

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO  
V OLOMOUCI  
KATEDRA SLAVISTIKY

**Komentovaný překlad divadelní hry Michaila Durněnkova  
„Ljogkie Ljudi“**

**Annotated Translation of Mikhail Durnenkov's Play  
“Legkie lyudi”**

Diplomová práce

VYPRACOVALA: Bc. Klára Kaplanová

VEDOUCÍ PRÁCE: Mgr. Martina Pálušová, Ph.D.

2019

**Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala zodpovědně a samostatně podle svých schopností pod dohledem vedoucí práce, výhradně s použitím uvedených zdrojů.

V Olomouci, 11. 4. 2019

---

podpis

### **Poděkování**

Na tomto místě bych chtěla poděkovat své vedoucí Mgr. Martině Pálušové, Ph.D. za konzultace, rady, odborné vedení a především vstřícnost při psaní dané diplomové práce.

# OBSAH

ÚVOD.....	6
<b>1 MICHAİL DURNĚNKOV .....</b>	<b>8</b>
1.1 BIOGRAFIE .....	8
1.2 MICHAİL DURNĚNKOV V KONETXTU SOUČASNÉ DRAMATICKÉ TVORBY ..	10
1.2.1 FENOMÉN: NOVÉ DRAMA .....	12
1.3 DURNĚNKOVOVA DRAMATICKÁ TVORBA .....	15
1.3.1 ČERVENÝ ŠÁLEK (КРАЧАЯ ЧАШКА).....	16
1.3.2 VÁLKA JEŠTĚ NEZAČALA (ВОЙНА ЕЩЕ НЕ НАЧАЛАСЬ).....	17
1.3.3 TROSKA (ХЛЯМ) .....	18
1.4 SPOLUPRÁCE S TEATREM.DOC .....	19
1.4.1 TEATR.DOC.....	19
1.4.2 HISTORIE DIVADLA.....	20
1.4.3 DOKUMENTÁRNÍ HRA, TECHNIKA VERBATIM, LIFE GAME, HLUBOKÉ INTERVIEW HERCE.....	24
1.4.4 MICHAİL DURNĚNKOV VE SPOLUPRÁCI S TEATREM.DOC.....	28
<b>2 PROBLEMATIKA PŘEKladu DRAMATICKÉHO TEXTU.....</b>	<b>30</b>
2.1 DRAMATICKÝ TEXT X DIVADELNÍ TEXT .....	30
2.2 EKvIVALENTNOST PŘEKladu .....	34
2.3 SPECIFIKA PŘEKladu DRAMATICKÉHO TEXTU .....	34
2.4 PŘEKlad VEDLEŠÍHO TEXTU – SCÉNICKÉ, CHARAKTEROLOGICKÉ A REŽIJNÍ POZNÁMKY .....	36
<b>3 DIVADELNÍ HRA LJOgKIE LJUDI .....</b>	<b>38</b>
3.1 CHARAKTERISTIKA DRAMATU.....	38
3.2 POSTAVY .....	42
<b>4 PŘEKlad DRAMATU LJOgKIE LJUDI.....</b>	<b>44</b>
<b>5 ANALÝZA VYBRANÝCH PŘEKladATELSKÝCH ŘEŠENÍ .....</b>	<b>94</b>
5.1 PŘEKlad NÁZVU DíLA.....	94
5.2 PROBLEMATIKA PŘEKladu KULTURNÍCH REÁLÍ.....	97
5.3 PROBLEMATIKA PŘEKladu ELIPTICKÝCH VYJÁDŘENÍ .....	99
5.4 LEXIKÁLNÍ STRÁNKA PŘEKladu .....	102
5.4.1 PROBLEMATIKA PŘEKladu TZV. KONTAKTOVÝCH SLOV.....	102

5.4.2	<i>NESPISOVNÝ JAZYK: OBECNÁ ČEŠTINA A JEJÍ UŽITÍ V DIALOZÍCH</i> .....	108
5.4.3	<i>PROBLEMATIKA PŘEKLADU FRAZEOLGISMŮ</i> .....	117
5.4.4	<i>NADUŽÍVÁNÍ ZÁJMENA TEN V ČESKÉM JAZYCE</i> .....	119
5.5	PROBLEMATIKA PŘEKLADU DĚTSKÉ PÍSNIČKY.....	121
5.6	PROBLEMATIKA PŘEKLADU REKLAMNÍHO SLOGANU .....	123
	<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>125</b>
	<b>PEŽIOME</b> .....	<b>127</b>
	<b>BIBLIOGRAFIE</b> .....	<b>136</b>
	PRAMENY .....	136
	LITERATURA .....	136
	PERIODIKA .....	138
	SLOVNÍKY A PŘÍRUČKY .....	139
	INTERNETOVÉ ZDROJE .....	140
	<b>PŘÍLOHY</b> .....	<b>143</b>
	PŘÍLOHA Č. 1 ORIGINÁLNÍ TEXT DIVADELNÍ HRY LEHCÍ LIDÉ .....	143
	PŘÍLOHA Č. 2 FOTOGRAFIE.....	183
	<b>ANOTACE</b> .....	<b>185</b>
	<b>ANNOTATION</b> .....	<b>186</b>

## ÚVOD

Drama, jako text potenciálně určený k inscenování v divadle, je mnohvrstevnaté a vyznačuje se mnohými specifickými rysy. Ve spojitosti s dvojitým možným vnímáním dramatického textu a jeho formou v podobě výhradně dialogických a monologických promluv jednotlivých postav je problematika při jeho překládání dosti široká. Text současného dramatu dosahuje ještě vyšší úrovně složitosti vzhledem k tomu, že se v něm odráží všechny nové tendence projevující se v daném jazyce. Vliv anglického jazyka, přejímání cizích slov, slang, vulgarismy a další prvky živého jazyka („jazyka ulice“) jen umocňují náročnost překladatelské práce při překladu současného dramatického textu.

Primárním cílem naší diplomové práce je vytvoření adekvátního překladu současného ruského dramatu Michaila Durněnkova, *Лёгкие люди – Lehčí lidé*, v českém divadelním prostředí doposud neinscenovaného. Předmětem našeho zájmu je také představit autora dramatického textu, ruského dramatika Michaila Durněnkova v kontextu současné ruské dramatické tvorby. Zároveň se v práci zaměřujeme na problematiku překladu dramatických textů obecně a v praktické části na konkrétních příkladech názorně aplikujeme poznatky z teoretické části.

Práce je rozdělena do pěti kapitol. První rozsáhlou kapitolu věnujeme osobnosti Michaila Durněnkova. V rámci podkapitol postupně představíme jeho život a také tvorbu. Jelikož se jedná o dramatika přiřazovaného k tzv. současné ruské dramatičce, jednu kapitolu vyhradíme podrobnějšímu náhledu do této oblasti a blíže představíme fenomén „nové drama“. V souvislosti s dramatickou tvorbou Michaila Durněnkova nemůže být opomenuta moskevská divadelní platforma Teatr.doc, která je jedním z nejvýraznějších představitelů dokumentárního divadla. Zaměříme se na její vznik, historický vývoj a koncepci. V rámci charakteristiky detailněji popíšeme techniku „verbatim“ neodmyslitelně spojenou, jak se současným dokumentárním divadlem, tak i s Teatrem.doc. První kapitolu zakončíme částí věnovanou aktivní spolupráci Michaila Durněnkova s divadlem Teatr.doc.

V druhé kapitole popíšeme obecnou charakteristiku dramatického textu, definujeme jeho základní specifika, odlišující ho od zbylých literárních druhů, a zároveň se zaměříme na problematiku jejich překladu.

V třetí kapitole představíme samotnou hru *Лёгкие люди – Lehčí lidé*. Provedeme bližší rozbor tématiky, hlavní myšlenky díla, dějových linek a jednotlivých postav, čímž

si vytvoříme komplexnější pohled na dané dílo. Získané poznatky následně využijeme při překladatelském procesu.

Čtvrtou kapitolu věnujeme podrobné analýze překladu námi vybraného dramatického textu. Nastíníme a podrobněji rozebereme konkrétní problémy, které při překladu vyvstaly. Všechny překladatelské postupy doplníme o konkrétní příklady, na nichž objasníme námi zvolená překladatelská řešení.

Přínos naší diplomové práce by měl spočívat ve vytvoření prvního překladu vybrané divadelní hry v česko-jazyčném kontextu. Současně je naším záměrem představit tvorbu úspěšného dramatika Michaila Durněnkova, jehož hry jsou v české divadelní sféře opomíjeny.

Při citacích z Durněnkovovy tvorby čerpáme z elektronických verzí originálních textů a příklady uvádíme ve vlastním překladu. Citované pasáže a názvy děl v teoretické části jsme taktéž přeložili a uvádíme je v českém jazyce, aby byla práce dostupná pro každého zájemce o současnou ruskou dramatickou tvorbu.

# 1 MICHAIL DURNĚNKOV

## 1.1 BIOGRAFIE

Dramatik a televizní scénárista Michail Durněnkov se narodil v roce 1978 v Tyndě (Amurská oblast). S rodiči, kteří se podíleli na stavbě Bajkalsko-amurské magistrály, se v roce 1988 přestěhoval do města Jakutsk (Republika Sacha) a od roku 1995 žil v Povolžském Tojlatti (Samarská oblast), kde vystudoval polytechniku a získal titul v oboru inženýr-mechanik automobilové dopravy. Na začátku své kariéry vystřídal několik profesí (inženýr, zámečnický redaktor, televizní moderátor, herec a další), nakonec však zasvětil svůj život psaní divadelních her, později televizních scénářů (Magdová, 2017, s. 306).

