (EURIPIDES 1958: 3)

Renčův překlad:

To, co se stalo, nikdy nemělo se stát,
a já bych nyní nemyslela na hrůzy,

19 V únoru 1965 Renč Černému v dopise píše, že mu došla smlouva „na 3000 ex.[exemplářů], za verš 6 Kčs, k vydání ještě letos“ (IDU 18/O 859 007/2022, dopis z 5. 2. 1965). I tento finanční aspekt hrál v Renčově domácnosti nemalou roli. Srov. v dopise Černému, kde odůvodňuje svou neúnavnou píli: „A ještě jedno malé tajemství pro hoc tempore: ‚hospodářský tlak‘ mé rodiny, tak dokonale za 11 a víc let zhuntované“ (IDU 18/O 859 007/2022, dopis ze 14. 4. 1966). Dodejme, že rozmnožená verze v Dilií (1968) je s vydáním v Orbisu totožná.

20 Databáze inscenací antického dramatu eviduje celkem třináct inscenací *Medei* ve Stiebitzově překladu, první byla Hilarova (1921) – viz (*Inscenace antického dramatu v českých zemích* 2023).

jichž bylo dost a hrozí nám jich ještě víc.
 Loď Argo nikdy neměla plout úžinou
 tam do mé rodné Kolchidy. Ba ani smrk
 se neměl skácet, z něhož plavci odváží
 vyřízli vesla. Nikdy vladař Pélias
 pro zlaté rouno neměl plavce posílat. (EURIPIDES 1965: 3)

Na první pohled je zřejmé, že Renč přidal první tři verše. V nich kompenzuje to, co Stiebitz vyjadřuje obtížně srozumitelnou a složitě strukturovanou větou prací v minulosti s nereálným dějem (Renč souvětí rozdělil na tři větné celky). Zároveň tím vytváří hned od počátku pocit napětí a emocionálně uvádí diváka či čtenáře do děje. Dále Renč přidává do Chůvina monologu gestičnost („*tam* do mé rodné Kolchidy“), subjektivnost („*já* bych nyní nemyslela“, „do *mé* rodné Kolchidy“) a citovou angažovanost, čímž citově angažuje i diváka.²¹ Renč také redukuje zeměpisná jména a jejich přívlastky („úžina“ oproti „temné Symplegády“ u Stiebitze), vyhýbá se slovosledným inverzím a nepoužívá archaismy (oproti knižnímu „*kěž* neprolétla“, „*aniž* vesly ozbrojil“ aj. u Stiebitze). Obecně se Renč více soustředí na smysl sdělení, v jehož zájmu opomíjí detaily, na jeho přehlednost a citové naladění.

Z tabulky (obr. 2) je patrné, že Renčovy překlady antických her se do roku 1989 až na výjimky nehrály v Praze, ale především v oblastních divadlech, kde nepanoval tak přísný dohled komunistických orgánů a v důsledku toho zde byla často možná odvážnější dramaturgie než v hlavním městě.²² (Totéž platilo pro samotného Renče; pro bývalého politického vězně bylo lepší nebytí příliš na očích.) Z tabulky je dále zřejmé, že některé jeho překlady vzdorují času a uplatňují se na scéně do dnešní doby, což jistě vypovídá o jejich kvalitě a schopnosti oslovovat inscenátory i diváky.

Svými překlady pro divadlo Renč plnil zadání konkrétních inscenátorů. Nejinak tomu bylo u překladů určených pro knižní vydání – s tím rozdílem, že bohužel (s výjimkou *Antigony*) neznáme jména zadavatelů. Domníváme se, že jeho překlady antických dramát, které se nikdy nehrály, byly určeny pro vydání ve výboru v nakladatelství Orbis. Týká se to především Sofoklova *Oidípa na Kolónu*, Euripidova *Kyklopa* a Senekova *Agamemnona*. Zařadit bychom sem však mohli také Aischylovu *Oresteiu*, která vyšla pouze v Dilií (1969) a byla inscenována až dlouho po Renčově smrti. Těmto překladům antických dramát, určeným pro knižní vydání, se budeme podrobně věnovat v části nazvané *Velká dramata antiky* v Orbisu.

Všechna antická dramata, která Renč přeložil, už byla do češtiny přeložena dříve (ČADKOVÁ 2021: *passim*) a některé překlady, především Stiebitzovy, se na českých

21 Chůvina angažovanost přitom není něco, co by Renč do textu svévolně vložil bez opory v originále: po skončení monologu vysvětluje Chůva Vychovateli, proč si stěžuje na svůj úděl (citujeme ve Stiebitzově překladu: „všech řádných sluhů bolestně se dotýká / přec osud pánů, které stihá neštěstí; / a moje bolest vzrostla [...]“ (EURIPIDES 1958: 4).

22 Týká se to i Renčových překladů Shakespearových her (DRÁBEK 2012: 1096). K závěru, že v oblastních divadlech měli tvůrci volnější ruce, dochází např. Iva Mikulová (2017: 93, 230).

scénách ujal na dlouhá léta. Výjimkou je Senekova tragédie *Agamemnon*, drama do té doby nehrané a nepřeložené, dílo autora v Renčově době známého především jako stoického filosofa a špatného dramatika. Co tedy vedlo Renče k tomu, aby *Agamemnona* přeložil? V čem je Renčův překlad významný a proč je průkopnický? Abychom mohli odpovědět na tuto otázku a dříve, než se budeme věnovat překladu samotnému, je nutná krátká odbočka o české recepci Senekových tragédií.

Recepce Seneky tragika v české kultuře

Jestliže jsou u nás v současné době Senekovy tragédie překládány a s úspěchem inscenovány,²³ je to poměrně nový fenomén. Na rozdíl od jeho filosofických spisů nebyla totiž Senekova dramatická díla zhruba v posledních dvou staletích příliš pozitivně hodnocena. Souviselo to s obratem západní kultury k antickému Řecku v období německého novohumanismu, který do značné míry formoval i českou kulturu, a s dobovou proměnou divadelní estetiky.

Poté, co na počátku renesance italští učenci znovuobjevili Senekovy tragédie, začaly vznikat první latinské tragédie podle jejich vzoru. Později, v 16. a 17. století, byl Seneca modelovým dramatikem pro vznik národních tragédií a měl zásadní vliv na španělskou dramaturgiu, na francouzský klasicismus a na alžbětinské divadlo včetně Shakespeara (nejvýrazněji na jeho ranou tragédii *Titus Andronicus*). Už v roce 1497 byly jeho tragédie kompletně přeloženy do italštiny, v roce 1534 do francouzštiny a 1581 do angličtiny (WINSTON 2016: 176–179). V českých zemích, kde se renesance vývoje dramatu nedotkla a národní dramatika nevznikala, podle Senekova vzoru psali svá latinská školská dramata jezuité, na jejichž gymnáziích sloužily Senekovy tragédie k výuce latinské gramatiky, stylistiky a rétoriky (POPELKOVÁ 2019: 8–62; BAŽIL 2011). Jejich znalost se tak díky jezuitům, kteří zaujímali dominantní postavení v českém středním i univerzitním školství, dostala k velké části tehdejších českých vzdělanců.²⁴

Zlom v hodnocení Senekových tragédií nastal s nástupem evropského filhelénismu koncem 18. století, kdy němečtí estetikové v čele s Johannem Joachimem Winckelmannem, Friedrichem Schillerem a Gottholdem Ephraimem Lessingem objevili a nově interpretovali řeckou kulturu. Tato změna perspektivy způsobila, že vedle ušlechtilé prostoty Řeků (WINCKELMANN 1986: 273) a jejich smyslu pro krásu klesli Římané na úroveň úpadkové kultury libující si v přepychu, okázalosti a krutosti gladiátorských her (ČADKOVÁ 2020: 35–51). Toto hodnocení se přeneslo i na Senekovy tragédie. Jeho postavení však poškodila také soudobá proměna divadelního jazyka; podle Helen Slaney měšťanský a romantický divadelní realismus „vytlačil starší divadlo slova moderním divadlem děje a dramatická poezie se

23 Jako první byl vydán *Thyestes* v překladu Evy Stehlíkové (1992), *Medeu* přeložil Petr Polehla (2002), souborné vydání tragédií viz zatím (SENECA 2017) a (SENECA 2018). Co se týká inscenací Senekových tragédií, první byla *Faidra* v pražském Divadle v Dlouhé (2007, rež. Hana Burešová), následovala *Octavia*, *Šílený Herkules* a další, viz (*Inscenace antického dramatu v českých zemích* 2023).

24 Více o jezuitském školství a divadle viz např. (BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006; JACKOVÁ 2016).

postupně stala nehratelnou“ (SLANEY 2015: 316).²⁵ Slavný je už Lessingův soud v jeho eseji *Laokoon* (1766), kde popisuje Senekovy postavy jako „cvičené šermíře na kothurnu“ („Klopffechter im Kothurne“).²⁶ S přísnějším odsouzením později přišel August Wilhelm Schlegel, který ve svých vídeňských přednáškách (*Vorlesungen über Dramatische Kunst und Literatur*, 1808) ustanovil Sofokla jako ideál tragédie a Senekovy tragédie zavrhl jako nepřirozené, chladné a bombastické, přičemž jako takové podle něj ani nebyly určeny pro scénu (SLANEY 2015: 312–313).

Recepti Senekových tragédií v průběhu českého 19. století a svědectví dopadu Schlegelových myšlenek dobře ilustruje Riegrův *Slovník naučný*, reprezentativní encyklopedie čerstvě probuzeného národa (vycházel v letech 1860–1874). V hesle „Seneca tragicus“ se především dočteme, že tyto tragédie se „nehodily k provozování, nýbrž pouze ku čtení. [...] Jich obsah jest namnoze jalový, oplývající učeností mythologickou, postrádající dramatického umění [...]“ (RIEGER 1870: 245), přičemž jejich duch není ve shodě s dobrým vkusem – což se zřejmě týká krutosti a zabíjení na scéně. O jejich stylu autor hesla soudí, že „jest větším dílem nadutý a pod skvělými výrazy hledí zakrývatí chudobu myšlének“, i když jim přiznává lahodící „libozvučný verš“ (RIEGER 1870: 245).

Tyto základní rysy a charakteristiky Senekových tragédií, zejména nabubřelý rétorický styl, krutost, nedostatek dramatičnosti a přesvědčení, že byly určeny pouze pro čtení, se opakují v dobových učebnicích římské literatury a v různých variacích přecházejí až do 20. století, kdy je těmto tragédiím zároveň věnováno čím dál méně prostoru, např. (ŠURAN 1908: 87; KUBELKA 1927: 159). Pro nás je klíčová středoškolská učebnice Ferdinanda Stiebitze *Stručné dějiny římské literatury* z roku 1938, která byla i později opakovaně vydávána a ve druhé polovině 20. století sloužila jako vysokoškolská skripta. Přestože Stiebitz znal podle Radislava Hoška „celou antickou literaturu z vlastní četby“ a charakteristiky autorů jsou jeho vlastní (HOŠEK 1995: 137), v jeho charakteristice Senekových tragédií čteme další variaci na známé téma. Tyto tragédie, které nebyly určeny pro jeviště, nýbrž „k přednášení a četbě“ (STIEBITZ 1938: 235), podle něj „charakterisují římský vkus“; proto Seneca „s oblibou prodlévá u pathetického líčení sensací a hrůz a stupňuje příšernost látky co nejvíce. Zabíjení předvádí, jako by se dalo přímo na scéně [...]“ (STIEBITZ 1938: 234). Co se týká stylu, cení si prý Seneca oslnivý efekt, a proto „plní své kusy [...] rétorickými tirádami, pathosem, říznými sentencemi, hledanými obrazy“ (STIEBITZ 1938: 239).

Stiebitzovými *Dějiny* jsme se postupně dostali do Renčovy současnosti. Pro něj (pokud je četl) to byl aktuální zdroj informací o Senekových tragédiích a zároveň oficiální pohled klasického filologa, spolu s Tronského *Dějiny antické literatury*, přeloženými roku 1956 z ruštiny. Ve většině rysů je Tronského hodnocení podobné jako

25 “Both styles supplanted an older theatre of the word with a modern theatre of action, and dramatic poetry gradually became unstageable.” (SLANEY 2015: 316)

26 Úprava překladu Aleny Šimečkové „cvičení šermíři jeviště“ (LESSING 1980: 297). Obužně přeložitelné sloveso *klopffechten* znamená zápasit na oko nebo cvičně, přičemž soupeři používali tupé zbraně místo skutečných. Lessing zde klade do protikladu hrdiny řecké tragédie, kteří dávají najevo bolest, aby zasáhli divákovo srdce, a hrdiny senekovských tragédií, kteří jako gladiátoři zápasí a trpí pouze na efekt.

Stiebitzovo, ale je podložené zevrubnou analýzou a ukázkami. Na rozdíl od Stiebitze má Tronskij pochopení pro specifčnost žánru a Senekovy tragédie nevnímá jako obraz úpadkového Říma, ale jako přirozený vývoj poeuripidovské tragédie (TRONSKIJ 1956: 227). Také tvrzení, že tragédie byly určeny pro čtení, není u něj už tak kategorické: „Bylo by přepjaté tvrdit, že nejsou schopné, aby byly scénicky provozovány, ale vděčnou látkou pro herecký výkon nejsou [...]“ (TRONSKIJ 1956: 237).²⁷

Jestliže byl Seneca takto hodnocen v reprezentativním slovníku a v učebnicích, nelze se divit, že žádná z jeho tragédií nebyla v Renčově době dosud přeložena do češtiny. Do němčiny je všechny počátkem 19. století přeložil obrozenec Václav Alois Svoboda (1791–1849), přítel Jungmannův a Hankův (vycházely ve Vídni v letech 1821–1830). Jako gymnaziální profesor chtěl Svoboda zaplnit mezery rakouského vzdělávacího systému a jeho komentované překlady vznikly pro pedagogické účely (FÖRSTER 2022). Na následujících 150 let tak byla jedinou senekovskou událostí (kromě nepublikovaného Renčova překladu *Agamemnona*, o němž věděl málokdo) pouze inscenace pražského Divadla Na okraji s názvem ... *aneb Faidra* (prem. 1977, rež. Evald Schorm). Scénář k ní napsala Zdena Hadrboľcová, která také s pomocí Josefa Kostohryze a francouzského překladu drama přeložila (STEHLÍKOVÁ 2012: 31, 235), hudbu složil Miki Jelínek. Jednalo se o zkrácenou verzi Senekovy *Faidry* spolu s koláží citátů z různých antických autorů (Suetonius, Tacitus, Ovidius aj.) na téma úpadku mravů a divadla v císařském Římě (STEHLÍKOVÁ 1978; SENECA 1977).

Objevení Senekových tragédií pro českou kulturu není jen zásluhou Evy Stehlíkové, která ho od devadesátých let překládala a zasloužila se o to, aby se dostal do povědomí divadelní veřejnosti – mimo jiné i publikací *Divadlo za časů Nerona a Seneky* (STEHLÍKOVÁ 2005). Seneca začal na přelomu tisíciletí rezonovat, byť s velkým zpožděním oproti západní Evropě,²⁸ v postmoderním světě, kde je násilí zobrazováno v médiích a kde se stírá hranice mezi vysokou kulturou a popkulturou. Zároveň vycházejí Senekovy tragédie vstříc postdramatickému divadlu a současným divadelním trendům, sebeanalýze, odmítání realismu a zálibě v metadivadelních postupech (REMSHARDT 2016). Karta se obrátila a díky dnešní divadelní estetice je Seneca znovu doceněn.

Renčův překlad Senekova *Agamemnona*

Datace vzniku Senekovy tragédie je nejistá, ale s největší pravděpodobností byla napsána za vlády římského císaře Claudia (41–54 n. l.) a patří tak mezi rané Senekovy tragédie (BOYLE 2019: xix). Fabule se neliší od Aischylova *Agamemnona* (458 př. n. l.), první části jeho trilogie *Oresteia*: vůdce řeckých vojsk Agamemnon se vítězně vrací z trojské války domů do Argu, kde ho zavraždí jeho manželka Klytaimnestra spolu

27 Na tomto místě je třeba zmínit také Millerovu Předmluvu (Introduction) k vydání Senekových tragédií, kterou Renč jistě četl (MILLER 1927). Miller zde podává tradiční hodnocení Senekových tragédií, přičemž však vyzdvihuje jejich význam a jejich nedostatky neodsuzuje, ale omlouvá je dobou.

28 Tam byl Seneca tragik rehabilitován už ve dvacátých letech 20. století T. S. Eliotem a Antoninem Artaudem, kteří u něj oceňovali dramatickou sílu slova (CITTI 2016: 271–273).

se svým milencem Aigisthem. Způsob, jakým tyto události Seneca prezentuje, je však rozdílný a vypovídá o časové a kulturní propasti, která dělí oba dramatiky: v prologu uvádí diváka do děje duch Thyesta, Aigisthova otce, první scéna²⁹ odhaluje duševní rozpoložení Klytaimnistry i její manipulaci Aigisthem, dlouhý monolog posla Eurybata ve druhé scéně je básnickým popisem mořské bouře a závěr, tedy poslední, překotné a nebývale akční dějství, předjímá budoucí vývoj událostí (ukrytí Oresta, potrestání Elektry aj.).

Renčův překlad *Agamemnona* se dochoval ve dvou strojopisech. Jeden je uložen v Knihovně Divadelního ústavu a zřejmě se jedná o první verzi překladu, neboť obsahuje úpravy a škrty rukou i na stroji (IDU Seneca/P 14161). Pokud v první verzi překládal Renč „načisto“, pak můžeme potvrdit rychlost a spontánnost jeho způsobu překládání (srov. výše část Renč překladatel). Druhý strojopis pochází z Renčovy pozůstalosti³⁰ a evidentně byl určen pro nakladatelství: na titulní straně totiž obsahuje razítko „Orbis – knižní redakce, zapsáno v protokolu 1. 12. [19]65“ (RAVR Seneca). Tento strojopis zahrnuje překlad hry (s. 3–40), krátký úvod do děje (Předpoklady děje, s. 2), Závěrečnou poznámku, tj. doslov či komentář (s. 41–45), a Vysvětlivky (s. 46–57). Tento text se stal základem pro naše vydání překladu (SENECA 2024) i pro následující analýzu.

Překlad

Jak je uvedeno na titulní straně strojopisu, překládal Renč podle kritického vydání Franka Justuse Millera v Loeb Classical Library, revidovaného roku 1929 (SENECA 1929). Proto zde s tímto vydáním originálu budeme pracovat i my.³¹ Dialogické partie, psané u Seneky jambickým trimetrem, překládá Renč odpovídajícím přízvukným veršem, tj. dvanáctislabičným jambem (respektive jeho českou náhradou, trochejským veršem s předrážkou nebo s daktylem v první stopě). Tento verš má blízko k blankversu a Renčovi se tedy musel překládat snadno („blankvers [...] pro mne není práce, ale dejchání“, píše v dopise Zdeňku Stříbrnému [STRÍBRNÝ 2010: 185]).³² Písň sboru jsou u Seneky psány různými lyrickými metry a projevuje se v nich Senekova metrická virtuozita, již se naučil na nejlepších římských básnících v čele s Horatiem (BOYLE 2019: cxxxviii). První a druhá píseň sboru jsou v anapestickém dimetru a monometru a Renč je překládá daktylotrochejem s předrážkou, s různou délkou veršů. Třetí a čtvrtá píseň jsou polymetrické a uplatňují se zde různé lyrické verše jako saphický, adonský, asklepiadský aj. (BOYLE 2019: 335–336, 415). Renč v nich kombinuje jambické

29 Pro přehlednost používáme v tomto textu původní Renčovo členění tragédie na prolog, scény první až třetí a závěr (viz v pravém sloupci naší edice překladu). V definitivní verzi překladu Renč drama nečlení, stejně jako Miller (SENECA 1929). Moderní edice obvykle *Agamemnona* člení na pět dějství, např. (BOYLE 2019).

30 Za poskytnutí rukopisu z rodinného archivu jsem zavázána Luise Novákové a ostatním Renčovým dědicům.

31 Nebereme tak v úvahu různocnění v novějších kritických vydáních.

32 Stejným způsobem Renč přeložil jambický trimetr např. v *Antigoně* a v *Medei*.

verše s daktylotrochejskými o různé délce a polymetrii se snaží signalizovat i graficky. Obecně je zřejmé, že Renč chápe sémantiku meter a ví, kde je potřeba pracovat s jejich kontrastem.³³

Monotónnosti a strojové pravidelnosti rytmu se Renč vyhýbá různými prostředky: použitím daktylu na začátku verše, umístěním cézury nebo přesahy. Přesahy se snaží používat na stejných místech jako Seneca, i když vzhledem k české syntaxi (vedlejší věta v češtině oproti participiální nebo infinitivní vazbě v latině) na některých místech přesah nevznikne. Obecně je pro něj základem pro překlad věta, nikoli verš. Jelikož nepoužívá slovní vatu ani výplňková, neplnovýznamová slova, daří se mu převést obsah i smysl adekvátně, bez výrazných vynechávek, což je s podivem vzhledem k sémantické hustotě latiny, dané právě existencí přechodníkových konstrukcí a infinitivních vazeb, i k Senekově pověstné *brevitas* („zhuštěnosti“). Jazyk překladu je mluvný a přirozený, což platí i šedesát let po jeho vzniku. Podívejme se na samotný začátek prologu, v němž vystupuje Thyestův stín (vv. 1–7):

Opaca linquens Ditis inferni loca
adsum profundo Tartari emissus specu,
incertus utras oderim sedes magis –
fugio Thyestes inferos, superos fugo.
En horret animus et pavor membra excutit:
video paternos, immo fraternos lares.
Hoc est vetustum Pelopiae limen domus [...]. (SENECA 1929: 4)

Filologický překlad (DČ):

Opustiv temný kraj podsvětního Dita [tj. Plutona]
jsem tu, vyslán z hluboké jeskyně Tartaru,
a nevím, které z těch míst nenávidím víc.
[[Já] Thyestes prchám před těmi dole, ti nahoře prchají přede mnou.
Hle, [má] duše se chvěje a údy se třesou strachem:
vidím otcovské, ba spíše bratrské Lary.
To je prastarý práh Pelopova domu.

Renčův překlad:

Jsem Thyestes. A z chmurných končin podsvětí
hluboký jícen Tartaru mě vyslal sem.
Sám nevím, který ten svět nenávidím víc.
Z podzemí prchám, zde vše prchá přede mnou.
Hle, duch se děsí, údy rozechvívá strach:

33 Například v monologu Kassandry, která se postupně dostává do věšteckého tranzu, v němž podává chaotickou vizi budoucích událostí, se náhle v okamžiku, kdy její vytržení vrcholí, mění metrum (z jambického trimetru na anapestický dimetr). Renč tuto pasáž překládá dvanáctislabičným jambem, který stejně nečekaně jako Kassandřina nálada překmitne do osmislabičného verše jambického a daktylotrochejského („Rojí se sestry nečisté...“), vyčleněného i graficky (SENECA 2024: 77).

zde otcův dům – a spíše bratrův, měl bych říct.

To je ten starodávný pelopovský práh. (SENECA 2024: 51)

Hned v prvním verši je patrná překladatelská licence, neboť sem Renč přesunul ze čtvrtého verše jméno hovořící postavy („Jsem Thyestes.“). Jistě tak učinil z důvodu větší přehlednosti, ale i kvůli zdůraznění subjektu, podobně jako jsme to viděli u Chůvy v jeho překladu Euripidovy *Medei*. Subjekt mluvčího je v této krátké ukázce zdůrazněn oproti originálu na více místech („*sám* nevím“, „*měl bych* říct“). V prvním verši také Renč vynechává málo známé jméno podsvětního boha Dita. Typickou senekovskou rétorickou figuru, založenou na paronomázii, chiasmu, paralele a kontrastu („fugio [...] inferos, superos fugo“), Renč reprodukuje jen zčásti, ale ponechává jí charakteristickou úsečnost. Co se týká lexikálních prostředků, často zesiluje jejich obecnost, abstraktnost a nedourčenost (*sedes* překládá jako „svět“; obtížně přeložitelné *lares*³⁴ synekdochicky jako „dům“; *limen domus* jako „práh“) nebo básnickost (*specus*, tj. „jeskyně“, překládá jako „jícen“). Na druhé straně jinými prostředky zase zvyšuje konkrétnost a zakotvenost v čase a prostoru (opakování slova *zde*, již zmíněné zdůraznění subjektu mluvčího nebo změna pasivního tvaru *emissus* na aktivní „mě vyslal sem“). Zdá se také, že se zde snaží kompenzovat aliterace a eufonii („z podzemí prchám“; „*duch se děší, údy rozechvívá strach*“), s nimiž Seneca pracuje na mnoha místech velmi sofistikovaně. Ty Renč kompenzuje i na jiných místech překladu: „*dunivý hukot*“, „*vyvaluji vodstva*“, „*hněte hněvivě ty vodní spousty*“ aj.