Dramata začal psát právě v Toljatti, díky ruskému básníkovi, dramatikovi, režisérovi, který značně přispěl k rozvoji nového dramatu, Vadimu Levanovovi. V rozhovoru pro Divadelní noviny uvedl: „Za mou divadelní cestou stojí dramatik Vadim Levanov.“ (Magdová, 2013). Do divadla přišel Durněnkov, jak sám říká, z nudy a začínal jako herec. Byl to právě Levanov, který ho později přiměl napsat první divadelní hru: „Tvrdil: Psát hry je snadné. Zleva – kdo mluví, zprava – co mluví.“ (Magdová, 2013).

Mezi první úspěšné počiny se řadí hra *Odčítání země* (Вычитание земли, 2002), kterou napsal spolu se svým bratrem Vjačeslavem. Hra, ve které tři přírodní živly přispějí k apokalyptické smrti lidí, byla inscenována Teatrem.doc a představena na festivalu Nové drama. Hra se tak spolu s autory dostala do širšího povědomí. Jako nejvýraznější výsledek jejich společné tvorby je považováno drama *Kulturní vrstva* (Культурный слой, 2003). Tuto hru bratři nejen společně napsali, režirovali, ale zároveň v ní i hráli.

Bratrská spolupráce skončila spolu s odjezdem Michaila roku 2005 do Moskvy. V Moskvě Michail Durněnkov úspěšně absolvoval scénáristiku na Ruské státní univerzitě kinematografie S. A. Gerasimova pod vedením Jurije Arabova (Pícha, Sobotová, 2014, s. 367).

Rodinná spolupráce s bratrem Vjačeslavem byla později, po několika letech, opět obnovena v rámci hry *Opilci* (Пьяные, 2009), která byla uvedena na scéně Královské shakespearovské společnosti ve Stratfordu nad Avonou. Drama bylo napsáno na základě



skutečné události, kterou bratři vyčetli z lokálního periodika, a vypovídá o osudu veterána, který se vrací z Čečny domů po několika letech amnézie.

V Moskvě Durněnkov začal psát vlastní dramata, spolupracoval s televizí a od roku 2011 vyučuje scenáristiku na Vyšší umělecké škole při Ruské státní humanitní univerzitě (RGGU). Od roku 2011 je kurátorem sekce Rusko na evropském festivalu Neue Strücke aus Europa v německém městě Wiesbaden. V roce 2012 se stal uměleckým ředitelem Festivalu Ljubimovka. V současné době žije v Moskvě se svou ženou, kostýmní výtvarnicí a scénografkou, Xeníí Peretruchinovou a synem (Magdová, 2017, s. 106).

Durněnkov dosud napsal víc jak 20 divadelních her (některé ve spolupráci s bratrem), které byly přeloženy do několika jazyků (angličtiny, němčiny, finštiny, běloruštiny, polštiny, turečtiny). Jeho osobnost je spojována s divadlem Teatr.doc, se kterým aktivně spolupracuje. Není tedy žádným překvapením, že se svou tvorbou primárně zaměřuje na dokumentární divadlo. Propaguje ruské dokumentární drama, jak na domácí půdě, tak v zahraničí (mimo jiné i v České republice), (Pícha, Sobotová, 2014, s. 367-368).

Jeho sólová dramatická tvorba zahrnuje například hry *Červený šálek* (Красная чашка, 2005), která byla uvedena v divadle Praktika v roce 2006 Durněnkovovou partnerkou Xeníí Peretruchinovou. Mezi jeho další hry patří aktovka *108 minut pravdy* (108 минут истины, 2006), kde je ústřední postavou Gagarin, který strávil ve vesmíru právě 108 minut (Magdová, 2017, s. 106-116). Mezi jeho další hry se řadí *Troska/Na odpis* (Хлам, 2007), *Kouření může vážně škodit vašemu zdraví* (Самый лёгкий способ бросить курить, 2010), *Mimo systém* (Вне системы, 2013) či *Sny o válce* (Сны о войне, 2014), (Pícha, Sobotová, 2014, s. 368). Durněnkovovou tvorbou se podrobněji budeme zabírat v kapitole 1.3 Durněnkovova dramatická tvorba.

Kromě psaní her se aktivně věnuje i televizní a filmové tvorbě. Jako scenárista má na svém kontě již několik filmů (jeden z nejznámějších *Na omak* – На ощупь, 2010) a třináct seriálů jako například detektivní seriál *Kosti* (Кости, 2013-2014) či *Vzácná láska* (Бесценная любовь, 2013), (Magdová, 2017, s. 106).

## 1.2 MICHAIL DURNĚNKOV V KONETXTU SOUČASNÉ DRAMATICKÉ TVORBY

Tvorba Michaila Durněnkova je řazena k nové vlně současného dramatu, k tzv. novému dramatu, přesněji k dokumentárnímu dramatu. Pro pochopení jeho tvůrčí osobnosti je třeba se podívat na problematiku současného dramatu jako takovou, pokusit se definovat co to vlastně současné drama je, čím je charakteristické současné drama v Rusku a jakou roli v něm hraje právě Durněnkovova tvorba.

Naším cílem je tedy definovat pojem současné drama. Definice či klasifikace současného dramatu se nedá jednoznačně vymezit. Pojem současné drama v sobě zahrnuje širokou škálu různých směrů lišících se v závislosti na zemi, tématice, způsobu realizace, užívaných technik či poetice. Samotný pojem „současný“ je velice těžko definovatelný. Co vlastně znamená a jaké historické období je jím myšleno? Ohledně časového vymezení současného dramatu se v naší práci přikláníme k názoru překladatele, spisovatele a publicisty specializujícího se na ruské divadlo a donedávna žijícího v Moskvě Johna Freedmana, který vnímá současné ruské divadlo jako pestrou platformu, za jejíž počáteční mezník považuje rok 1997, kdy se O. Muchina, O. Bogajev a další mladí ruští dramatici rozhodli vyjít na scénu s „něčím novým“ a prolomit tak konzervativnost a neměnnost divadla té doby. „Doba stagnace v ruské dramatické tvorbě a na divadelních scénách se stala minulostí.“ (Freedman, 2010, s. 420). V naší práci nevydělujeme jako počátek současného ruského dramatu striktně rok 1997, nicméně konec devadesátých let a především přelom 20. a 21. století vnímáme pro současné drama jako přelomový.

V 90. letech nebyla zpočátku situace pro vývoj ruského divadla a dramatiky příliš přílivivá. Projevovala se absence současných dramát, diváků a lidí, kteří by divadlu důvěřovali. I přes to však došlo k vývoji i v této oblasti a ruské drama se následně začalo velice progresivně vyvíjet ve 21. století. V souvislosti se současným ruským dramatem je často spojován pojem „nové drama“, které má své kořeny již v 80. – 90. letech 20. století. Za jedny z nejvýraznějších „praotců“ nové a současné ruské dramatické tvorby jsou považováni Ljudmila Petruševskaja a Vladimír Sorokin.

K rozvoji dramatu přispělo i organizování workshopů (The Royal Court Theatre), festivalů (festival mladé dramatiky Ljubimovka, Sib-Altera v Novosibirsku) či soutěžních přehlídek. Velkou roli ve vývoji současného ruského dramatu sehrálo i publikování nových dramát v časopisech *Dramatik* či *Landskrona*. Spolu s vývojem

ruského dramatu se měnila a rozvíjela i divadelní scéna, na které se začaly objevovat nové divadelní spolky jako Centrum dramatiky a režie (Moskva), Vila (Petrohrad), Teatr.doc (Moskva), Praktika (Moskva) či Centrum Vsevoloda Mejercholda (Moskva), (Pálušová, 2014, s. 10-12). Svoji roli sehrál pochopitelně i internet, díky kterému jsou dnes současná ruská dramata snadno dohledatelná a dostupná široké veřejnosti.

Jak tedy vydělit charakteristické rysy současné ruské dramatiky? Většina teoretiků užívá při definování současného ruského dramatu pojmy aktuálnost tématu, obraz běžného člověka a každodenního života, živý jazyk, inovátorství, mladí dramatici.

Sám Michail Durněnkov se k současné dramatice a především k její proměnlivosti a pomíjivosti vyjádřil následovně: „To je těžké, neboť stejně jako současnost, mění i nová dramatika – novaja drama – každou minutu svou barvu. Doba i dramatické texty se dnes chovají jako chameleon. V Rusku se dnes nekácejí višňové sady, v Rusku se demonstruje a zavírá. Co je dnes na jevišti aktuální, může se tak během jednoho roku stát zastaralé nebo dokonce nesrozumitelné. Dnes budu psát o Pussy Riot, ale za pět let to bude téma dávné minulosti. I proto dnes v Rusku vzniká mnoho textů tzv. dokumentárního divadla, a proto zajímá i mne. Nečiní si nárok na nadčasovost. Existuje tady a teď.“ (Magdová, 2013).

Jeho kolega, herec aktivně působící v Teatru.doc Konstantin Koževnikov v rozhovoru pro Rádio *Echo Moskvy* zdůraznil roli člověka v současné dramatice: „Současná dramatika – to pro člověka znamená: Já jsem hra sama.“ (Larina, 2018). Tím je myšleno, že divák by měl být součástí představení a „vidět“ na scéně sám sebe. Jevgenij Griškovec popsal shodný náhled na drama (zmiňuje konkrétně nové drama) jinými slovy: „Divák, který jde na nové drama, chce slyšet něco, co se týká jeho samotného.“ Vyjadřuje tak názor, že divák se nechce dívat na další Čechovovu hru, byť v jiném (moderním, alternativním) pojetí. Nechce vidět jen nějaký příběh na jevišti, ale něco, co je mu blízké, co ho vtáhne a nějakým způsobem (ať už pozitivním či negativním) zasáhne (*Masterskaja Seans*, ©1990-2018).

Novátorské přístupy pronikají do dramatické tvorby díky „mladé krvi“. Herečka, pedagožka a režisérka v divadle MCHAT A. P. Čechova Marina Brusnikinová vyzdvihuje důležitost role mladé generace v současné ruské dramatice a nadšeně se staví k rostoucímu počtu velice talentovaných ženských autorek dramát (Orlova, ©2014-2019).