Za charakteristické rysy stylu Senekových tragédií se považuje rétoričnost, dlouhé monology, gnómičnost a záliba v sentencích (např. v Renčově překladu „Kde bloudí rozum, líp se svěřit náhodě“), časté používání pleonasmů, oxymor a antitezí nebo již zmíněných aliterací, paronomázií a etymologických figur.³⁵ Obecně lze říci, že většinu z nich se Renčovi podařilo úspěšně napodobit, což je třeba zvláště zdůraznit u překladatelsky obtížné paronomázie: např. „Jat láskou k zajaté“ („*amore captae captus*“), „kdo na Styx chmurnou hledí beze chmur“ („*Styga tristem non tristis videt*“), „zlopověstný zločinec, zločinem zplozený“ („*sceleris infandi artifex, / per scelera natus*“). Stylistické zvláštnosti básníků se Renč vždy snažil v překladu reflektovat, jak o tom svědčí jeho dopisy Stříbrnému (STRÍBRNÝ 2010: 180, 183–184). Možná i o překladu *Agamemnona* však platí to, co mu napsal o jezerních básnících: „[...] já si tolik nelámu hlavu tím, abych si na podkladě přesné, prohloubené analýzy předem stanovil pevné koleje stylové adekvace, ono mi to zpravidla spíš jaksi ‚vychází samo‘, taky tím [básnickým] čichem a hmatem“ (STRÍBRNÝ 2010: 180).

Kromě výše zmíněných pro Seneku typických básnických prostředků Renč do textu vkládá poetismy, archaismy i básnické neologismy, které nemají oporu v originále a kterými chce zřejmě kompenzovat jiné, nepřeložitelné básnické figury a obecně signalizovat básnický charakter textu – ostatně sám Renč vyzdvihuje v Závěrečné po-

34 Larové byli v Římě domácí ochranná božstva, přeneseně toto slovo označovalo místo u domácího krbu, kde se přechovávaly jejich sošky.

35 Viz TRONSKIJ (1956: 237); ŠUBRT (2005: 234–237); MILLER (1927: x). Podrobně o stylu a větě ve stříbrném období římské literatury viz (NOVÁKOVÁ 1953: 118–125).

známce k *Agamemnonovi* básnické kvality Senekovy tragédie, v níž jsou místa „básnický přímo uchvacující“, která činí z hry „vybranou a hutnou básnickou četbu“ (RENČ 2024: 91). Jako příklady uveďme „uplývaná letní noc ulpívá“, „neprosvitně masu vod s oblohou slévá“ či takřka erbenovské slovní spojení „co krok to skok“. Jistě se v tom projevuje Renčova brilance a virtuozita, o níž jsme psali v úvodu, ale také sebevědomí a odvaha básníka, který se nebojí adekvátně převádět i výrazy neobvyklé či zvláštní („břeh i skály dlouhým stonem zavýjí“ – lat. *gemunt*, tj. „sténají“, „noc nebem hvězdy rozstříkla“ – lat. *sparserat*, tj. „rozptýlila“ či „rozesela“), takže text esteticky nezploštuje a nečiní ho srozumitelným za každou cenu.³⁶

Jestliže jsme zde vícekrát uvedli, že Renčův překlad *Agamemnona* byl určen pro knižní vydání a nikoli pro divadlo, neznamená to, že postrádá divadelní kvality a scénický potenciál. Odhlédneme-li od problematiky četných mytologických odkazů (viz dále), samotný překlad v sobě obsahuje anticipovanou ostenzi (Drábkův termín pro předpokládané ztvárnění textu na jevišti, přítomné implicitně v každém dramatickém textu – viz DRÁBEK 2012: 30³⁷). Již jsme se zmínili o akustických kvalitách překladu (eufonie a aliterace) a o některých jeho rysech, které můžeme zahrnout pod termín gestičnost (deiktické výrazy či zdůraznění subjektu v promluvě postavy). Vedle toho vkládá Renč do textu scénické poznámky, které dourčují, co mají herci na scéně dělat, a které většinou přebírá z Millerova vydání *Agamemnona* (SENECA 1929).³⁸ I pokud vezmeme v úvahu, že scénické poznámky nejsou závazným „návodem“ pro inscenaci dramatického textu, ale určitým typem metatextu, jejich přítomnost svědčí o překladatelově chápání díla jako jednání vepsaného do textu.

Další divadelní aspekty textu si můžeme ukázat na monologu Klytaimnstry v první scéně, začínajícím verši „Ó stud i žal, – já, Tyndarova božská krev, / a porodit jen lodníkům zvěř k oběti!“ (SENECA 2024: 57). Renč zde adekvátně převádí postupnou gradaci monologu a jeho stříhovost (tj. přeskokování z jednoho tématu na jiné), již je vyjádřen duševní stav postavy a její rozpolcenost. Zároveň k tomu přidává výraznou expresivitu: kromě doplnění interpunkčních znamének (vykřičník, otazník)³⁹ zde opět zdůrazňuje subjekt, např. „[...] on učinil ji [tj. oběť své dcery Ifigenie, maskovanou jako svatbu] hodnou Pelopovců, on, / sám otec, když stál u oltáře s modlitbou!“ (originál obsahuje pouze *ille*, tj. „on“, a *pater*, tj. „otec“). Podobně doplňuje subjektivní názor Klytaimnstry ve verši „*Vždyť* ani bůh těm lodím nepřál odrazit [od břehu] [...]“ (vedle neutrálního „non est soluta prospero classis deo“, tj. „lodě nevyrazily s požeňáním boha“). Dále Renč s oblibou používá osamostatněné infinitivní konstrukce, které mají hodnotící funkci a obsahují v sobě odsudek nebo výtku mluvčího: „[...] já, Tyndarova božská krev, / a porodit

36 O mýtu moderního a srozumitelného jazyka v překladu dramatu viz (DRÁBEK 2012: 72–74).

37 Kromě anticipované ostenze a gestičnosti (viz DRÁBEK 2012: 45, 57) zde pracujeme také s Drábkovým pojmem stříhovost a s akustickými kritérii (tam.: 64–66, 55–56).

38 Viz také Renčovu vysvětlivku č. 9: „Zřejmě se tu předpokládá nějaký druh nebo způsob Aigistovy přítomnosti na scéně“ (SENECA 2024: 52). Scénické poznámky jsou v Millerově anglickém překladu jeho zrcadlového vydání (SENECA 1929); Renč ovšem nepřebírá všechny.

39 Renč je přebírá z Millerova vydání *Agamemnona* (SENECA 1929) a na mnoha místech přidává další.

jen lodníkům zvěř k oběti!“ (vedle *peperi*, tj. v originálu „porodila jsem“) nebo „Vítr si krví, válku vraždou *kupovat!*“ (oproti *emimus*, tj. „koupili jsme“).⁴⁰

Překladatel také místy mění povahu věty z oznamovací na tázací, jak je zřejmé např. v Aigistově replice Klytaimnestře v téže scéně: „Jsem zrozen z vůle Foiba; mám se hanbit? Zač?“ (SENECA 2024: 61), zatímco v originálu jsou dvě věty oznamovací („Auctore Phoebos gignor; haud generis pudet.“, tj. „Jsem zrozen z vůle Foiba; za svůj původ se nemusím stydět.“). I když se jedná o řečnické otázky, akcentuje se tak interakce mezi mluvčími a promluvy se emocionálně zesilují. Všechny zmíněné příklady ukazují, jak Renč zdůrazňuje mluvčí a jejich subjektivní pohled, jak zvýrazňuje emoce postav a expresivnost. Implicitně tak dává hercům návod ke ztvárnění textu na jevišti.

Vysvětlivky

Samostatnou problematikou při překladu z literatur časově nebo kulturně vzdálených je otázka, v jaké míře zprostředkovat čtenáři či divákovi realie neznámého světa – nebo v případě Seneky četné mytologické odkazy. Pokud se překladatel rozhodne je zachovat, obvykle je vysvětluje v nějakém pomocném textu jako je komentář, vysvětlivky nebo poznámky pod čarou. Takové řešení je však značnou komplikací při scénickém provedení překladu, viz (POLÁČKOVÁ 2016: 310). Viděli jsme, že ve svém překladu Sofoklovy *Antigony* Renč mytologické realie eliminoval, aby text učinil aktuálním. V případě *Agamemnona* byl však v jiné situaci: nepřekládal pro jeviště, ale pro knižní vydání, které poskytuje dost prostoru pro vysvětlivky, a plnil zadání editora a nakladatele, kteří o vypracování konkrétních metatextů rozhodli předem (viz níže). Proto Renč vypracoval celkem 114 vysvětlivek ke konkrétním vlastním nebo místním mytologickým jménům a k obtížnějším pasážím dramatu.

Bližším pohledem na Renčovy vysvětlivky k Senekovu *Agamemnonovi* můžeme rozlišit několik typů. Nejčastější jsou vysvětlení reálií, mytologických jmen a souvislostí (např. vysvětlivky č. 1, 2, 5, 11 a mnoho dalších). Zde si Renč občas vypomáhá i citacemi z tehdy hojně používané příručky *Mytologie Řeků a Římanů* od Lea Františka Saska (upravené později Františkem Grohem), která vycházela opakovaně od roku 1867 (č. 25, 31, 46, 48, 77). V dalším typu vysvětlivek jsou objasněny básnické přívlastky a opisy. Jedná se tedy o vysvětlení míst, která Renč překládá doslovně podle originálu, např. „krétský soudce“ je Minos (č. 6), „vražedkyně macešská“ je Médeia (č. 16), „Sparťanka“ je Helena (č. 83) apod. Ačkoliv by se většina z nich dala vyřešit vnitřními vysvětlivkami v překladu samotném, Renč dal zřejmě přednost jejich zachování jakožto typických rysů Senekova učeného stylu.⁴¹

40 Stojí za zmínku, že v původní verzi překladu Renč tento stylistický prostředek nepoužil: „Vítr si krví, válku vraždou kupujem!“ (SENECA 2024: 57)

41 V mnoha případech přitom přebírá Millerovy vysvětlivky z jeho vydání *Agamemnona* (SENECA 1929: passim).

Poslední dva typy vysvětlivek de facto nahrazují komentář k dramatu. Jsou to jednak poznámky k podobě originálu v případech, kdy se od něj Renč odchýlil a nepřeložil ho doslovně, ale podle smyslu (např. vysvětluje, kdo je římská bohyně Bellona, kterou přeložil jako „krvavý běs“ [č. 14] nebo proč je *delfin* v originále „tyrrhénská ryba“ [č. 54]). Druhým typem takového komentáře jsou vysvětlení a interpretace některých pasáží, včetně objasnění narážky nebo ironie. Ty svědčí o pozorném čtení Senekovy tragédie. Dobrymi příklady jsou komentáře k první scéně: upozornění na ironické vyznění Klytaimnestřiny repliky (č. 21), na její pravý záměr (č. 28) nebo na její předstíranou lítost a manipulaci s Aigistem (č. 42).

Přes velké množství vysvětlivek je však zřejmé, že Renč nechtěl text mytologickými jmény a odkazy přetížit. V mnoha případech tak překládá volněji a nahrazuje mytologická a zeměpisná jména obecnými pojmenováními – např. v popisu řádění větrů během mořské bouře, kde se nakumulovala obtížně převeditelná jména (vv. 479–483):

Strymonius altas Aquilo contorquet nives
 Libycusque harenas Auster ac Syrtes agit;
 nec manet in Austro: flat gravis nimbis Notus
 imbre auget undas, Eurus orientem movet
 Nabataea quatiens regna et Eoos sinus. (SENECA 1929: 42)

Filologický překlad (DČ):

Strymonský [tj. thrácký] Aquilo [tj. severní vítr] víří vysoké sněhy
 a libyjský Auster [tj. suchý jižní vítr] metá písky z [písčítých mělčin] Syrty;
 a není to jen Auster: mraky obtížený Notus [tj. vlhký jižní vítr] duje
 a deštěm zvětšuje vlny, Eurus [tj. východní vítr] cloumá východem
 a otřásá nabatejskými [tj. arabskými] říšemi a východními zálivy.⁴²

Renčův překlad:

Severák z thráckých hor sem žene sníh,
 z libyjské pouště jižan pískem dští –
 a nedost na tom: táhnou mračna od jihu,
 déšť s mořem splývá, jihovýchod bičován
 až k mouřeninským pobřežím a zálivům. (SENECA 2024: 68)

Senekova římskost

Výrazným a novátorským rysem, který bychom v Renčově překladu rádi vyzdvihli, je latinizovaná podoba vlastních jmen: viz jeho poznámku v Předpokladech děje, že „jména osob, bohů, míst jsou zde ponechána v Senekově polatinštělém znění, jen převedena do českého pravopisu; čtenář si snadno srovná jejich totožnost“ (SENECA

42 Identifikace jednotlivých větrů viz (BOYLE 2019: 304–306).

2024: 50). Tím totiž Renč zasazuje Senekovu tragédii do antického Říma, kde vznikla, a zdůrazňuje její římskost.

Agamemnon je sice příběhem z řecké mytologie a vystupují v něm řecké postavy, ale napsán byl latinsky. Sám Seneca používá latinizovaná jména, přejatá dlouho před ním z řečtiny, a stejně jako ostatní římsští básníci jeho doby obohacuje svůj styl řeckými koncovkami a občasnými grécismy, zvláště je-li to potřeba z metrických důvodů – což však není nic příznakového a uvádíme to jen pro úplnost. Renč používá v překladu pravopis vlastních a místních jmen podle latinské podoby; výjimkou je užití zdomácněných tvarů českých i latinských, pokud existují (Štěstěna, Lítice, skloňování Joviše aj.). I v řeckých jménech používá koncovku *-us* (Pyrrhus, Patroklus, Strofius, Aigistus aj.), a to i tam, kde je v češtině zavedená řecká koncovka *-os*. K tomu v některých jménech ruší řeckou *thétu* (Aigistus), v jiných ji ponechává (Thyestes, Isthmus aj.). Podle latinského úzu neoznačuje kvantitu (*Agamemnon*, *Thyestes*, *Leda* aj.) a používá *c* místo řeckého *k* tam, kde se vyslovuje *c* v tehdy běžné tzv. středoevropské výslovnosti (*Cyknus*, *Chalcedon* aj.), avšak latinské *ae*, které bychom museli číst podle této výslovnosti jako [ɛ], převádí na řecké *ai* (*Aigistus*, *Klytaimnestra* aj.). Nápadné a výjimečné je užití latinského tvaru vlastního jména *Ulixes*, pro nějž je dnes v češtině běžný jen řecký ekvivalent *Odysseus*.

Stojí za pozornost, že v české překladatelské tradici není z nějakého důvodu tato praxe zcela běžná.⁴³ Pro představu, jaký byl v šedesátých letech úzus v překládání římské poezie, můžeme Renčovo řešení porovnat s překlady dvou kanonických děl, které také (byť jen zčásti) pojednávají o řecké mytologii: starší překlad Vergiliovy *Aeneidy* od Otmaru Vaňorného (1941) a novější Stiebitzův překlad Ovidiových *Proměn* (1958). Nejbližší je Renč řešení Vaňorného. Ten používá většinou latinské tvary (např. *Júppiter*, *Venus*, *Ulixés*, *Tartarus*), řecké jen vzácně (*Zeus*, *Erínye*), zřejmě z metrických důvodů; u obou označuje kvantitu (VERGILIUS 1941: *passim*). Podivné řešení zvolil Ferdinand Stiebitz: latinské tvary používá ve jménech bohů (*Júpiter*, *Júnó*, *Neptún*, *Diána*, *Minerva* aj.), u ostatních jmen dává přednost tvarům řeckým (*Héraklés*, *Odysseus*, *Médeia*, *Hekabé*, *Kyknos* aj.), obojí s označením délky (OVIDIUS 1958: *passim*).

Můžeme se jen dohadovat, zda se v případě latinizovaných tvarů v překladu *Agamemnona* jednalo o překladatelovu iniciativu, nebo zda se řídil pokyny redaktora.⁴⁴ V každém případě vznikl oproti překladu Ovidiových *Proměn* opačný efekt. Zatímco důsledkem Stiebitzova postupu je pomyslná syntéza Řecka a Říma, Renč chce zdůraznit jejich odlišnost – stejně jako to činí srovnáním Senekovy tragédie s attickou tragédií a zdůrazněním odlišných historických podmínek v Závěrečné poznámce.

43 Stálo by za to prozkoumat, proč tomu tak je a jak se tento jev vyvíjel. V 19. století byly latinizované tvary mnohem častější, viz např. první překlad Sofoklova *Edipa krále* od Františka Šohaje z roku 1856 (ČADKOVÁ 2021: 36). Zřetelný trend směrem k preferenci řeckých tvarů se projevuje v edici Antická knihovna v nakladatelství Svoboda, např. v úpravě Vaňorného překladu *Aeneidy* (*Iuppiter* i *Zeus*, *Juno* i *Héra*, *Odysseus* i *Ulixes* aj.) (VERGILIUS 1970: *passim*).

44 Ve vysvětlivkách je naopak zřejmá tendence k řeckým tvarům, což bylo jistě dáno ohledem na jednotnost celého výboru (viz část *Velká dramata antiky* v *Orbisu*).

Renčova recepce Seneky tragika

Posledním aspektem, na který bychom se rádi v souvislosti s Renčovým překladem *Agamemnona* v krátkosti zaměřili, je jeho vlastní recepce Senekovy tragédie, jak je patrná v Závěrečné poznámce. Bude nás zajímat, zda se liší od dobové recepce Senekových tragédií, jak jsme ji stručně představili výše v části Recepce Seneky tragika v české kultuře.

Jeden z nejdůležitějších rysů Senekových tragédií, jak ho prezentovali zmínění autoři 19. a první poloviny 20. století, totiž že údajně nebyly určeny pro scénu, Renč vůbec nezmiňuje. Implicitně zde však přítomen nedostatek dramatičnosti je, a to když Renč analyzuje „monotematicnost“ *Agamemnona* ve srovnání s řeckými tragédiemi, nedostatek „dějotvorných uzlů“ a když hovoří o tom, jak se „u Římanů posunulo a v samém jádře oslabilo živelně dramatické cítění“ oproti Řekům (RENČ 2024: 90). Také v dopise Jindřichu Černému píše poté, co dokončil překlad *Agamemnona*, že je „až kupodivu nedivadelní“ (IDU 18/O 859 007/2022, dopis z 3. 8. 1965).

Tradičními nedostatky Senekova stylu, jako je nabubřelost, patos, rozsáhlé monology, líčení hrůz,⁴⁵ krutost a další, se Renč nezabývá. Oproti tomu vyzdvihuje básnické kvality dramatu a dokonce v tomto ohledu klade Seneku nad řecké dramatiky. V čem je však Renč s předchozími kritiky zajedno, je Senekova mytologická učenost. Zdá se, jako by hodnotil samotné užití mytologické látky a časté mytologické odkazy jako něco umělého, převzatého, co je v rozporu s domácí, tj. římskou, tradicí. Proto na něj působí Senekova tragédie „jaksi jako ‚tragoedia docta‘, učenecký epicko-lyrický přepis dramatické látky“ (RENČ 2024: 91) a považuje ji za zábavu jedné společenské vrstvy.⁴⁶

Obecně lze říci, že ve svém srovnání řecké a římské tragédie (respektive senekovské tragédie jako její jediné dochované reprezentantky) se Renč nedokázal oprostít od tradičního zidealizovaného pohledu na řeckou tragédii, i když zdůrazňuje propast půl tisíciletí a odlišné historické podmínky.⁴⁷ V tom odráží dobové myšlení, sdílí stav bádání i převažující divadelní estetiku. Ani jako sečtělý překladatel a zkušený dramaturg se nemohl Renč vymanit z determinace dobovým diskurzem – až o mnoho let později změní badatelé perspektivu, začnou upozorňovat na všudypřítomnou římskou teatralitu (DUPONT 1985; STEHLÍKOVÁ 2005) a s pochopením specifik římského divadla bude Seneca dramatik postupně rehabilitován teatrologi i klasickými filology. Jako příklad neporozumění a odlišné interpretace můžeme uvést Renčův údiv nad herkulovskou písní sboru bez údajné souvislosti s následující vražednou hostinou, na níž demonstruje Senekovo nepochopení funkce sboru (RENČ 2024: 90). Oproti tomu Boyle ve svém komentáři upozorňuje na jejich silnou funkční provázanost, na budování analogie mezi osudem Herkula a *Agamemnona* a na hlubokou dramatickou ironii (BOYLE 2019: 413–415).

45 Těchto hrůz je mimochodem v *Agamemnonovi* minimální množství oproti ostatním tragédiím – v podstatě jen zprostředkovaný popis *Agamemnonovy* vraždy.

46 Zároveň se nabízí hypotéza, že právě proto, aby zdůraznil tento charakteristický rys Senekovy tragédie, zachovává v překladu tolik mytologických jmen a odkazů, které objasňuje ve vysvětlivkách.

47 Renčův pohled je nutně zkrácený i proto, že překládal vesměs řecká dramata a *Agamemnon* byl jeho jedinou zkušeností s římskou dramatikou (viz obr. 1).

Jistě by však nebylo ani žádoucí, aby Renč vyzdvihoval Senekovu originalitu či bořil tradiční pohled na antickou dramatikou. Do výboru *Velká dramata antiky*, v němž měl překlad vyjít, byl Seneca zahrnut jako zástupce římské tragédie, který měl spolu s ostatními dramatiky tvořit ucelený obraz antického divadla.

Velká dramata antiky v Orbisu

Podle řady indicií v Renčově textu je zřejmé, že *Agamemnon* měl vyjít ve výboru s dalšími antickými dramaty. Svědčí o tom např. odkazy na *Oresteiu* ve vysvětlivkách 1, 5, 50, 60 aj. (SENECA 2024) nebo zdůvodnění, proč byla Senekova tragédie „do výboru pojata“, v Závěrečné poznámce (RENČ 2024: 89). Jediná informace, která byla k této věci doposud k dispozici, je svědectví Renčových potomků v jeho vybraných spisech o zákazu jeho projektů na počátku normalizace (z ní však není patrné, kterého ze zmíněných antických projektů se *Agamemnon* týká): roku 1971 „jsou zrušeny smlouvy na přijaté Shakespearovy hry v Odeonu – a především na přijaté hry antické [...] v Orbisu – a s nimi i připravovaná vícesvazková edice Shakespeara a vícesvazková reprezentativní řada antiky, v nichž měl být Václav Renč významně zastoupen“ (NOVÁK a NOVÁKOVÁ 2000: 619). Ani v rodinné pozůstalosti Václava Renče nebyly nalezeny žádné další informace.⁴⁸

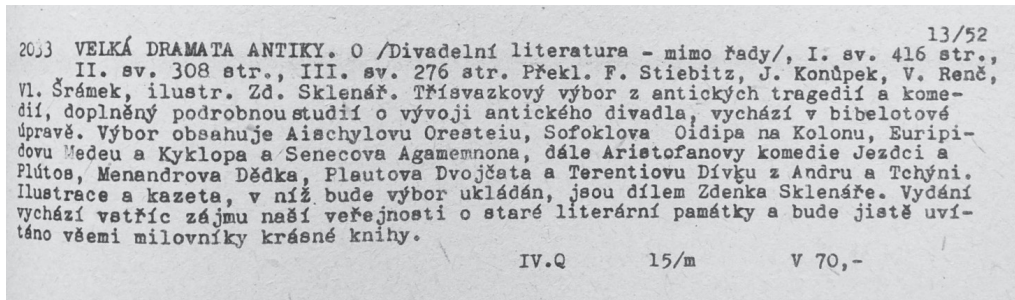
Díky razítku „Orbis“ na titulní straně Renčova strojopisu se však nakonec podařilo dohledat v edičních plánech⁴⁹ ambiciózní projekt třísavazkového výboru antických drammat s názvem *Velká dramata antiky* ([ORBIS 1966: 25] – viz Příloha;⁵⁰ [Ediční plán českých nakladatelství 1970: 299] – viz obr. 3). Výbor měl obsahovat všechny dochované antické dramatiky: z řeckých tragédií Aischyla (trilogie *Oresteia*), Sofokla (*Oidipus na Kolonu*), Euripida (*Medea* a satyrské drama *Kyklop*), z komedií Aristofana (*Jezdci* a *Plútos*) a Menandra (*Dědek*), z římských komediografů Plauta (*Dvojčata*, tj. *Menaechmové*) a Terentia (*Dívka z Andru* a *Tchýně*), římskou tragédii měl reprezentovat Seneca (*Agamemnon*). Jako překladatelé jsou uvedeni Ferdinand Stiebitz, Jiří Konůpek, Václav Renč a Vladimír Šrámek (*Ediční plán českých nakladatelství* 1970: 299). První svazek měl obsahovat tragédie, druhý komedie, třetí komentáře a studii o antickém dramatu (ORBIS 1966: 25).

Informace o termínu plánovaného vydání výboru se různí a zřejmě bylo z technických důvodů odkládáno – důvodem mohl být nedostatek papíru a obecně dlouhé výrobní lhůty, viz (ZACH 2008: 57), vydání mohla zkomplikovat i postupná úmrtí dvou překladatelů (Konůpka a Šrámek) koncem šedesátých let. Nejprve avizuje brzké vydání Alois Bejblík v *Lidové demokracii* v březnu 1966 (ORBIS 1966: 25), poté píše sám Renč Jindřichu Černému, že má výbor vyjít „asi na jaře [19]67“ (IDU 18/O 859 007/2022,

48 Velký dík patří Luise Novákové za prohledání dědečkovy pozůstalosti.

49 Naopak ve fondu Orbis v NAČR, který je nezpracovaný a nedostupný, nebylo hledání možné. Za poskytnutí *Edičního plánu českých nakladatelství* na rok 1970 děkuji Michalu Jarešovi.