Kristýna Matvienkovová, kurátorka projektu *Škola současného diváka a posluchače* v Elektroteatru Stanislavskij, se taktéž staví velice pozitivně k tvorbě mladých dramatiků a různorodosti současné dramatiky. Chápe, že ona různorodost „nespadla z čistého nebe“, ale že je výsledkem ohromného zájmu lidí k vytváření nových divadelních textů. „Dělali to a dělají většinou mladí lidé, kteří dokážou skrz dramaturgii vyslyšet dobu, její nálady i hrdiny. Podle mě se změnilo vše: dnes divadlo samo vyhledává současná dramata bez přehlížení a prohlášení typu: a kde jste nechali Čechova? Divadelníci pochopili, že skrze novou hru se k divadlu dostane i nové, nedivadelní publikum, které chce slyšet něco, co se týká jich samých, a vidět na jevišti skutečný, nikoliv abstraktní svět.“ (Orlova, ©2014-2019).

Právě mladí a inovativní dramatici formovali a i nadále formují současné ruské drama, dalo by se tak říct, že bychom tento pojem měli spojovat výhradně s jejich tvorbou a jejich jmény. Freedman vyzdvihuje důležitost mladých dramatiků, kteří byli v době Gorbačovovy perestrojky teenagery. Zažili devadesátá léta ve svých 20-30 letech a jako třicátníci sledovali vývoj jejich země za Putina a právě díky nim je „ruské drama jedno z nejsilnějších a nejživějších národních hnutí ve světě.“ (Freedman, 2010, s. 389).

Z výše uvedených názorů vyplývá, že oblast současné ruské dramatické tvorby můžeme charakterizovat jako velice různorodou, velmi rychle se rozvíjející a proměňující. Za pojmem současné ruské drama se skrývá především tvorba mladých dramatiků. Právě oni přicházejí s novými náměty, koncepty, přístupy a snaží se svým pojetím a tematikou divadelních her reagovat na aktuální dění. Současné ruské drama je tudíž aktuální a nekonvenční (reagující přímo na politickou či sociální situaci), inovativní, pestré (ve všech oblastech) a blízké divákovi (až už tematikou, obrazem každodennosti či běžného člověka).

### **1.2.1 FENOMÉN: NOVÉ DRAMA**

Pojem „nové drama“ (новая драма) v různých podobách „nové nové drama“ (новая новая драма), výjimečně i „nové drama2“ (новая драма2) se začalo oficiálně objevovat od roku 2000 (Magdová, 2017, s. 50).

Nové drama se vymezuje proti klasickému ruskému divadlu, zábavnímu i komerčnímu divadlu. V souvislosti se sociálními, politickými a uměleckými změnami se změnilo nejen chápání dramatické tvorby a divadla, ale i publikum, které se rozšířilo o mladé, inovativní pokolení a o kritičtější diváky.

Diváci začali hrát v divadle důležitější roli. Nejen, že bylo organizováno více festivalů, přehlídek či workshopů a divadla se zaměřovala na témata z každodenního života obyčejných lidí, ale velmi často i sami diváci „spoluvytvářeli“ divadelní inscenaci, nebo do ní byli alespoň v mnohem větší míře vtaženi. Nová koncepce divadla se snažila přitáhnout lidi, být pro ně zajímavým, novým, výjimečným, zároveň ale blízkým a známým, a vyvolat v nich pocit sounáležitosti (Magdová, 2017, s. 52-53).

Nové drama je postaveno na dokumentárnosti. V souvislosti se současnou dramatickou tvorbou se setkáváme s pojmem dokumentární drama. S ním jsou často spojovány pojmy jako realita, skutečnost, aktuálnost tématu, autenticita. Zároveň bychom k novému dramatu mohli přidělit pojmy jako provokace, neformálnost a hovorovost. Autentický, neformální a hovorový jazyk, jazyk ulice – přítomnost takového jazyka je jedním ze základních obecně platných rysů užívaných v novém dramatu.

Častým tématem ruského nového dramatu je krize vlastní identity vyplývající z atmosféry postsovětské éry. S tímto tématem se pojí otázky: kdo jsem, co ve mně jsem skutečně já? Krize vlastní identity se projevovala již v dílech pozdní sovětské éry (Šukšin, Trifonov, Petruševskaja), ale svého vrcholu dosáhla v novém dramatu (Lipoveckij, Beumers, 2012, s. 34-36).

Definovat nové drama jako takové je však velký oříšek. Jednotná definice pojmu neexistuje a tematická rozsáhlost jednotné zařazení ještě více komplikuje. V nových dramatech se odráží současná situace, ožahává sociální témata či politické dění. Freedman ve svém článku *Contemporary Russian Drama: The Journey from Stagnation to a Golden Age* zmiňuje, že termín nové drama je užíván od roku 2002 pro jakékoliv drama, které se dostává do střetu s klasickým divadelním uspořádáním, ať už z hlediska jazyka, formy či obsahu (Freedman, 2010, s. 408).

Nové drama čerpalo z mnoha inspiračních zdrojů, a proto se jedná o jakousi syntézu daných zdrojů, a zároveň o platformu, která není pevně definována a stále se rozvíjí. Kořeny ruského nového dramatu je třeba hledat několik let před rozpadem SSSR a před změnou v sociální i umělecké sféře jako takové. Konkrétně se jedná o 80. léta 20. století a autory ruského undergroundu (Nikolaj Koljada) a postmodernismu (Ljudmila Petruševskaja – magnetofonový jazyk, Vladimir Sorokin – role antihrdinů). Vliv měli i experimentální hry, např. dramata Anatolije Vasiljeva. Jeho svérázný přístup k textu, který vnímá jako materiál určený ke hře se slovy a herce pasuje do role

mluvčího, ovlivnil nejednoho režiséra. Nejčastěji je pojem nové drama spojován s technikou verbatim a festivalem Nové drama (Magdová, 2017, s. 19-33). Zároveň většina kritiků považuje za inspiraci pro vznik ruského nového dramatu britské in-yer-face drama a období coolness, new writing či nové drama (termíny spojované především s The Royal Court Theatre), (Pálušová, 2014, s. 15). Mnozí kritici však vnímají mezi britským hnutím a ruským novým dramatem značné rozdíly. Nové ruské drama považují za více naturalistické, vracející se k tzv. „černuše“, černému realismu, který se projevoval v umělecké sféře obecně v období přestavby (perestrojky), (Pálušová, 2014, s. 15). Freedman přirovnává černuchu k perestrojkové verzi britského hnutí Angry Young Men či in-yer-face. Hlavního představitele tohoto literárního směru Nikolaje Koljadu uvádí jako autora, který svými dramaty boural veškerá tabu dané doby.

Marcela Magdová zmiňuje, že velkým přínosem pro vývoj ruské dramatické tvorby bylo protnutí divadelní praxe ruských a zahraničních dramatiků. První velkou konfrontací ruské a mezinárodní divadelní scény byl Mezinárodní divadelní festival A. P. Čechova konaný roku 1992. Ruské divadelní společnosti byly tak poprvé představeny inscenace Petera Brooka, Petera Steina, Christophera Marthaler či Roberta Wilsona. Ruské drama bylo v tu dobu pro mnoho západních dramatiků neaktuální, což se však brzy změnilo (Magdová, 2017, s. 26). Lipoveckij a Beumersová zmiňují obrovský přínos nového dramatu pro ruskou dramatickou sféru a to hned ve dvou ohledech. Zaprvé, nové drama dokázalo, že na ruských scénách jsou potřeba nové hry s novým jazykem (ať už domácího či zahraničního repertoáru) a zároveň „vyvezlo“ ruská dramata i za hranice. Zadruhé, vznikly nové, inovativní formy dramatické tvorby, které ovlivnily nejen literární, ale i filmovou tvorbu (Lipoveckij, Beumers, 2012, s. 33). Tempo vývoje ruského dramatu se díky konfrontaci se západem dostalo do rychlých otáček a dnes se řadí k nejprogresivnějšímu žánru ruské literatury.

Spolu s pokusy o definici pojmu nové drama vzniklo i několik typologií, které uvádí Magdová ve své disertační práci: typologie převzatá z publicistiky rozdělující autory podle místa tvorby, typologie podle filoložky Olgy Žurčevy rozdělující nové drama do sedmi kategorií podle typu konfliktu či typologie podle Marka Lipoveckého a Birgit Beumersové. Všechny pokusy o klasifikaci jsou však nekompletní, tudíž jasná klasifikace, stejně jako definice pojmu nové drama, neexistuje (Magdová, 2017, s. 57-64).

Tvorba Michaila Durněnkova se s přibývajícím věkem a zkušenostmi pochopitelně vyvíjela. Ze začátku mu byl inspirací jeho blízký okruh přátel v čele s Vadimem Levanovem a bratrem Vjačeslavem. Ke změně tvorby přispělo osamostatnění jeho tvůrčí kariéry v Moskvě, pozdější mezinárodní popularita a především spolupráce s Teatrem.doc. Názorově mu byla koncepce dokumentárního divadla a nového dramatu velice blízká. Právě proto je jeho tvorba řazena primárně do sféry nového dramatu.

### 1.3 DURNĚNKOVOVA DRAMATICKÁ TVORBA

Jak již bylo zmíněno, Durněnkovova dramatická dráha začala pod vlivem Vadima Levanovova v Toljatti ve spolupráci s bratrem Vjačeslavem. Jejich nejvýraznějšími dramatickými počiny jsou hry *Odčítání země* a *Kulturní vrstva*. V obou dílech se silně projevuje motiv města. Ačkoliv není jasně prokazatelné, že se jedná o město Toljatti, hovoří někteří literární teoretici o tzv. **toljattském mýtu** – o městě, které vzniklo z ničeho – na zelené louce. O městě bez historického a především kulturního zázemí, které vzniklo čistě jen pro průmyslové účely. V dramatech bratří Durněnkových není zmíněno město Toljatti přímo, ale na základě náznaků a blíže neurčených toponym lze odhadovat, že se jedná právě o toto město (Magdová, 2017, s. 107-108). Michail Durněnkov dokonce sám v rozhovoru pro divadelní noviny při charakteristice hry *Odčítání země* zmiňuje jako místo, kde se děj odehrává, přímo Toljatti: „A tak jsem společně s bratrem napsal hru *Vyčítání zemli* (*Odčítání země*), metafyzický obraz lidí pracujících v kovožávodě v naší rodné Toljati, ve které na konci tři přírodní živly – oheň, vzduch a voda – přinášejí hrdinům apokalyptickou smrt.“ (Magdová, 2013).

Překladatelka a rusistka Tereza Krčálová ve svém článku *Drama jako životní alternativa* pro server ruskodnes.cz blíže rozebírá otázku toljattského mýtu. Toljattský mýtus pochopitelně souvisí s tzv. **toljattskou školou**, skupinou současných mladých dramatiků žijících v tomto městě. Vedoucí osobností a člověkem, který k sobě díky festivalu Květnová čtení zájem mladých dramatiků přitáhl, je právě již zmiňovaný Vadim Levanov. K nejvýraznějším dramatikům toljattské školy, jejímž zázemím se stalo bývalé loutkové divadlo Golosova 20, se řadí bratři Durněnkové, Jurij Klavdijev a Kira Malininová. Krčálová poukazuje na vznik města Toljatti, které bylo postaveno jako průmyslové město na geometrickém půdorysu, jako město s elektrárnou, Volžským automobilovým závodem a dalšími podniky. Přesný chod všech strojů ve fabrikách jakoby prostupoval stěnami celého města a odrážel se v životě jeho obyvatel. Místní jsou

obklopeni věcmi s jasnou funkcí a účelnými aktivitami. Lidé žijí stereotypní, nalinkovaný a neměnný život, na který se mladí dramatici zaměřují a snaží se ho rozbít. „Lidé, kteří obětovali svůj život práci v nějakém obrovském podniku a vytvořili si takovouto ideologii, málokdy rozumí snahám mladých lidí narušit jednoznačnost světa, zpochybnit ji a najít nové alternativy. Pro mladé lidi je to však jediný možný způsob, jak dospět k tomu, aby mohli hodnotně žít. Za tím vším stojí potřeba možnosti vlastní volby. Dramatici na tyto tendence reagují a ve svých textech ukazují staré známé věci v nových kontextech, v nových příbězích. Snaží se věci vyprostit z danosti, kterou jim určili lidé, a nechat je žít nezávisle na nich. Proto jsou jejich texty často prodchnuty mystikou.“ (Krčálová, 2007).

Durněnkovova samostatná tvorba se pochopitelně od prvotní tvorby liší. V Moskvě Durněnkov přimknul k Teatru.doc a ke koncepci nového dramatu. Většina jeho her spadá do žánru dokumentárního divadla, který podle něj jako jediný s lidmi nemanipuluje. „Svět je postaven tak, že s námi manipuluje každý. Stát prostřednictvím Kiseljova. Zuckerberg prostřednictvím sociálních sítí. Výrobci skrze reklamu. Každý vám chce něco prodat. Dokumentární divadlo je jiné, pomáhá nám nastražit naše smysly. Díky němu každý rozliší, pokud ne pravdu od lži (to jsou obecně nejasné pojmy), tak minimálně manipulativní logiku od upřímného výroku.“ (Babinceva, 2014).

V Durněnkovově tvorbě můžeme zaznamenat pro něj charakteristické a často se opakující rysy. V jeho dramatech se často setkáváme s prototypem současného člověka, který neví, co má dělat se svým životem a který je postaven před nějaké morální rozhodnutí. Potýká se s vlastním já, pochybnostmi a vnějším světem. Vzhledem k pocitu bezradnosti a nesmyslnosti života se dostává do situace, kdy je postaven před existenciální volbu.

Některé typické rysy Durněnkovovy tvorby bychom rádi demonstrovali na detailnějším popisu vybraných dramát, a o to konkrétně: *Červený šálek*, *Válka ještě nezačala*, *Troska*.

### **1.3.1 ČERVENÝ ŠÁLEK (КРАСНАЯ ЧАШКА)**

Drama *Červený šálek* se odehrává v pomyslném začarovaném kruhu. Na příběhu dvou polárníků, u kterých se každý den opakuje jedna a ta samá dějová linka, je zdůrazněn stereotyp lidského bytí, neschopnost udělat změnu, nesmyslnost takové existence a bezradnost lidí. Oba polárníci se zoufale snaží najít smysl v jejich



stereotypním životě, stejně tak jako odvalu udělat nějakou změnu a jednou provždy se z takového stereotypu vymanit.

„Druhý polárník: To, co děláme, nedává žádný smysl.

První polárník: A kde by se tam asi tak vzal?

Druhý polárník: To už záleží na nás. Dejme tomu... teď je co? Myslím tím, den nebo noc?

První polárník: Den?

Druhý polárník: A tak je to pořád. Během různě dlouhých časových úseků děláme naprosto nesmyslné věci. A přitom bychom mohli...

První polárník: Nic nemůžeme.

Druhý polárník: Ale ano... Mohli bychom se pomodlit.“

Ztracený smysl se pokoušejí najít v modlitbách či ve svých jménech, která vlastně ani nejsou skutečnými jmény. Celý kruh, jehož začátek už nejsou polárníci schopni určit, je v podstatě jen jakousi neviditelnou stěnou, jež by ve své podstatě nebylo těžké prorazit. Na konci hry se pomyslný kruh uzavírá a oba polárníci se vrací ke své oblíbené a spásné každodenní činnosti, a to pití šálku kávy, protože je ten den čeká „hodně práce“.

### **1.3.2 VÁLKA JEŠTĚ NEZAČALA (ВОЙНА ЕЩЁ НЕ НАЧАЛАСЬ)**

V dramatu se rozehrává několik odlišných situací, ve kterých vystupují vždy maximálně tři postavy beze jmen. Jsou označeny pouze jako První, Druhý a Třetí nezávisle na tom, jedná-li se o muže, ženu či dítě. Věk, pohlaví, jméno či místo zde nehraje absolutně žádnou roli. V jednotlivých situacích se řeší odlišná témata. Shodným prvkem prostupujícím každou situací je člověk, který se určitým způsobem vyděluje od „stáda“. Prvním takovým příkladem, který bychom rádi uvedli, je muž, který ve svých čtyřiceti dvou letech zažije první milostnou zkušenost a navíc s vdanou ženou, o které však bezpochyby ví, že je ta pravá. Považuje se za jediného člověka, který uvažuje jinak než ostatní, chce skutečně žít a nespoléhat na náhodu.

„Druhý: Lidi zkrátka nežijí a nad ničím nepřemýšlí. Všechno nechávají náhodě. Pro ně je všechno samo sebou. Ale u mě je to jinak. Mezi námi je to jinak. Je to skutečné... Lidi jsou jako puzzly, který do sebe sice nezapadají, ale strašně moc by chtěly zapadnout. A tak se snaží, vši

silou. Samozřejmě, že jakékoliv dva puzzly můžeš spojit silou. Ale přitom všichni moc dobře vědí, že opravdový ladící pár, který do sebe zapadne, je jenom jeden.“

Všechna témata se dotýkají současného světa, světa kolem nás. Jedna scéna je věnována médiím a jejich vlivu na náš život. Poukazuje na paradox jednání manželky, která věří slovům svého muže, redaktora zpráv, pouze když jí je sdělí přes televizní obrazovku. Na druhé straně je ukázána i zoufalá situace samotného moderátora, který si až po příchodu domů uvědomuje, jak moc jím vyřčené věty ve zprávách ovlivňují běžný život lidí a jak jim všichni bezmezně věří. Zoufalost a absurdnost celé scény ještě umocňuje skutečnost, že vyřčená zpráva byla nepravdivá.

V jedné scéně se autor dotýká i tématu vraždy (taktéž velice častý motiv v Durněnkovových hrách). Vraždy, která by aktéry scény měla osvobodit od bolesti hlavy. V osvobození od bolesti jim však brání jedno slovo, na které si nemohou vzpomenout.

### 1.3.3 TROSKA (XJAM)

V posledním dramatu, které uvádím, hrají ústřední roli tři postavy, žijící samostatným, na sobě nezávislým životem. Všichni hrdinové mají společné, že jsou nerozhodní, plní pochybností a neví, co se svým životem. Hlavní konflikt vedou se sebou samými, s neschopností změnit svůj život, vymanit se z moci pochybností a čelit jim. Tlustý (jedna z postav) nedokáže vyjádřit názor a až dívka Saša ho donutí nějak jednat. Řekne mu, že musí buď souhlasit, anebo nesouhlasit, že zkrátka nemůže být bez názoru, jinak je jen *chlam* (члам), což by se dalo přeložit jako troska, starej krám či na odpis. Další postava, Anna Grigorjevna, hledá svého syna, který ji odstříhнул ze svého života a souhrou náhod a nehod se setkává s další, životem zklamanou ženou. Během společného rozhovoru se dostávají k otázce, zda je děti vůbec potřebují a není-li to spíše naopak, že právě matky potřebují své děti a žijí jen díky nim. Poslední hlavní postava, Filip, se snaží nalézt nějakou jistotu. Jeho život i on sám si totiž přijde nesmyslný.

„Filip: Jsem nějaký nedodělaný. Fakt, často si říkám: neříkej si to, stejně s tím nic neuděláš. A taky, že s tím nic nedělám. Víš, kolik se mi hlavou honí myšlenek? Spousty... A ve výsledku co? (vydá ústy pukající zvuk)

Hovno. A to já nechci. Co když mám fakt jen jeden život? A to ho jako prožiju takhle? Bez toho, abych něco udělal? Celej svůj život?“

Ve svých myšlenkách se obrací i k Bohu, k podstatě lidské existence a po setkání s korejským mladíkem, vrahem, dospívá k jedné z obvyklých Durněnkovových existenciálních otázek: mohu zabít člověka? Dokážu tak, že žiju, a získám absolutní svobodu? Nakonec se všechny ústřední postavy setkají na jednom místě a společně čelí otázce, jestli je vražda osvobodí, jestli mají vůbec právo na tuto absolutní svobodu. Jestli z nich vražda sejme nálepku *хлам*.