50 Jedná se o zprávu o výboru od Aloise Bejblíka, nazvanou *Divadelní Parthenón*, která původně vyšla v *Lidové demokracii* (27. 3. 1966) a poté byla přetištěna v edičním plánu nakladatelství Orbis. Přetiskujeme ji zde v Příloze (s. 37).



Obr. 3: Anotace plánovaného výboru *Velká dramata antiky* v *Edičním plánu českých nakladatelství* (1970: 299)

dopis z 20. 9. 1965). Nakonec se výbor objevil v *Edičním plánu českých nakladatelství* (1970: 299) s plánovaným vydáním na čtvrtý kvartál roku 1970. Právě v průběhu roku 1970 se však knižní trh dostal pod kontrolu normalizovaného ministerstva kultury, ediční plány byly přehodnoceny a podlehly cenzurním zásahům a politickým prověrkám (ZACH 2008: 59–60; ŠÁMAL 2015: 1167–1169). Vydání výboru v Orbisu bylo tedy pozastaveno – zřejmě kvůli osobě Václava Renče, ale vyloučit nemůžeme ani jiný, zatím neznámý důvod.

Co se týká uvedených překladatelů, je poněkud překvapivé, že je mezi nimi jen jeden klasický filolog. Je jím Ferdinand Stiebitz (1894–1961), jehož jméno zde bylo zmíněno už několikrát; v době přípravy výboru však už nežil, takže musely být použity jeho starší překlady. Stiebitz byl zkušený překladatel, který hodně překládal i pro jeviště – s divadly úzce spolupracoval zvláště v případech svých volných, adaptačních překladů Aristofana (LUDVÍKOVSKÝ 1969: 23). Eva Stehlíková však upozorňuje na odlišné pojetí jeho překladů řeckých komedií, které modernizoval, a tragédií, které se vyznačují konzervativností (STEHLÍKOVÁ 1994: 54). Vladimír Šrámek (1893–1969) byl vystudovaný právník, ale celý život tíhl k divadlu: byl hercem v Hilarově i Kvapilově souboru, divadelním kritikem, překladatelem divadelních her (především antických a německých), po roce 1945 vedoucím divadelního oddělení Ministerstva kultury, ředitelem divadla v Hradci Králové a vedoucím redaktorem dramatického oddělení *Dílie* (SKŘEJPEK 2010: 13–14).⁵¹ Jméno Jiřího Konůpka (1919–1968) sem zdánlivě příliš nezapadá. Byl to romanista a velmi plodný překladatel z francouzské (Eugène Ionesco, Albert Camus, Paul Claudel aj.), belgické (Michel de Ghelderode aj.), ale i anglické či německé literatury. Od roku 1964 až do své předčasné smrti intenzivně překládal pro divadlo.⁵² Soustředil se na díla málo známá a nedocenená, lákali ho „velcí outsideři“ (KONŮPEK 1965: 84). Překládal také do šuplíku a pro vlastní potřebu (KONŮPEK

51 Na dotaz ohledně Šrámkovy účasti na výboru odpověděl Michal Skřejpek autorce, že v pozůstalosti o něm nic nenašel (SKŘEJPEK 2023).

52 Konůpkovy dramatické překlady vycházely zhruba od poloviny šedesátých let časopisecky, v edici *Divadlo nakladatelství Orbis* a v *Dílii*. Bibliografický soupis jeho překladů dramát a scénářů viz (KONŮPEK 2015: 433–437), scénická uvedení překladů lze dohledat v databázi inscenací ve *Virtuální studovně* Divadelního ústavu (*Virtuální studovna* 2023b).

1965: 83) a řada jeho překladů „nakonec v šuplících také zůstala“ (PELÁN 2015: 11), byla zničena nebo se ztratila (SCHWARZ 2015: 397–398). Jediným dokladem, který se nám podařilo dohledat, o tom, že překládal také antickou literaturu (konkrétně Aristofana a Terentia), je stručná zmínka v jeho nekrologu od Otakara Nováka.⁵³

Zaměříme se nyní na ty hry z výboru, které přeložil Renč a které nebyly inscenovány. Cenným dokladem a svědectvím o vzniku těchto překladů (v případě *Kyklopa* i jediným dokladem o jeho existenci) jsou pro nás Renčovy dopisy Jindřichu Černému, redaktoru v Dillii, o nichž zde byla již řeč. Dopisy jsou psány charakteristickým uvolněným, hravým stylem a vypovídají i o Renčově názoru na příslušné hry, zejména na jejich scénický potenciál – proto je zde budeme citovat obsírněji. Jedná se o *Agamemnona*, *Kyklopa*, *Oidipa na Kolonu* a *Oresteiu*, které Renč překládal v létě a na podzim roku 1965 a nabízel je Černému k rozmnožení.

O *Agamemnonovi* a *Kyklopovi* se Renč zmiňuje v dopisu z Karlových Varů: „Překlady Senekova *Agamemnona* a Euripid.[ovy] satyrské hry *Kyklop* mám hotovy. Ale nevím, má-li to pro Dillii smysl. Seneca je až kupodivu nevidadelní, *Kyklop* zase krátký (něco přes 700 veršů), ovšem silně jevištní. Trvá Váš zájem nadále? S sebou to ovšem nemám, poslal bych to až po návratu z Varů, kdyby... [Váš zájem trval]“ (IDU 18/O 859 007/2022, dopis z 3. 8. 1965). Jelikož v Dillii nevyšel ani jeden z nich, sdílel zřejmě Černý Renčův názor. V září téhož roku pak Renč posílá Černému další překlad a informuje ho o orbisovském výboru: „Přikládám novopečeny překlad ‚*Oidipa na Kolonu*‘, který, pokud vím, se ocitá na češském jazykě [sic] ponejprv.⁵⁴ Nemyslím, že je to dramaturgická bomba, ale pozornosti si nepochybně zaslouží. (Knižně má vyjít asi na jaře [19]67 v souboru antických dramát v Orbise, jak jsem Vám už jistě oznámil.)“ (IDU 18/O 859 007/2022, dopis z 20. 9. 1965). O několik dní později reaguje na rozhodnutí vydat tuto tragédii v malé řadě (tj. ve formátu A5) krátkou poznámkou v postscriptu: „‚Malé‘ vydání Sofokla pokládám za rozumné [...]“ (IDU 18/O 859 007/2022, dopis z 25. 9. 1965) a v dubnu příštího roku mu děkuje za zaslání výtisku: „Děkuju za Sofokla. Že by to mělo praktický význam pro nějakou někde inscenaci, sám ci [tj. co] nejživěji pochybuju. Ačkoliv si myslím, že by se našel způsob režijního výkladu, jak hru udělat dnešně zajímavou (myslím i tematicky a problémově)“ (IDU 18/O 859 007/2022, dopis z 6. 4. 1966).

Aischylova *Oresteia* v Renčově překladu byla sice inscenována, ale až v osmdesátých letech. Proto je možné, že také tato trilogie byla určena pro orbisovské vydání. Jak totiž víme (viz výše část Renč překladatel), nepřekládal Renč do šuplíku, takže překlad celé Aischylovy trilogie musel mít jiný účel (nelze však vyloučit ani možnost, že *Oresteia* byla přeložena pro inscenaci, k jejíž realizaci nakonec nedošlo). Brzy poté, co Renč do-

53 „Jiří Konůpek měl rozhled po světových literaturách [...]. Tento rozhled jej přiváděl k tomu, že překládal, i když daleko méně, také z jiných literatur od antiky po dnešek, např. Aristofana, Terentia, Wace, Tassa, Gongóru, [...]“ (NOVÁK 1969: 4)

54 Na tomto místě dopisu si Černý napsal otazník – a oprávněně, neboť *Oidipa na Kolonu* už před Renčem přeložil Josef Končinský (1883), Timothej Hrubý (1891) Eugen Stoklas (1945) a Vladimír Šrámek (1953). Viz (ČADKOVÁ 2021: 39).

končil *Oidipa na Kolonu*, začíná překládat *Oresteiu*.⁵⁵ Černému píše: „Předem se ptám: budete mít zájem o Aichylovu *Oresteiu* (tj. celou trilogii)? Abych věděl, mám-li počítat s 1 průklepem.“ (IDU 18/O 859 007/2022, dopis z 25. 9. 1965) O měsíc později píše v reakci na dopis Černého: „Že nerozmnožíte *Oresteiu*, chápu, prakticky by to nemělo ani smysl. Nicméně mě to trošku mrzí jaksi prestižně [sic], spíš dokonce principiálně, an jdouc o verk veskrze mimořádný a abych tak řek kardinální, který by vlastně ve své různé bibliografii ‚edice‘ DILIA neměl chybět. Ale ona taky to je (bude) tlustokníha“ (IDU 18/O 859 007/2022, dopis z 29. 10. 1965). Věci se ovšem vyvinuly jinak a roku 1969 byla *Oresteia* v Dili rozmnožena.

Považujeme tedy téměř za jisté, že v prvním díle výboru, který měl obsahovat antické tragédie, byl použit Renčův překlad *Agamemnona*, *Kyklopa* a *Oidipa na Kolonu*,⁵⁶ a snad i jeho *Oresteia*. Aichylovu trilogii však přeložil také Stiebitz (musel by být použit starší překlad z roku 1944) a Šrámek (jeho překlad vyšel roku 1952 a Šrámek ho mohl případně upravit), proto nemůžeme vyloučit ani jejich podíl (viz obr. 4).⁵⁷ Z Renčových překladů zde mohla být zastoupena ještě *Medea* (vzpomeňme na Renčův návrh v dopise Černému, že může příliš volný překlad této tragédie upravit – viz část Renčovy překlady antických dramát), ale i ta byla přeložena Stiebitzem (vyšla 1958) a mohl ji přeložit i Šrámek, ačkoli jinak Euripida nepřekládal.

Drama	Potenciální překladatel
I. TRAGÉDIE	
Aischylos: <i>Oresteia</i>	Renč, Stiebitz, Šrámek
Sofokles: <i>Oidipus na Kolonu</i>	Renč
Euripides: <i>Medea</i>	Renč, Stiebitz (Šrámek?)
<i>Kyklop</i>	Renč
Seneca: <i>Agamemnon</i>	Renč
II. KOMEDIE	
Aristofanes: <i>Jezdci</i>	Konůpek, Renč, Stiebitz, Šrámek
<i>Plútos</i>	Konůpek, Renč, Stiebitz, Šrámek
Menandros: <i>Dědek</i>	Šrámek
Plautus: <i>Dvojčata</i>	Stiebitz (Šrámek?)
Terentius: <i>Dívka z Andru</i>	Konůpek, Šrámek
<i>Tchyně</i>	Konůpek, Šrámek

Obr. 4: Nerealizovaný výbor *Velká dramata antiky*

Překladatelé: Jiří Konůpek, Václav Renč, Ferdinand Stiebitz, Vladimír Šrámek

55 O překladu *Oresteie* jsme se zmiňovali v souvislosti s rychlým tempem Renčova překládání (viz část Renč překladatel).

56 *Oidipa na Kolonu* sice přeložil i Šrámek (1953), ale z Renčova dopisu Černému víme jistě, že jeho překlad byl určen pro výbor v Orbisu.

57 Všechny údaje o překladech Stiebitze a Šrámka v této kapitole čerpáme z *Bibliografie překladů antických dramát* (ČADKOVÁ 2021).

Pokusme se nyní zrekonstruovat překladatelský podíl u jednotlivých komedií. Z Renčových překladů komedií přicházejí v úvahu *Jezdci*, avšak ty přeložil také Stiebitz (1940). Aristofana překládal i Šrámek (*Uprchlíci* vyšly roku 1954, *Lysistrata* 1961) a Konůpek, jak víme z jeho nekrologu. Stejně tak mohl kterýkoli z překladatelů přeložit komedii *Plútos* (Stiebitzův překlad této komedie vyšel 1954). Překlad Menandrova *Dědka* můžeme s největší pravděpodobností připisat Šrámkovi (pod tímto názvem vyšel jeho překlad komedie *Dyskolos* roku 1964), žádný z ostatních překladatelů Menandra nepřekládal. Dále je takřka jisté, že zde byl použit Stiebitzův nepublikovaný překlad Plautových *Dvojičat* – už proto, že název této komedie většinou bývá překládán jako *Menachmové*.⁵⁸ Plauta však překládal i Šrámek (*Tlučhuba* vyšel roku 1953, *Pseudolus* 1960). Terentiovy komedie pak přeložil Konůpek nebo Šrámek (*Formio a Kleštětec* v jeho překladu vyšly roku 1969). Nelze také vyloučit, že některou z komedií byl nucen po jejich smrti přeložit Renč, ale v jeho bibliografii o tom nikde zmínka nepadá.