V dvou hrách se Durněnkov zaměřuje i na téma vojenského konfliktu. První drama *Sny o válce* (Сны о войне, 2014) bylo napsáno na objednávku pro Divadlo Na Tagance a následně zinscenováno pod názvem *Den vítězství* (День победы) Jurijem Miravickým. Druhá hra *Jezero* (Озеро, 2015) byla napsána taktéž na objednávku, tentokrát pro Gogolovo centrum (Magdová, 2017, s. 118-122).

Kromě vlastních dramatických počinů, je Durněnkov zároveň autorem několika adaptací, filmových či literárních děl. Jedná se například o drama *Bratři* (Братья, 2014), napsaného na motivy filmu Luchina Viscontiho z 60. let *Rokko a jeho bratři*. Kritika ocenila danou hru velice kladně a Durněnkov byl za ni dokonce nominován ve třech kategoriích na cenu Zlatá maska. Adaptace *Jeho život v umění* (Его жизнь в искусстве, 2012) byla inspirována knihou K. S. Stanislavského *Můj život v umění*. Stanislavskému je věnována i další dokumentární hra *Mimo systém* (Вне системы, 2013), vytvořená k uctění památky a ke 150letému výročí narození Stanislavského. Hra se skládá z jeho různých osobních dokumentárních materiálů jako dopisů, deníků či vzpomínek. Další adaptací je i drama *Zákon* (Закон, 2013) vzniklé podle povídky Alexeje Samorjadova a Petra Lucika *Pohádka o tom, co můžeme a co ne*. (Сказка о том, что мы можем, а чего нет). Vlastní úpravy vnesl Durněnkov i do dramatu Augusta Strindberga *Slečna Julie*, které spatřilo světlo světa pod názvem *Hospodyňka Julie* (Хозяйка Юлия, 2013), (*Těatralnaja bibliotěka Sergeja Jefimova*, ©1999-2019).

## 1.4 SPOLUPRÁCE S TEATREM.DOC

### 1.4.1 TEATR.DOC

Dokumentární divadlo Teatr.doc (Театр документальной пьесы ТЕАТР.DOC) je moskevské divadlo aktivně působící od roku 2002. Jedná se o nestátní, nekomerční

a nezávislou moskevskou scénou a zároveň o kolektivní projekt, na jehož činnosti se často podílejí i dobrovolníci (*Teatr.doc*, ©2019). Divadlo je nezávislé na veřejných financích a herci zde pracují bez nároku na honorář. Kromě divadelní činnosti se *Teatr.doc* aktivně podílí na organizaci workshopů či finančně podporuje začínající umělce (Magdová, 2017, s. 41-43).

Divadlo *Teatr.doc* vyšlo na ruské scény s novým a revolučním pojetím divadla a divadelních her. Jedná se o tzv. **dokumentární divadlo**, což spolek podtrhuje i samotnou příponou *.doc* v názvu, ve velkém využívající techniku verbatim, která je postavená především na reálných rozhovorech s žijícími lidmi (Ash, 2015).

Svým pojetím divadla se nachází na jakési pomyslné hranici mezi uměním a sociálním výzkumem současné společnosti. Díky tomuto přístupu se v repertoáru divadla odrážejí ta nejaktuálnější sociální témata (*Teatr.doc*, ©2019). Zpočátku se na divadelní scéně objevovala výhradně sociální tematika. Hry představovaly problémy drogově závislých, lidí s HIV, vězňů apod. Od roku 2010 se však koncepce změnila. Jak uvedl John Freedman *Teatr.doc* se začalo více zaměřovat na kritiku vlády a dokonce i samotného prezidenta (Ash, 2015). Do repertoáru divadla se tak zařadila i politická satira, kterou se spolek snaží aktivně reagovat na současné politické dění (*Hospodářské noviny*, ©1996-2019). Vzhledem k aktuálnosti témat se v inscenacích užívá i aktuální jazyk, autentický a neformální jazyk. Na scéně tak diváci zaslechnou lexikum lidové mluvy, slangů, žargonů, vulgarismy, anglicismy apod.

Anna Kotova, jedna z hereček aktivně působících v divadle, se v rozhovoru pro BBC News zmínila, že členové souboru sami označují divadlo *Teatr.doc* jako „divadlo, kde nikdo nehraje“, což je jeden z oficiálních přídomek *Teatru.doc*. Zároveň uvedla, že představit na scéně text skutečného rozhovoru je mnohem větší výzva, než pracovat s textem klasického ruského dramatu (Ash, 2015).

Vzhledem ke svému těžkému osudu a událostem, se kterými se muselo a musí potýkat, má divadlo i další přídomek jako „divadlo, které se stěhuje“ či „divadlo, které se nebojí“. (Magdová, 2017, s. 54).

## 1.4.2 HISTORIE DIVADLA

Vznik divadla *Teatr.doc* úzce souvisí s novým pojetím divadla, vznikem tzv. nového ruského dramatu (Vychodilová zmiňuje, že dramatické hry se od tradičního pojetí divadla odlišují svým „neuměleckým jazykem“ (Vychodilová, 2014a, s. 22)

a představení techniky verbatim. Impulsem pro vznik divadla byl tvůrčí seminář organizovaný představiteli Londýnského Royal Court Theatre (Elyse Dodgson, Stephen Daldry, James MacDonald, Ramin Gray) v Moskvě v červenci roku 1999, kde se setkali mladí inovativní divadelníci a představili nové techniky, včetně techniky verbatim.

V prosinci roku 2000 byl v Rusku organizován první festival dokumentárního divadla. Přístup nového ruského dramatu začal být prosazován v divadlech po celém Rusku. Devadesátá léta byla pro ruské drama přelomová a velkou roli v nich sehráli dramatici Nikolaj Vladimirovič Koljada v Jekatěrinburgu, Vadim Nikolajvič Levanov v Toljatti či Jelena Anatoljevna Gremina v Moskvě (Pálušová, 2014, s. 11-12).

Divadlo bylo založeno v roce 2001 několika dramatiky. Vedoucími osobnostmi byly Jelena Gremina a její manžel Michail Ugarov. Vzhledem k tomu, že jejich ideály dokumentárního divadla postaveného na technice verbatim, nechtělo sdílet žádné již fungující divadlo, rozhodli se založit vlastní divadelní platformu, která začala aktivně působit od roku 2002. Od té doby divadlo inscenovalo více než 50 divadelních her, účastnilo se několika festivalů, představilo své divadlo v zahraničí, dostalo se do podvědomí mnoha lidí a některé hry byly dokonce přeloženy do dalších jazyků a odehrány v jiných zemích (*Teatr.doc*, ©2019).

Vzhledem ke kontroverzním a citlivým tématům nebyl osud divadla nikdy jednoduchý. Od roku 2002 mělo zázemí v ulici Trjochprudnyj pereulok, poblíž stanice metra Puškinskaja, ve sklepení panelového domu. Odtud se bylo nuceno, na základě rozhodnutí moskevské radnice, roku 2014 vystěhovat. Jako důvod ukončení nájemní smlouvy bylo uvedeno provedení protiprávních stavebních úprav. Ačkoliv se divadlo snažilo prostřednictvím elektronické petice, kterou podepsalo přes 6000 lidí, změnit chod událostí, radnice v čele se starostou Sergejem Sobjaninem neustoupila. Divadlo našlo svůj nový domov na ulici Spartakovskaja v domu z 18. století, ale i odsud se muselo odstěhovat (*Hospodářské noviny*, ©1996-2019). Po dvou stěhováních se *Teatr.doc* usídlil na adrese Malj Kazzennyj pereulok, kde měl k dispozici hned dva sály. Bohužel, v současné době divadlo opět nemá stálou scénu a hostuje na různých komorních scénách po celé Moskvě.

Nesympatie vládních orgánů vůči divadlu se projevují i v jiných oblastech. S potížemi se potýkala např. Jelena Gremina, která byla několikrát vyslýchána. Kromě toho se *Teatru.doc* silně dotýkají i veškeré změny v zákonech, upravujících směr smýšlení v zemi na konzervativní. Obzvláště pak cenzorský zákon (součást dokumentu

Základy státní kulturní politiky) z roku 2014, který zakazuje užívání vulgarismů, přítomnost sexuálních scén, násilí či scén, kde se vyskytují drogy, jak v rámci umění, tak i na sociálních sítích (Magdová, 2017, s. 68).

Je třeba zároveň zdůraznit, že nenávist ze strany vyšších orgánů není spojována s divadlem od prvopočátků. Michail Ugarov v rozhovoru pro ruský internetový časopis *Sekret firmy* vzpomíná, že dokonce zástupkyně tehdejšího moskevského primátora Jurije Lužkova, paní Švecovová (oblast sociální sféry) divadlo navštívila, byla nadšena inscenací *Dok.tor* a nabídla divadlu pomoc. Divadlo ze začátku dokonce využívalo peněz ze státních grantů: „Nejdříve jsme čerpali ze státních dotací, ale postupně jsme zjistili, že jsme se dostali na černou listinu. Kdybychom začali čerpat peníze z mezinárodních grantů, stali by se z nás okamžitě špioni. A od toho už je to jen malý krůček k označení „nežádoucí organizace“. V Rusku se totiž soukromé granty objevují jen velice zřídka.“ (Ždakajev, 2018).

Ugarov ale zároveň uvedl, že jako první impuls k rozkolu mezi divadlem a vedoucími orgány považuje inscenaci *1 hodina 18 minut* (Час 18), týkající se auditora a právníka britské společnosti Hermitage Capital Sergeje Magnitského, který zemřel v ruském vězení za podezřelých okolností.

Za vedoucí osobnosti divadla byla považována manželská dvojice Jelena Gremina (ředitelka) a Michail Ugarov (umělecký šéf). Bohužel v roce 2018 zaznamenalo divadlo obrovskou ztrátu – smrt obou partnerů v rozmezí necelých dvou měsíců (*Svět a divadlo*, ©2018). Byli to právě oni, kdo vnesl do divadla živou politiku (představení J. Greminy: *Září.doc* o rukojmích v Beslanu či výše zmiňovaná inscenace *1 hodina 18 minut*) a kdo chtěl všem ukázat, že divadlo se státní moci bát nemusí. Byl to však onen novátorský přístup a neutichající energie, co zapříčinilo problémy se státní mocí. Divadlo bylo dokonce považováno za nebezpečné (Machonin, 2018).

Vedoucí divadelní dvojice byla prakticky nerozlučná. Michail Durněnkov v rozhovoru pro Rádio Echo Moskvy do rubriky *Kulturnyj šok: Jak přežije divadlo Tetar.doc?* připodobnil jejich vztah následovně: „On (Ugarov) pokládal cihly a ona (Gremina) byla cementem nového divadla a obecně hybatelem nového dramatu.“ (Larina, 2018). Dále také uvedl, že ačkoliv je jejich odchod pro *Teatr.doc* obrovskou ztrátou, všichni účastníci se pokusí splnit poslední přání Jeleny Greminy a to zachovat divadlo za každou cenu (Larina, 2018).

Svébytnost divadla spočívá mimo jiné i v tom, že zde prakticky neexistuje hierarchie divadelní skupiny. Role herců, scénáristů, dramaturgů a režisérů se mohou prolínat. Na stránkách divadla Teatr.doc ale samozřejmě nalezneme seznam režisérů s více než třiceti různými jmény. Co se týče herců, je seznam ještě jednou tak dlouhý.

Herecká práce a obecně postava herce je v Teatru.doc vnímána jinak, než v běžných divadlech. Na blogu Jeleny Greminy v článku s názvem *Herec divadla Teatr.doc je více než herec* je herec popsán jako „spoluautor divadla“, pro kterého je divadlo smyslem života. V článku je vyzdvížena role herců a fakt, že bez nich by divadlo Teatr.doc nebylo tím, čím je. Herecká práce je v tomto divadle nesmírně těžká. Kulisy, kostýmy, hudba – to vše hraje naprosto minimalistickou, nepodstatnou a upozaděnou roli. Herec – jeho obličej, řeč těla, postava a mluva je nejdůležitějším prvkem na scéně. Témata jsou těžká a text často složitý. Nejtěžším úkolem, který před každým hercem stojí, je docílit přirozenosti a uvěřitelnosti. Repliky vycházejí či přímo kopírují skutečné repliky skutečných lidí ve skutečných situacích a právě tato skutečnost a opravdovost musí být zachována i na scéně (*Blog Jeleny Greminoj*, ©2015).

V článku je citován divadelní kritik Andrej Pronin, který po shlédnutí inscenace *150 důvodů, proč nebránit svou vlast* na divadelní přehlídce v Petrohradu, popsal herce divadla následujícím způsobem: „Herci tohoto divadla nepřicházejí na scénu jako do práce. Není to tak, že by si říkali: *ou, musíme vám sdělit něco důležitého, něco moc důležitého*, ale jako by scéna byl celý jejich život, ze kterého už není třeba nikam odcházet.“ (*Blog Jeleny Greminoj*, ©2015).

Specifický způsob inscenování, vnímání rolí režiséra, dramaturga, scénáristy a především herce je spojen i se specifickým publikem. V případě Teatru.doc se vždy jednalo o komorní scénu, která má nevelké jeviště i hlediště. Jak uvedl M. Ugarov v rozhovoru s Alexandrem Mjagčenkovem zveřejněným na serveru *hah.life*: „Divadlo už není pro masy, ale pro skupiny lidí. Proto se k nám do divadla vejde maximálně 100 lidí a i to už je příliš mnoho, to už je velký tlak.“ (Ugarov, 2018). Srovnával tak současné divadlo s divadlem socialistické éry. Zároveň vyjádřil radost z toho, že se mezi diváky objevují mladí lidé a především takoví lidé, kteří si nepřišli do divadla odpočinout. Sama Jelena Gremina uvedla, že jejich divadlo přitahuje hlavně mladé lidi, kteří k nim chodí, aby se „přidali“ (*Masterskaja Seans*, ©1990-2018). Michail Ugarov byl také velmi známý svým ostře mířeným názorem, že dokumentární divadlo není pro tzv. „ružové tetky“ (розовые тетки). Jinak řečeno pro postarší dámy, které jdou do divadla s jedním

jediným cílem: pobavit se a zapomenout na starosti běžného života. On sám vnímá svět, který je vytvářen na mnohých ruských scénách, jako nereálný, nepravdivý, jako svět za sklem. „Ve většině případů je divadlo, které vidím kolem sebe, jen akvárium, ve kterém plavou zlaté rybky. Takové divadlo je moc krásné, můžeme u něj sedět a medítovat. Mě však nezajímají žádné zlaté rybky, mě zajímají lidé.“ (Ugarov, 2018).

Z koncepce divadla, specifické „hierarchie“ a role herce je patrné, že i inscenovaná dramata představená divadlem jsou velice specifická a vyznačují se právě aktuálností tématu a často silnou kritikou. Jeden z prvních velkých úspěchů divadla bylo poetické drama *Kyslík* (autor Ivan Vyrypajev), inscenované roku 2002 V. Ryžakovem, které bylo vytvořeno jako hudební album. Drama *Dok.tor* (Док.тор, autorka J. Isjaeva, 2005), ve kterém se odrážela současná situace ruských lékařů, bylo založeno na rozhovorech s doktorem pracujícím v provinčních nemocnicích. Inscenace *Genesis-2* (Бытие-2, autor I. Vyrypajev, 2004) v režii Ryžakovova byla postaveno na dopisech schizofrenické ženy. Inspirací inscenace byla Bible a ženská postava byla napsána na základě Lotovy ženy. Dále bychom rádi zmínili dvě ostře politicky vyhraněné inscenace, které bezprostředně reagovali na politickou situaci. Inscenaci *Září.doc* (Сентябрь.док, autorka J. Gremina) reagující na teroristický útok v beslanské škole dne 1. září 2004. Scénář hry vznikl složením textů (komentářů, příspěvků) z různých internetových fór, na kterých se lidé různých národností k celé události vyjadřovali. Druhou politicky velmi kontroverzní inscenací byla hra *1 hodina 18 minut* (Час 18, pojednávající o smrti S. Magnitského), která se skládala z 10 monologů 9 postav, mezi kterými byli např. matka oběti, nepříjemný soudce či bezcitný doktor (Freedman, 2010, s. 407-408).

#### **1.4.3 DOKUMENTÁRNÍ HRA, TECHNIKA VERBATIM, LIFE GAME, HLUBOKÉ INTERVIEW HERCE**

„Dokumentární divadlo, které je založené na dlouhých textech, rozhovorech a osudech skutečných lidí, je specifický žánr, který existuje na hranici umění a průzkumu aktuální situace ve společnosti.“ (*Verbatim, Teatr.doc*, ©2019).

Koncepcí dokumentárního divadla a dokumentárnosti jako takové je přiblížit jevištní jazyk reálnému verbálnímu projevu, se kterým se setkáváme v rámci každodenní komunikace (Vychodilová, 2014a, s. 23). Dokumentární divadlo se snaží co nejvěrněji



zachytit a ukázat situace z reálného života. Estetika jde obvykle stranou. Navíc by představení nemělo spadnout do čisté fikce (Podmanková, 2011, s. 131).

Dagmar Podmanková na základě teorie Patrice Pavise dělí dramata dokumentárního divadla do třech skupin (rozdělení demonstruje na příkladech současné slovenské dramatické tvorby): 1. divadelní představení vytvořená na co nejuvěrnějším autentickém materiálu, 2. inscenace, vytvořené na základě materiálů historického a dokumentárního charakteru jako jsou novinové články, dopisy, deníkové záznamy, rozhovory ad., 3. inscenace, na jejichž textu je reflektována minulost pomocí individuální paměti, tzn. jednotlivec vypráví příběh. Poslední typ dramatu se hojně vyskytuje především ve slovenské, české a polské dramatické tvorbě, zatímco v ruské je značně opomíjen, spíše prakticky vynechán. Ruská dokumentární dramatická tvorba je postavena především na sociální a v poslední době mnohem silněji na aktuální politické situaci, kterou se snaží reflektovat, kritizovat a konfrontovat (Podmanková, 2011, s. 132-133).

Zaměříme-li se na techniky užívané v dokumentárním divadle, tak na prvním místě musíme zmínit techniku **verbatim** (latinsky *doslova*). S touto technikou přišel anglický divadelní a filmový režisér Stephen Daldry (člen The Royal Court Theatre, tehdy známý především jako divadelní režisér), (*Verbatim, Teatr.doc*, ©2019).

Pro techniku verbatim je charakteristický tzv. magnetofonový jazyk, což je autentická řeč lidí zaznamenaná na ulicích během každodenních situací. V souvislosti s magnetofonovým jazykem je skloňováno jméno spisovatelky, dramaticky, scénáristky, výtvarné umělkyně, zpěvačky a režisérky Ljudmily Petruševské, která je považována za průkopnici této metody na ruské scéně (Vychodilová, 2014a, s. 23).

Dramatik Vladimír Zabalujev v rozhovoru pro blog *Zavtra* zdůraznil roli autentické řeči, kterou se snaží dokumentární divadlo prostřednictvím techniky verbatim zachytit: „Ve finále je vlastně úplně jedno, s kým děláte rozhovor, jestli jsou to prostitutky nebo bezdomovci. Důležité je, že díky této formě můžete ukázat novou řeč, která nemá vůbec nic společného s tradičním literárním jazykem. Můžete poukázat na nové formy komunikace, důvěryhodně nahlédnout do duší lidí a zobrazit je pomocí umění.“ (Bojko, 2005).