Jestliže u dramát můžeme s různou mírou pravděpodobnosti určit jejich překladatele, o odpovědném redaktorovi či iniciátorovi celého trojsvazkového výboru nevíme nic. Informaci Aloise Bejblíka, že „obsáhlou [...] studii o řeckém a římském dramatu“ by měl napsat Blanda (ORBIS 1966: 25), je nutno brát s velkou rezervou. Otakar Blanda (1931–1993) byl divadelní kritik, překladatel z ruštiny, redaktor Orbisu a autor hereckých monografií *Vlasta Chramostová* (1963) či *Ladislav Pešek* (1964), ale antickým divadlem se nikdy nezabýval.⁵⁹ Zřejmě se tedy jedná o další z Bejblíkových omylů (viz naše poznámky v Příloze). Žádné další informace o osobě, která stála za výběrem *Velká dramata antiky*, se zatím nepodařilo dohledat a je otázka, zda byl z divadelního prostředí, nebo zda to byl klasický filolog (příkláníme se spíše k první možnosti). Můžeme jen doufat, že archivy časem vydají i toto tajemství.

V jednom z edičních plánů je uvedena také pozoruhodná informace, svědčící o výjimečném postavení plánovaného titulu na tehdejší knižním trhu: že výbor měl vyjít v bibelotové úpravě, s kazetou a ilustracemi od Zdeňka Sklenáře (*Ediční plán českých nakladatelství* 1970: 299). Zdeněk Sklenář (1910–1986) byl významný malíř a ilustrátor, známý mimo jiné výtvarným doprovodem ke *Starým řeckým bájím a pověstem* od Eduarda Petišky, jejichž neodmyslitelnou součástí je už od roku 1964. Ve Sklenářově pozůstalosti se nám podařilo dohledat ilustrace ke všem dramátům výboru *Velká dramata antiky*, nakreslené černou tuší a bělobou, přičemž na některých jsou dopsána i jména postav z příslušných her (např. jméno Bacchida, tj. postava nevěstky v Terentiově *Tchýni* [ZSF 41/1328]).⁶⁰

58 Plautova *Dvojičata* ve Stiebitzově překladu byla uvedena scénicky roku 1924 a 1944, viz (*Inscenace antického dramatu v českých zemích* 2023). Strojopis překladu je uložen v Knihovně Divadelního ústavu.

59 Viz *Virtuální studovna* Divadelního ústavu (*Virtuální studovna* 2023a). Víme však, že Renč se s Blandou znal, minimálně z korespondenčního styku, např. (IDU 18/O 859 007/2022, dopisy Jindřichu Černému z 5. 2. 1965 a 6. 4. 1966). Blanda byl také odpovědným redaktorem jeho překladu Shakespearovy *Půjčky za oplátku* (1967), Rejnišova-Renčova *Královského vraždění* (1967), kde byl i autorem doslovu, a Stiebitzova překladu Aischylova *Prométhea* (1969). Všechny hry vyšly v Orbisu.

60 Jiné obsahují informaci o svém původním určení ve Sklenářových popiscích: např. „Frontispice, Komentáře – sv. III“ (ZSF 41/1332) nebo „Komédie: Aristofanes – Jezdci, I/II“ (ZSF 41/1329). Za zpřístupnění originálů ilustrací děkuji Zdeňku Sklenářovi, malířově synovci, z Galerie Zdeněk Sklenář v Praze.

Podle zprávy Aloise Bejblíka, která byla otištěna v edičním plánu nakladatelství Orbis, měl být orbisovský výbor po roce 1945⁶¹ „první náš rozsáhlý záběr dramatu antické doby“ (ORBIS 1966: 25).⁶² Nabízí se tedy srovnání s dalšími výbory antických dramát, které byly na rozdíl od *Velkých dramát antiky* realizovány: jsou to *Antické tragédie*, vydané v Odeonu roku 1970, a *Řecká dramata*, která vyšla v Mladé frontě roku 1976 (AISCHYLOS et al. 1970; AISCHYLOS et al. 1976).

Obsáhlý výbor *Antické tragédie* zahrnuje Aischylovu *Oresteiu*, Sofoklova *Krále Oidipa*, *Antigonu* a *Elektru* a Euripidovu *Medeiu*, to vše ve Stiebitzově překladu. K tomu pro něj přeložil Rudolf Mertlík tři méně známé (a málo hrané) Euripidovy tragédie: *Hippolyta*, *Helenu* a *Ifigenii u Taurů*. Z lektorské průvodky odeonského výboru⁶³ vyplývá, že byl koncipován už v roce 1967, a ačkoli v ní plánovaný výbor v Orbisu nikde není zmíněn, redaktori o něm museli vědět (SOAvP 501/1243). Svědčí o tom také zmínka o Senekovi v anotaci odeonského výboru na zadním přebalu, k níž by vzhledem k české recepci Seneky tragika (viz výše) jinak stěží došlo.⁶⁴ Také z obsahu výboru je patrné, že mohl být jakýmsi doplňkem *Velkých dramát antiky* v Orbisu nebo souběžným projektem, neboť v obou výborech se opakuje pouze *Oresteia* a *Medeia*.

Výbor *Řecká dramata* z roku 1976 je skromnější a soustřeďuje se už jen na čtyři kanonická díla: *Oresteiu* (ve Šrámkově překladu), *Antigonu*, *Krále Oidipa* a *Medeiu* (vše ve Stiebitzově překladu). Jako výtvarný doprovod se v tomto výboru uplatnily některé z ilustrací Zdeňka Sklenáře, které byly původně určené pro výbor *Velká dramata antiky*. Ilustrace k Senekovu *Agamemnonovi*, znázorňující Kassandru a trojské ženy, byla použita na přebalu knihy.

Závěr

Ze srovnání s oběma pozdějšími výbory je patrné, v čem byl ten orbisovský jedinečný a v čem už nikdy nebyl překonán. V prvé řadě měl pokrýt řeckou i římskou dramatiku, kdežto výbory *Antické tragédie* a *Řecká dramata* reprezentují – jak avizují svým názvem – pouze Řecko a pouze tragédie. Měl obsahovat všechny dochované dramatické žánry, tedy tragédii, komedii a satyrské drama. Měl zahrnout i díla dosud nepřeložená

61 Dodejme, že ani před rokem 1945 nevznikl žádný český výbor antických dramát. Výbory Timotheje Hrubého (*Výbor z literatury řecké a římské v českých překladech*, 1899, a *Anthologie z básníků římských*, 1894) a Karla Hrdiny (*Výbor z řecké poesie v překladech*, 1933, a *Výbor z římské poesie v překladech*, 1935) obsahují pouze ukázky z her, viz (ČADKOVÁ 2021: passim).

62 Bejblíkova zpráva obsahuje ještě jednu informaci: „Očekává se, že po řeckém a římském dramatu dostanou čtenáři do rukou obdobný výbor z dramatu alžbětinského a španělského, z klasických tragédií francouzských, ze středověkých náboženských her a frašek [...]“ (ORBIS 1966: 25). Z těchto projektů byl, pokud víme, realizován jen výbor *Alžbětinské divadlo* (tři svazky, 1978–1985), který vycházel v Odeonu a na němž se Bejblík jako redaktor a překladatel podílel.

63 Za vyhledání lektorské průvodky vděčím ochotě Lukáše Broula.

64 Zde čteme, že *Hippolytos* je slavná hra „o vášnivě Faidře, postavě známé ze Seneky i z Racina [...]“ (AISCHYLOS et al. 1970).

(*Agamemnon*, *Tchýně*⁶⁵) a autory dosud přezírané a znevažované (Seneca). Kromě toho se zde jako překladatelé měli uplatnit nikoli klasičtí filologové (s výjimkou Ferdinanda Stiebitze, o jehož vztahu k divadle jsme se zmínili výše), ale divadelní praktici a zkušení překladatelé pro divadlo. Podle Bejblíkovy zprávy v *Lidové demokracii* měly být překlady současné a moderní (ORBIS 1966: 25) a soudě podle Renčova překladu *Agamemnona* i mluvné, srozumitelné a zároveň básnické. Oproti tomu v obou pozdějších výběrech byly použity překlady starší (některé z nich staré dvě až tři desetiletí) a všichni překladatelé kromě Šrámka byli klasickými filology. Těmito výbory ze sedmdesátých let se překládání antických dramát stalo monopolem klasických filologů a implicitně se jimi také stvrzuje stereotyp o výsadním postavení a výjimečnosti řecké tragédie a kultury.

Pokud bychom si chtěli představit možný vývoj událostí v případě, že by výbor *Velká dramata antiky* nakonec vyšel, pak by jeho vydání bývalo mohlo přispět ke „zjevištnění“ našich inscenací antiky a tento výbor mohl „aktualizovat zasuté významy“ antických dramát stejně, jak o tom psal Bejblík v posudku k nerealizovanému vydání Renčových překladů Shakespearových her (viz výše v části Renč překladatel). Co se týká samotného Seneky, můžeme se jen dohadovat, jak by vydání Renčova překladu *Agamemnona* ve výboru změnilo recepci Seneky jakožto autora tragédií v české kultuře. V každém případě by byl římský autor postaven na roveň řeckým tragikům vedle Aischyla, Sofokla i Euripida a byl by zařazen do kontextu antického dramatu jako takového. Senekovo drama by se dostalo do domácí literární a divadelní tradice a byla by otevřena cesta k dalšímu objevování a k nezávislému přehodnocení a interpretacím jeho tragédií (inscenace *Faidry* v Divadle Na okraji by pak možná nezůstala tak osamocená).

Dějiny se nakonec vydaly jiným směrem, ale přesto by se nemělo na Renčův průkopnický čin zapomenout. Jeho překlad *Agamemnona*, který zde poprvé vychází, se dnes, po téměř šedesáti letech, dostává do zcela jiného společenského a kulturního kontextu, než ve kterém vznikl. Setká se s odlišnou recepcí Seneky tragika, v mnoha ohledech vstřícnější a příznivější, a zařadí se mezi ostatní jeho vydané překlady. K tomu, aby se nezapomnělo na Renčovo prvenství, chtěla přispět i tato studie.

65 Terentiova komedie vyšla v českém překladu až roku 2024 (přeložil Michal Čtíbor).

PŘÍLOHA

Alois Bejblík: **Divadelní Parthenón**⁶⁶

Z rozsáhlého díla největších tří řeckých dramatiků – Aischyla, Sofokla a Euripida – se zachoval pouze nepatrný zlomek. Ale i tento zlomek je dnes českému čtenáři téměř nedostupný.

Staré překlady jsou již nemoderní, místy až nesrozumitelné, novější překlady zas často trpí tím, že to vlastně nejsou překlady, ale toliko parafráze. Ostatně všechny tyto převody, staré i novější, ať už vydávané soukromě, ve výročních zprávách gymnasií, v Akademii nebo v Antické knihovně, dávno zmizely z knižního trhu.

A přece patrně právě dnes prožíváme dobu, kdy se obecný zájem o antiku začíná nově prohlubovat. Zejména divadlo, zdá se, hledá k ní nové cesty a přístupy, jak to dosvědčuje kupř. moderní francouzské drama (Sartre, Anouilh aj.). Neboť řecké divadlo zobrazovalo jednak postavení člověka ve světě jako model (Aischylos), jednak postavilo na scénu člověka jako osobnost, individuum (Euripides). Přitom na rozdíl od všech pozdějších etap dramatu vystupoval tu vždy člověk jako nevydělitelná součást společnosti a světa, člověk tu vždy hrál nejen sám o sebe a o své okolí, nýbrž i o celou společnost, o řád světa, o dějiny.

Je proto velmi záslužné, jestliže divadelní redakce Orbisu odevzdává právě do tisku výbor z řeckého a římského dramatu, který v prvním svazku obsáhne Aischylovu trilogii „Oresteia“, Sofoklova „Oidipa na Koloně“, Euripidovu tragédii „Medea“ a satyrské drama „Kyklops“ a Senekova „Agamemnona“ – v překladech Renče, Šrámka, Stiebitze a Konůpka. (Souběžně vyjde, mimochodem, také Renčův překlad třetí části Aischylovu prométheovské trilogie „Odpoutaný Prométheus“⁶⁷). Ve druhém svazku budou shrnuty řecké a římské komedie: Aristofanovi „Jezdci“ a „Plutos“, Menandřův „Dědek“, Plautova „Dvojjata“ a dvě komedie Terentiovy – „Dívka z Andru“ a „Tchyně“ – v překladech Stiebitze, Šrámka a Konůpka.⁶⁸

Některé ze jmenovaných her budou zde přeloženy do češtiny poprvé („Agamemnon“, „Tchyně“), přičemž Seneka (přeložený kdysi českým obrozenským básníkem V. A. Svobodou z němčiny⁶⁹) a Plautus i Terentius jsou hodni pozoru také proto, že rozhodným způsobem ovlivnili formaci moderního renesančního dramatu, tragédie

66 Bejblíkův text přetiskujeme z edičního plánu nakladatelství Orbis na léto 1966 (ORBIS 1966: 25), původně vyšel v *Lidové demokracii* na jaře 1966. O jeho významu jako dokladu o plánovaném vydání Renčova překladu *Agamemnona* (spolu s informací v *Edičním plánu českých nakladatelství* [viz obr. 3]) viz ve studii výše (s. 30).