Příprava inscenace spočívá v tom, že se herci, dramatik či režisér snaží získat dostatečné množství materiálu k tématu, na které se rozhodli hru zpracovat. Většinou je základem pro vytvoření divadelní hry a zároveň hlavním a nejdůležitějším

prostředkem techniky verbatim **rozhovor**. Je to jakási Bible, od které se práce divadla Teatr.doc odvíjí. Celý proces vzniku hry začíná dotazováním co největšího množství lidí, kteří mají k dané problematice co říci. Při dotazování kladen velký důraz na otázky a jejich správnou formulaci. „Otázky jsou základním kamenem nového představení.“ (*Verbatim, Teatr.doc*, ©2019). Rozhovory s lidmi jsou většinou nahrávány na diktafon a potom se ve vzájemné spolupráci herců, dramatika a režiséra, kteří se společně účastní celé evoluce hry, upravují a komponují do scénáře. Následně se přechází k samotné realizaci hry na jevišti. Existuje více přístupů, jak získaný rozhovor zpracovat. Buď vede rozhovor dramatik a pak jsou s ním seznámeni herci, nebo zaznamenávají a vedou rozhovory pouze herci a dramatik se s textem seznámí až prostřednictvím herce.

Samostatně je vydělován tzv. **ortodoxní verbatim**, kdy nikdo nezasahuje do prvotně získaného textu a ten tak zůstává i při samotné realizaci nepozměněn (*Verbatim, Teatr.doc*, ©2019).

Kromě mluveného slova si herci při zaznamenávání zvuku snaží zapamatovat i neverbální prostředky užívané mluvčími, aby je pak co nejvěrněji interpretovali na jevišti (Magdová, 2017, s. 65).

Z výše uvedeného vyplývá, že základní jednotkou dokumentárního divadla není fakt či situace, ale **slovo**. Tím je celá koncepce verbatimu a dokumentárního divadla nová, tím se vyděluje proti všemu, co bylo do ní (*Verbatim, Teatr.doc*, ©2019). Při vzniku dokumentárního divadla měli mnozí lidé tendenci srovnávat jeho koncepci se Stanislavského metodou, čímž naznačovali, že dokumentární divadlo vlastně nepřichází s ničím novým. Není chybné Stanislavského metodu a metody užívané v dokumentárním divadle srovnávat, ale naprosto je ztotožnit je příliš vyhraněný a nesprávný přístup. Jako opodstatnění našeho názoru citujeme samotného Michaila Durněnkova, který v rozhovoru pro Divadelní noviny vysvětluje, že některé koncepce nového dramatu jsou Stanislavského metodě blízké, ale některé ji zcela popírají: „Není jedna *novaja drama*. Naopak jsem viděl mnoho divadel inscenujících současná dramata, která se svými podivnými aktivitami na jevišti vehementně k Stanislavskému hlásí. Navíc i značná část současných her je psaná či zamýšlená pro typ divadla, které pracuje Stanislavského metodami. Pouze malý avantgardní ostrůvek ruského divadla, ke kterému se hlásím, se zabývá texty, pro které není systém Stanislavského efektivní.“ (Magdová, 2013). V souvislosti s důležitostí role samotného slova dochází k upozaďování

a maximálnímu eliminování kulis, rekvizit či kostýmů – divadlo se tak dostává do tzv. nulové pozice (Magdová, 2017, s. 56).

Poetika dokumentárních her řeší aktuální témata, sociální i politická. Verbatim představuje divákům jednotlivé sociální skupiny, nikoliv společnost jako takovou. Vybíraná a zpracovaná témata jsou většinou dost kontroverzní, dovedená do krajností a zobrazující svět bez příkras. Silně se v nich projevují prvky naturalismu (Mechtchanová, 2010). Někdy se dokonce mluví o tzv. **hypernaturalismu**, což je v podstatě velice drsné zobrazení skutečnosti. Hypernaturalistické hry se vyznačují vysokou mírou násilí (hodně se projevuje sexuální násilí), které je bráno jako něco přirozeného, v podstatě jako norma. Násilí získává určitý přesah, rozbíjí normální komunikaci a běžné normy a odkrývá cestu k podvědomému jednání (Lipoveckij, Beumers, 2012, s. 35-39). Ke specifickému výběru a realizaci témat divadla se na serveru *seance.ru* trefně vyjádřil ruský teatrolog, historik divadla a specialista na tvorbu Williama Shakespeara Alexej Bartoševič, který svým názorem objasnil popularitu daných témat nejen mezi divadelníky, ale i diváky. „Za výběrem takových témat nestojí děsivý pocit, že je náš život tragický. Ani hrůza z těch nočních můr, které dramatika popisuje, ale smyslné potěšení až skoro masochistické nadšení z jejich názorné demonstrace.“ (*Masterskaja Seans*, ©1990-2018).

Kromě techniky verbatim, se diváci mohou v dokumentárním divadle setkat s technikou **life game**, která spočívá v tom, že se na scéně rozehraje autentický příběh ze života a diváci jsou vtaženi do představení. Stávají se spolu s herci postavami příběhu, rozvíjejí postavy a udávají směr nejen jim, ale i celému příběhu.

Divadlo Teatr.doc dokonce přišlo se svoji vlastní technikou – s technikou **hlubokého interview herce** (глубокое интервью артиста). V tomto případě se herec pohrouží do světa postavy a okolností s ním spojených. Na základě sebraného dokumentárního materiálu si postavu osvojí a „převtělí se do ní“. Před diváky tak nestojí herec, ale postava sama, která vede rozhovor a odpovídá na otázky zadávané z publika.

Výše zmíněné techniky se mohou vzájemně kombinovat, nevyužívají se striktně samostatně. Slouží jako prostředek k vytvoření inscenace samotné a i ony samy se mohou různě proměňovat. Ačkoliv jsou všechny techniky určitým způsobem definovány, mají své charakteristické postupy, stále se jedná o nové techniky, které mohou být pojímány různými způsoby. Neexistuje tudíž jeden univerzální způsob, jak

je užívat a především, jeden typ inscenace, který na jejich základě vznikne (*Verbatim, Teatr.doc*, ©2019).

#### 1.4.4 MICHAIL DURNĚNKOV VE SPOLUPRÁCI S TEATREM.DOC

Díky festivalu Nové drama a Ljubimovce se dostal Michail Durněnkov blíž k Teatru.doc, kde dosud aktivně působí a kde jsou jeho dramata inscenována. Dokonce již první hra, napsaná společně s bratrem Vjačeslavem, *Odčítání země*, byla představena na scéně tohoto moskevského dokumentárního divadla. Durněnkov se s vedoucí divadelní dvojicí Teatru.doc osobně setkal v roce 2001 na semináři verbatimu v Gorkách Leninských. První Durněnkovovy samostatné dramatické počiny však byly moskevským divákům představeny na scénách jiných divadel. Teprve až v roce 2007 byla v Teatru.doc inscenována Durněnkovova hra, a to *Modrý zámečník* (Синий слесарь). Herec Teatru.doc Konstantin Koževnikov v rozhovoru pro rádio Echo Moskvy označil danou hru jako pro divadlo do jisté míry přelomovou: „Modrý zámečník Michaila Durněnkova se stal na dlouhou dobu vizitkou divadla Teatr.doc.“ (Larina, 2018). Čistě autorský dramatický text dramatu se odlišoval od metody verbatim. Inspirací autorovi posloužily vlastní zkušenosti ze závodu v Toljatti (pracoval zde rok jako autozámečník). Hrou prostupují různé mystické prvky, např. magnetická dívka či sám modrý zámečník, který je vlastně džin vystupující z lahve. Žánr hry je popsán jako koncert určený pro čtení (Kovalskaja, 2007).

Durněnkov dodnes s divadlem aktivně spolupracuje a podílí se na místních projektech. Například na vzdělávacím projektu *Antiškola*, která poskytuje „antivzdělání“ pro všechny „antiherce“ tzn. pro běžné lidi, kteří mají zájem o aktivní působení v divadle (Larina, 2018).

Jedním ze zajímavých projektů, který byl realizován ve spolupráci s dramatikem Teatru.doc Jevgenijem Kazačkovem a který bychom rádi zmínili, byl čtyřdenní česko-ruský workshop dokumentárního divadla organizovaný roku 2013 v Praze v holešovickém Studiu Hrdinů pod názvem *Pražské jaro 1968*. Na workshopu byla účastníkům představena metoda verbatim a následně proběhla diskuze na téma invaze vojsk Varšavské smlouvy do Československa v srpnu 1968 (Magdová, 2013). Cíl diskuze přiblížil sám Michail Durněnkov v rozhovoru pro Divadelní noviny: „Hledali jsme paralely i odlišnosti českého a ruského pohledu. Nechceme křísit historii, ostatně

jen těžko se můžeme pocitově přiblížit lidem z roku 1968. Reflexí minulosti chceme hovořit o současnosti.“ (Magdová, 2013).