67 Bejblíkův omyl: *Odpoutaný Prométheus* je drama anglického romantika Percy Bysshe Shelleyho (*Prometheus Unbound*, 1820), Aischylova tragédie *Upoutaný Prométheus* byla první nebo druhou částí trilogie, nikoli třetí, viz (BORECKÝ 1969: 101–103). Nepřeložil ji Renč, nýbrž Stiebitz, a vyšla pod názvem *Prométheus* (AISCHYLOS 1969) (pozn. DČ).

68 Není jasné, proč není mezi překladateli komedií uveden Renč a proč je mezi překladateli tragédií zmíněn i Konůpek (pozn. DČ).

69 Bejblíkův omyl: Václav Alois Svoboda nepřeložil Seneku z němčiny, ale do němčiny (pozn. DČ).

i komedie. Konečně třetí svazek, v němž budou komentáře k textům, bude obsahovat rovněž obsáhlou Blandovu studii o řeckém a římském dramatu.

Bude to po pětačtyřicátém roce opět první náš rozsáhlý záběr dramatu antické doby: Třetí svazek pak bude současně jakousi první kapitolou dějin světového divadla s bohatým výběrem textů. Tento vydavatelský počín Orbisu má totiž ještě jeden sympatický rys. Očekává se, že po řeckém a římském dramatu dostanou čtenáři do rukou obdobný výběr z dramatu alžbětinského a španělského, z klasických tragédií francouzských, ze středověkých náboženských her a frašek atd., a že tyto výběry světového dramatu budou také provázeny obsáhlými studiemi a kritickým aparátem. Mohl by tak postupem času vzniknout skutečný Parthenón světového divadla, edice, která by dobře kombinovala čtenářský zájem se skutečně zasvěceným úvodem do odkazu divadelnosti minulých století.

A. Bejblík, *Lidová demokracie*, 27. III. 66

Bibliografie

- AISCHYLOS. *Prométheus* [Prometheus]. Překl. Ferdinand Stiebitz. Praha: Orbis, 1969.
- AISCHYLOS, SOFOKLES a EURIPIDES. 1970. *Antické tragédie* [Ancient Tragedies]. Překl. Ferdinand Stiebitz a Rudolf Mertlík. Praha: Odeon, 1970.
- AISCHYLOS, SOFOKLES a EURIPIDES. 1976. *Řecká dramata* [Greek Dramas]. Překl. Vladimír Šrámek a Ferdinand Stiebitz. Praha: Mladá fronta, 1976.
- ARISTOFANES. B. r. *Mír* [Peace]. Z aristofanovských motivů napsal Václav Renč. Praha: ČDLJ, b.r.
- ARISTOFANES a RENČ, Václav. 1947. *Mír* [program k inscenaci] [Peace. Programme notes]. Praha, 1947. Nestránkováno.
- BAŽIL, Martin. 2011. Drama v jezuitské škole jako literární dílo [Drama in the Jesuit School as a Literary Work]. In Petr Polehla a Jan Hojda (eds.). *Náboženské divadlo v raném novověku* [Religious Theatre in Early Modern Times]. Ústí nad Orlicí: Biskupství královéhradecké, 2011: 9–18.
- BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina. 2006. *Každodenní život učitele a žáka jezuitského gymnázia* [Everyday Life of a Teacher and Student of a Jesuit Grammar School]. Praha: Karolinum, 2006.
- BORECKÝ, Bořivoj. 1969. Doslov [Afterword]. In Aischylos. *Prométheus* [Prometheus]. Překl. Ferdinand Stiebitz. Praha: Orbis, 1969: 99–103.
- BOYLE, A. J. (ed.). 2019. *Agamemnon* [by] *Seneca*. Edited with Introduction, Translation and Commentary by A. J. Boyle. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- CITTI, Francesco. 2016. Nineteenth- and Early Twentieth-Century Receptions of Seneca *Tragicus*. In Eric Dodson-Robinson (ed.). *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy: Scholarly, Theatrical and Literary Receptions*. Leiden – Boston, 2016: 255–281.

- ČADKOVÁ, Daniela. 2020. *Oslnění hellénským sluncem: Recepce antiky v české literatuře v letech 1880–1918* [Dazzled by the Hellenic Sun. The Reception of Classical Antiquity in Czech Literature 1880–1918]. Praha: Filosofia, 2020.
- ČADKOVÁ, Daniela. 2021. *Bibliografie překladů antických dramát* [Bibliography of Czech Translations of Ancient Dramas]. Interní materiál Kabinetu pro klasická studia FLÚ AV ČR, v. v. i., Praha: KKS FLÚ AV ČR, 2021. Dostupné také online na <https://www.ics.cas.cz/pro-verejnost/ke-stazeni> [citováno dne 1.8.2023].
- ČERNÝ, Jindřich. 1965. Antigony promlouvají [Antigones Speak]. In Sofokles. *Antigona* [Antigone]. Překl. Václav Renč. Praha: Orbis, 1965: 57–65.
- ČERNÝ, Jindřich. 2007. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955* [The Fate of Czech Theatre after the World War II. Theatre and Society 1945–1955]. Praha: Academia, 2007.
- DRÁBEK, Pavel. 2012. *České pokusy o Shakespeara* [Czech Attempts at Shakespeare]. Brno: Větrné mlýny, 2012.
- DUPONT, Florence. 1985. *L'acteur-roi ou Le théâtre dans la Rome antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- DVOŘÁKOVÁ, Zora. 2002. *Navzdory nenávisti a mstě. Z politických procesů 1952 až 1953* [Despite Hatred and Revenge. On Political Processes 1952 and 1953]. Třebíč: TEMPO, 2002.
- Ediční plán českých nakladatelství* [Editorial Plan of Czech Publishing Houses]. 1970. Praha: Knižní velkoobchod, 1970.
- EURIPIDES. 1958. *Medeia* [Medea]. Překl. Ferdinand Stiebitz. Praha: Dilia, 1958.
- EURIPIDES. 1965. *Médea* [Medea]. Překl. a úpr. Václav Renč. Praha: Dilia, 1965.
- FÖRSTER, Josef. 2022. Translation despite stereotypes. On the first poetic translation of Seneca's tragedies into German. *Wiener Studien. Zeitschrift für Klassische Philologie, Patristik und lateinische Tradition* 135 (2022): 225–253.
- HANUŠ, Jan. 1965. *Antické zpěvy, op. 65. Cyklus mužských sborů na básně Václava Renče ze Sofoklovy Antigony* [Ancient Chants. Cycle of Male Choirs Based on Poems by Václav Renč from Sophocles' Antigone]. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1965.
- HOLZKNECHT, Václav. 1976. *Iša Krejčí*. Praha: Panton, 1976.
- HORŮNEK, Zdeněk. 1999. Jindřich Černý. In Pavel Janoušek (ed.). *Slovník české literatury od roku 1945* [Dictionary of Post-1945 Czech Literature], díl 1. Praha: Brána, ÚČL AV ČR, Euromedia Group, Knižní klub, 1999: 108.
- HOŠEK, Radislav. 1995. Život a dílo Ferdinanda Stiebitze [Life and Work of Ferdinand Stiebitz]. *Listy filologické* 118 (1995): 1–2: 129–140.
- Inscenace antického dramatu v českých zemích* [Staging of Greek and Roman Drama on Czech Scenes]. 2023. Databáze Olympos, Kabinet pro klasická studia Filosofického ústavu AV ČR, v. v. i., 2023. [citováno dne 1.8.2023]. Dostupné online na <http://dramata.olympus.cz/>.
- JACKOVÁ, Magdaléna. 2016. *Nejmírnější Pallas. Hry určené gramatikálním třídám jezuitských gymnázií* [The Most Tender Pallas. Plays Intended for Grammar Classes of Jesuit Colleges]. Praha: Academia, 2016.
- JANGL, Karel. 1967. Tvorba nevzniká až na papíře: Rozhovor s básníkem, dramatikem a překladatelem Václavem Renčem [A Work of Art Does Not Only Emerge on Paper: Interview with Poet, Playwright and Translator Václav Renč]. *Lidová demokracie* 23: 215 (6. 8. 1967): 5.

- JTV. 1947. *Mír v zrcadle švandy* [Peace in the Mirror of Laughter]. *Práce* 3: 138 (14. 6. 1947): 4.
- KM. Jan Hanuš. 1990. Praha: Hudební informační středisko ČHF, 1990.
- KONŮPEK, Jiří. 1965. Včerejšek a dnešek našeho překladu [Yesterday and Today of Czech Translation]. *Knižní kultura* 2 (1965): 2: 83–84.
- KONŮPEK, Jiří. 2015. *Studie a stati o francouzské literatuře* [Studies and Articles on French Literature]. Praha: Pulchra, 2015.
- KOTAČKOVÁ, Kateřina. 2006. *Václav Renč, life, translations of Shakespeare and the translational heritage of Otokar Fischer*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2006.
- KRATOCHVIL, Antonín. 1990. *Via Dolorosa Zdeněk Rotrekl, Václava Renče, Josefa Palivce* [Via Dolorosa of Zdeněk Rotrekl, Václav Renč, and Josef Palivec]. Brno: Petrov, 1990.
- KRÁL, Jaroslav. 1965. Nejtragičtější básník. Na okraj inscenace Euripidovy Médei ve Státním divadle v Ostravě [The Most Tragic Poet. In the Margin of Production of Euripides' Medea at the State Theatre in Ostrava]. *Divadlo* 16 (1965): 5: 55–62.
- KROČA, David. 2019. *Česká problémová dramatika šedesátých let 20. století* [Czech Problem Drama of the 1960s]. Brno: Masarykova univerzita, 2019.
- KUBELKA, V. [Václav]. 1927. *Římské realie a literatura* [Roman Life and Literature]. Prostějov: vlastním nákladem, 1927.
- KUDLOVÁ, Klára. 2013. „Blankvers je pro mne dechání“. *Tušivá rozpomnění Václava Renče* [‘Blank Verse is Like Breathing for Me’. The Shadowy Recollections of Václav Renč]. *Svět literatury* 23 (2013): 48: 115–126.
- LESSING, Gotthold Ephraim. 1980. *Láokoón* [Laocoon]. Překl. Alena Šimečková. In Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati* [Hamburg Dramaturgy. Laocoon. Studies]. Praha: Odeon, 1980; 279–386.
- LUDVÍKOVSKÝ, Jaroslav. 1969. Překladatelský odkaz Ferdinanda Stiebitze [Translation Legacy of Ferdinand Stiebitz]. In *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské university*, E 14. Brno: 1969, 19–32.
- MED, Jaroslav. 2000. Václav Renč. In Jiří Opelík (ed.). *Lexikon české literatury* [Lexicon of Czech Literature] 3/II. Praha: Academia, 2000: 1232–1234.
- MILLER, Frank Justus. 1927. Introduction. In *Seneca's Tragedies in Two Volumes*. I. With an English Translation by Frank Justus Miller. London, New York: William Heinemann, G. P. Putnam's Sons, 1927: vii–xii.
- MIKULOVÁ, Iva. 2017. *Divadelní režisér Karel Novák (1916–1968)* [Stage Director Karel Novák (1916–1968)]. Brno: Masarykova univerzita, 2017.
- NERADOVÁ, Květoslava. 1994. Doslov [Afterword]. In Václav Renč. *Podoben větru. Výbor z básnického díla* [Similar to the Wind. Selected Poems]. Praha: Zvon, 1994: 131–136.
- NOVÁK, Otakar. 1969. Za Jiřím Konůpkem [Obituary of Jiří Konůpek]. In *XI. ročenka Kruhu moderních filologů při Československé akademii věd za rok 1967 a 1968* [Yearbook XI of Modern Philologists Association at the Czechoslovak Academy of Sciences for the Years 1967 and 1968]. Praha: Kruh moderních filologů při Československé akademii věd, 1969: 3–5.
- NOVÁK, Jaroslav a Luisa NOVÁKOVÁ. 2000. Komentář, ediční poznámka a vysvětlivky [Commentary, Editorial and Explanatory Notes]. In Václav Renč. *S anděly si nelze připíjet. Vybrané spisy Václava Renče* [One Cannot Have a Drink with the Angels. Selected Works of Václav Renč], sv. 2. Svitavy a Řím: Trinitas a Křesťanská akademie, 2000: 616–637.

- NOVÁKOVÁ, Julie. 1953. *Devět kapitol o tak zvaném stříbrném věku římské slovesnosti* [Nine Chapters on the So Called Silver Age of Roman Literature]. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1953.
- Online archiv Národního divadla* [Online National Theatre Archives]. 2020. Národní divadlo Praha, 2020. [citováno dne 1.8.2023]. Dostupné online na <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>.
- ORBIS. 1966. *Léto 1966* [ediční plán nakladatelství Orbis] [Summer 1966. Editorial plan of Orbis publishing house]. Praha: Orbis, 1966.
- OVIDIUS, Publius Naso. 1958. *Proměny* [Metamorphoses]. Překl. Ferdinand Stiebitz. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- PÁSEK, Milan. 1963. *Antigona ve dvou podobách* [Antigone in Two Appearances]. In *Antigona* [program k inscenaci] [Antigone. Programme notes]. Hradec Králové, 1963. Neustránkováno.
- PELÁN, Jiří. 2015. Hrobaříkům české romanistiky navzdory: Úvodem ke studiím a statím Jiřího Konůpka [Despite the Gravediggers of Czech Romance Studies: Introduction to Studies and Articles of Jiří Konůpek]. In Jiří Konůpek. *Studie a stati o francouzské literatuře* [Studies and Articles on French Literature]. Praha: Pulchra, 2015: 7–37.
- [PILKA, Josef]. 1978. Antické motivy v české hudbě [Ancient Motifs in Czech Music]. In Ladislav Varcl (ed.). *Antika a česká kultura* [Classical Antiquity and Czech Culture]. Praha: Academia, 1978: 445–452.
- POLÁČKOVÁ, Eliška. 2016. Stereotypy v českých překladech her Tita Maccia Plauta [Stereotypes in the Czech Translations of Plautus' Plays]. In Jakub Čechvala a Eliška Poláčková (eds.). *Ve stínu hellénskeho slunce. Obrazy antiky v moderní české kultuře* [In the Shade of the Hellenic Sun. Images of the Classical Antiquity in Modern Czech Culture]. Praha: Filosofický ústav, 2016: 243–315.
- POPELKOVÁ, Eva. 2019. *Les tragédies de Sénèque et leur réception dans le théâtre jésuite scolaire de la province tchèque aux XVIIe et XVIIIe siècles (1623–1773)*. Disertační práce. Praha: Filozofická fakulta UK, 2019.
- PUTNA, Martin C. 2010. *Česká katolická literatura v kontextech 1918–1945* [Czech Catholic Literature in Contexts 1918–1945]. Praha: Torst, 2010.
- REMSHARDT, Ralf. 2016. Seneca Our Contemporary: The Modern Theatrical Reception of Senecan Tragedy. In Eric Dodson-Robinson (ed.). *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy: Scholarly, Theatrical and Literary Receptions*. Leiden – Boston, 2016: 282–302.
- RENČ, Václav. 1963. K překladu Antigony [On the Translation of Antigone]. In *Antigona* [program k inscenaci] [Antigone. Programme notes]. Hradec Králové, 1963. Neustránkováno.
- RENČ, Václav. 2024. Závěrečná poznámka [Concluding Note]. In: *Theatralia Supplementum* 27 (2024): 1: 89–91.
- RIEGER, Dr. Frant. Lad. [František Ladislav]. 1870. *Slovník naučný* [Encyclopaedia]. Díl osmý S – Szyttler. Praha: I. L. Kober, 1870.
- ROTREKL, Zdeněk. 2005. *Skrytá tvář české literatury nejenom krásné* [The Hidden Face of Czech Literature]. In Zdeněk Rotrekl. *Skryté tváře* [Hidden Faces]. Brno: Atlantis, 2005: 11–209.
- SENECA, [Lucius Annaeus]. 1929. *Seneca's Tragedies in Two Volumes*. II. With an English Translation by Frank Justus Miller. London, New York: William Heinemann, G. P. Putnam's Sons, 1929.

- SENECA, [Lucius Annaeus]. 1977. ... *aneb Faidra* [program k inscenaci] [... or Phaedra. Programme notes]. Praha, 1977. Nestránkováno.
- SENECA, [Lucius Annaeus]. 2017. *Tragédie I. Thyestes; Oidipus; Octavia* [Tragedies I. Thyestes; Oedipus; Octavia]. Překl. Eva Stehlíková a Daniela Čadková. Brno: Větrné mlýny, 2017.
- SENECA, [Lucius Annaeus]. 2018. *Tragédie II. Faidra; Šílený Herkules; Foiničanky aneb Thebais* [Tragedies II. Phaedra; Mad Hercules; Phoenician Women]. Překl. Eva Stehlíková a Daniela Čadková. Brno: Větrné mlýny, 2018.
- SENECA, [Lucius Annaeus]. 2024. *Agamemnon*. Překl. Václav Renč. *Theatralia Supplementum* 27 (2024): 1: 49–88.
- SKŘEJPEK, Michal. 2010. Vladimír Šrámek a jeho Ilias [Vladimír Šrámek and His Iliad]. In Homér. *Ilias* [Iliad]. Překl. Vladimír Šrámek. Praha: Academia, 2010: 5–21.
- SKŘEJPEK, Michal. 2023. E-mailová korespondence s autorkou [email correspondence with the author] (31.3.2023).
- SLANEY, Helen. 2015. Schlegel, Shelley and the “Death” of Seneca. In George W. M. Harrison (ed.). *Brill’s Companion to Roman Tragedy*. Leiden – Boston: Brill, 2015: 311–329.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. 1978. Zdena Hadrboľcová – Seneca – a ti druzí ... aneb Faidra [Zdena Hadrboľcová, Seneca and the Others ... or Phaedra]. *Dialog* 2 (1978): 4: 16.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. 1994. Ferdinand Stiebitz – překladatel antického divadla [Ferdinand Stiebitz as a Translator of Ancient Drama]. *Divadelní revue* 5 (1994): 4: 53–60.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. 2005. *Divadlo za časů Nerona a Seneky* [Theatre in the Days of Nero and Seneca]. Praha: Divadelní ústav, 2005.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. 2012. *Co je nám po Hekubě* [What’s Hecuba to Us]. Praha: Brkola, 2012.
- STIEBITZ, Ferd. [Ferdinand]. 1938. *Stručné dějiny římské literatury pro střední školy* [Short History of Roman Literature for High Schools]. Praha: Jednota českých filologů, 1938.
- STŘÍBRNÝ, Zdeněk. 2010. *Tuživá rozpomnění. Jezerní básníci* [Shadowy Recollections. The Lake Poets]. Překl. Václav Renč. K vydání připravil Zdeněk Beran. Praha: Jitro, 2010.
- SCHWARZ, Josef. 2015. Úvod [Introduction]. In Jiří Konůpek. *Studie a stati o francouzské literatuře* [Studies and Articles on French Literature]. Praha: Pulchra, 2015: 397–403.
- ŠÁMAL, Petr. 2015. 1949–1989. V zájmu pracujících lidu. Literární cenzura v době centrálního plánování a paralelních oběhů [1949–1989. In the Interest of the Working People. Literary Censorship under Central Planning and Parallel Circulation]. In Michael Wögerbauer et al. *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014* [In the Public Interest. Censorship and Social Regulation of Literature in the Modern Czech Culture 1749–2014]. Svazek II./1938–2014. Praha: Academia a Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. i., 2015: 1097–1223.
- ŠUBRT, Jirí. 2005. *Římská literatura* [Roman Literature]. Praha: OIKOYMENH, 2005.
- ŠURAN, Gabriel. 1908. *Přehled dějin literatury římské: se zvláštním zřetelem k žákům středních škol* [Overview of History of Roman Literature with Special References to High School Students]. Praha: J. Otto, 1908.
- TRÁVNÍČEK, Mojmír. 1995. Dílo a odkaz Václava Renče [Work and Legacy of Václav Renč]. In *Chtěl jsem ti vyprávět růži (památce Václava Renče)* [I Wanted to Tell You a Rose (To the Memory of Václav Renč)]. Zlín a Fryšták: Okresní knihovna ve Zlíně a Městská knihovna ve Fryštáku, 1995: 11–19.

- TRONSKIJ, I. M. [Iosif Moisejevič]. 1956. *Dějiny antické literatury II. Římská literatura* [History of Ancient Literature II. Roman Literature]. Překl. Věra Novotná s odbornou pomocí F. [Františka] Novotného. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1956.
- VALENTA, Jiří. 1963. Škola vlády – zkouška svědomí [School of the Government – A Test of Conscience]. *Pochodeň* (24. 2. 1963): 48: 4.
- VERGILIUS, [Publius Maro]. 1941. *Aeneis* [Aeneid]. Překl. Otmar Vaňorný. Praha: Jan Laichter, 1941.
- VERGILIUS, Publius Maro. 1970. *Aeneis* [Aeneid]. Překl. Otmar Vaňorný. Praha: Svoboda, 1970.
- Virtuální studovna* [Virtual Study]. 2023a. Databáze a online služby Divadelního ústavu, katalog Knihovny Divadelního ústavu [Database and On-line Services of the Theatre Institute, Library]. Institut umění – Divadelní ústav, 2023. [citováno dne 1.8.2023]. Dostupné online na <https://vis.idu.cz/Libros.aspx>.
- Virtuální studovna* [Virtual Study]. 2023b. Databáze a online služby Divadelního ústavu, Insceance [Database and On-line Services of the Theatre Institute, Productions]. Institut umění – Divadelní ústav, 2023. [citováno dne 19.10.2023]. Dostupné online na <https://vis.idu.cz/Productions.aspx>.
- WIENDL, Jan. 2019. Psát okem na zeď cely... Črta k vězeňské lyrice Václava Renče [Writing with an Eye on the Cell Wall... An Essay on the Prison Poems of Václav Renč]. *Slovo a smysl* 16 (2019): 31: 132–146.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. 1986. *Dějiny umění starověku: Stati* [History of the Art of Antiquity. Studies]. Překl. Jiří Stomšík. Praha: Odeon, 1986.
- WINSTON, Jessica. 2016. Early ‘English Seneca’: From ‘Coterie’ Translation to the Popular Stage. In Eric Dodson-Robinson (ed.). *Brill’s Companion to the Reception of Senecan Tragedy: Scholarly, Theatrical and Literary Receptions*. Leiden – Boston, 2016: 174–202.
- ZACH, Aleš. 2008. Nakladatelství [Publishing Houses]. In Pavel Janoušek (ed.). *Dějiny české literatury 1945–1989* [History of Czech Literature 1945–1989]. Sv. III. 1958–1969. Praha: Academia, 2008: 54–63.

Archiválie

- Institut umění – Divadelní ústav* (IDU), Knihovna Divadelního ústavu. Seneca, [Lucius Annaeus]. *Agamemnon*. Překl. Václav Renč. B. r. [1965]. Strojopis v Knihovně Divadelního ústavu, sign. P 14161.
- Institut umění – Divadelní ústav* (IDU), Oddělení sbírek a archivu, fond Jindřich Černý, kart. 18, sign. O 859 007/2022, dopisy Václava Renče Jindřichu Černému z let 1965, 1966 a 1969.
- Rodinný archiv Václava Renče* (RAVR). Seneca, [Lucius Annaeus]. *Agamemnon*. 1965. Překl. Václav Renč. Strojopis v rodinné pozůstalosti Václava Renče.
- Státní oblastní archiv v Praze* (SOAvP), fond nakladatelství Odeon, kart. 501, č. 1243, Lektorské průvodky k jednotlivým dílům (charakteristika, lektorský posudek, vyjádření k rukopisu, průvodka do sazby, tiráž), písmeno „A“.
- Zdeněk Sklenář Foundation Praha* (ZSF), archiv děl Zdenka Sklenáře, kart. 41, Řecká dramata, č. 1321–1338.

Mgr. Daniela Čadková, Ph.D.

Kabinet pro klasická studia Filosofického ústavu AV ČR, v. v. i.

Na Florenci 3, 110 00 Praha, Česká republika

cadkova@ics.cas.cz

Daniela Čadková vystudovala bohemistiku, latinu a literární komparatistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Věnuje se zejména recepci antiky v české literatuře a kultuře a překládání antických římských dramát (praetexta *Octavia*, Senekovy tragédie *Šílený Herkules* a *Trojanky*).

Daniela Čadková graduated in Czech and Latin Philology and Comparative Literature at the Faculty of Arts of Charles University. She is mainly interested in the reception of classical Antiquity in Czech literature and culture and in the translation of ancient Roman dramas (*Octavia praetexta*, Seneca's tragedies *Hercules Furens* and *Troades*).



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.