## 2 PROBLEMATIKA PŘEKLADU DRAMATICKÉHO TEXTU

### 2.1 DRAMATICKÝ TEXT X DIVADELNÍ TEXT

Dramatický text je specifickým literárním druhem uměleckého textu, jehož překladu a problematice s ním spojené se věnovali ve svých teoretických pracích již mnozí translatoologové (Morávková, Zich, Levý, Bassnettová, Lefevere ad.). Vzhledem k tomu, že se jedná o text umělecký, dají se při překladu aplikovat obecné postupy používané při překladu umělecké literatury. Umělecký text má jako každý text dvě základní stránky: formální a obsahovou, které musí překladatel při své práci zachovat a adekvátně přeložit. Překladatel musí brát v potaz i autorovu pozici. Umělecké texty jsou ve velké míře autentické, odráží se v nich autorův pohled na danou skutečnost, kterou svébytně interpretuje. Na autora má silný vliv především historicko-spoločenská situace. V jeho textech se odráží historická, politická, ekonomická, sociální i kulturní situace v dané zemi, která se v průběhu let v závislosti na mnoha okolnostech proměňuje. Příběh, odehrávající se na ruském venkově, psaný v druhé polovině 19. století, se podstatně liší od stejného příběhu psaného za První světové války a následné Občanské války, stejně tak jako od příběhu z let šedesátých. Lišil by se i v případě, psal-li by ho jeden člověk (čistě z teoretického hlediska, v daném časovém rozmezí je to prakticky nemožné). V neposlední řadě se v díle silně promítá autorův osobní život, jeho názory, myšlenky, vlastní filozofie a náhled na svět. Z uvedeného vyplývá, že překladatel by měl být znalý nejen jazyka, ale i kulturního a společenského kontextu, který je nedílnou součástí překladu a měl by být pro recipienta zachován. Překladatelovým cílem je tudíž vytvořit adekvátní překlad původního díla s ohledem nejen na jazyk, ale i na ostatní složky díla.

K dramatickému textu lze v zásadě přistupovat a chápat ho dvojitým způsobem: jako **text dramatický** (text původního díla, čistě literární útvar určený ke čtení) a **text divadelní** (text divadelní hry určený k inscenování = konkrétní interpretace překladu původního dramatického textu). K tomuto dělení se ve svém článku *Překlad dramatu* přiklání i Alena Morávková, která dělí dramata na ta, která jsou **určená ke čtení** (označuje je jako Lesedrama) a dramata **určená k inscenování**. Sama taktéž uvádí, že první typ dramatu se vyskytoval častěji v minulosti, zatímco v současné době je drama

chápáno spíše jako jedna ze složek (složka výchozí), která tvoří společně s dalšími (režie, scénografie, herectví ad.) konkrétní inscenaci (Morávková, 2003, s. 51).

Pokud budeme nahlížet na dramatický text jako na literární dílo určené ke čtení, může překlad původního díla zůstat konečným, avšak už ze samotné podstaty dramatického textu se předpokládá, že se stane podkladem pro další transformaci.

V případě překladu dramatického textu z jazyka výchozího do jazyka cílového se jedná o transformaci jazykového kódu. Pokud překladatel přistoupí k textu jako k textu určenému pro budoucí divadelní realizaci, jedná se o transformaci jednoho znakového systému do druhého (literární dílo a jeho text bereme jako znak). Podle Jakobsonovy terminologie se v prvním případě jedná o **mezijazykovou transformaci** (překlad z výchozího jazyka do cílového) a v druhém případě o **mezišémiotickou transformaci** (změna textu pro potřeby konkrétní inscenace), (Jakobson, 1959, s. 232-237).

Na základě daných poznatků by se dalo usoudit, že by měl překladatel k dramatickému textu přistupovat čistě jen z hlediska mezijazykové transformace, nicméně vzhledem k povaze textu a jeho předpokládaného dalšího využití by se předkladatel neměl spokojit pouze s touto transformací. Překladatel není režisér divadelního představení, tudíž se musí držet výchozího textu. Nicméně by měl adekvátně zachovat plynulost, živost, dynamičnost či napětí, které se v originálním textu objevuje.

Na základě výše zmíněných transformací nelze opominout **transformaci kulturní**, tzn. přenos výchozí kultury do kultury cílové. V dramatickém textu (stejně jako v každém jiném uměleckém textu) se odráží kultura země, ve které bylo dílo napsáno. Při překladu a především následné inscenaci je i kulturní transformace textu nedílnou součástí dramaturgické, scénářistické, herecké a režisérské práce. Patrice Pavis připodobňuje tento proces přesýpacím hodinám, kde se ve vrchní části těsnají zrnka výchozí kultury (pro inscenační tým „cizí“ kultura). Zrnka se postupně a velmi pomalu dostávají přes zúženou část hodin do spodní části a přeměňují se tak na zrnka cílové kultury. Přechodem přes nejužší část přesýpacích hodin Pavis metaforicky poukazuje na práci s textem, která zahrnuje čtení textu, výběr formy inscenace, úpravy textu, hereckou přípravu, hereckou práci, sociální a kulturní modifikace textu. Zdánlivě jednoduchý proces přesypání zrněk však nesmí být unáhlen, aby nedošlo k přílišnému splynutí kulturních specifik a následnému zastínění specifik kultury výchozí či naprostému popření originálu na úkor „domácí“ kulturní tradice (Pavis, 1992, s. 9).

V souvislosti s kulturní transformací bychom rádi zmínili náhled finské teoretičky překladu (zabývá se především překladem dramatu) působící na Univerzitě Vaasa, Sirkku Aaltonenová, která ve své publikaci *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society* zmiňuje roli kontextů, které jsou součástí každého dramatického textu či na něj mají přímý vliv, jako například kontext literární, kulturní, morální, sociální či geografický. Každý cizojazyčný dramatický text, bavíme-li se o textu určenému pro jevištní realizaci, musí být tudíž při překladu a následné inscenaci adaptován na nové prostředí, aby byl přijat danou sociální sférou (Aaltonen, 2000, s. 75).

Tím se dostáváme k faktu, že při tvorbě dramatického textu je předpokládán (ne vždy) jeho další vývoj, a to konkrétně na divadelní scéně. Je-li text vyhodnocen jako předloha pro inscenaci, zpravidla dochází k jeho menším či větším úpravám (nejen ve sféře jazykové), a text se tak mění v text divadelní. Divadelní text je tudíž konkrétní scénickou realizací textu dramatického, ke kterému se připojí pojetí režiséra, dramaturga, herců, hudba, světla, kulisy (tím se opět dostáváme k jednotlivým složkám divadelního umění) – celková realizace tak vytváří inscenaci. V tomto případě se jedná o stabilní konkretizaci výchozího textu, který je sám o sobě textem celkem proměnlivým (Povejšil, 1994, s. 140).

Sirkku Aaltonenová v souvislosti s inscenační realizací nevnímá původní text, jako neměnnou jednotku. Podle ní text disponuje různými možnostmi, jak ho číst a jak ho pochopit. Je to v podstatě otevřený prostor, který se může zaplnit podle potřeby. Přeměnu textu dramatického na divadelní vnímá jako vytvoření nového textu. Zásah kohokoliv (scénáristy, režiséra, herce, osvětlovače či technika) bere jako změnu textu a vytvoření tak textu nového (Aaltonen, 2000, s. 32).

S. Aaltonenová ve své publikaci taktéž zmiňuje teorii Tadeusze Kowzana z roku 1985, který vnímá dramatický text a konkrétní inscenaci jako prvky na sobě nezávislé, s možností samostatné existence. Uvádí, že mezi textem a realizací (divadelní inscenací) tři různé vztahy. V prvním případě uvádí, že jakýkoliv text, který je ústně předveden, s minimální intonací a mimikou už se stává divadelní inscenací. V daném vztahu se velký důraz klade především na text, který vzniká *a priori*. Jako druhý typ uvádí realizaci dramatického textu v rámci představení, ale beze slov, nonverbálně. Třetím typem je dřívější existence samotného představení, která je až později, *a posteriori*, doplněna vzniklým textem. Kowzanova teorie tudíž spočívá v tom, že dramatické psané



texty mohou existovat samostatně vně divadelního systému a naopak divadelní systém může existovat nezávisle na dramatických textech a zcela svobodně.

Hudební teoretik Otakar Zich ve své knize *Estetika dramatického umění* vnímá dramatické dílo čistě jako dílo divadelní. Srovnáme-li Kowzanovu teorii s jeho náhledem na dramatický text, v případě Zicha je divadelní systém a dramatický text pevně spojen. V rámci svého pojetí divadelního díla vyzdvihuje důležitost dvou složek – **složky akustické (slyšitelné)** a **optické (viditelné)**. Dále uvádí, že každá z těchto dvou základních složek se ještě dále dělí (v optické složce se projevují výtvarná umění, jako malířství, architektura, sochařství apod.), (Zich, 1986, s. 14-15). Zmiňuje se taktéž o tzv. demokratickém názoru, který bere jako skutečnosti bližší (než aristokratický názor, který vyzdvihuje pouze jednu složku dramatického umění): „Podstata dramatického umění je ve spojení několika umění, z nichž žádná nemá z estetického hlediska přednost před druhými, nýbrž všechna jsou – v hotovém námi vnímaném díle – umělecky rovnocenná.“ (Zich, 1986, s. 26). Ačkoliv považuje obě složky za prakticky nedílnou součást divadelního díla, připouští, že některá díla nepotřebují obě složky. Jako příklad uvádí tzv. „knížní dramata“ (př. Goethův Faust), která obstojí velmi dobře, pokud jsou jen slyšena a někdy i mnohem lépe, než kdyby k nim byl doplněn vjem vizuální.

Jelikož základním cílem každého překladatele je vytvořit v cílovém jazyce překlad adekvátní a srozumitelný pro každého recipienta, musí brát překladatel v potaz, kdo tvoří jeho „cílovou skupinu“. V případě, že je dílo adresováno čtenáři, odkrývají se před překladatelem široké možnosti poznámek pod čarou, vysvětlivek, opisných překladů apod. Na rozdíl od prozaického textu, kde nebývají vysvětlivky pod čarou či na konci knihy výjimkou, mohou v dramatickém textu působit jako rušivý element. Nesmí narušovat dynamičnost, plynulost a tempo, které jsou pro dramatický text obzvlášť důležité. Překladatelé volí různé translátologické postupy, aby se vysvětlivkám a poznámkám pod čarou vyhnuli, jako je například rozšíření informačního základu, opisný překlad, substituce apod. (Vychodilová, 2012, s. 40-46, 58). Alena Morávková je zastáncem názoru, že překladatel dramatu by měl cílit k maximální srozumitelnosti, názornosti a přesnosti vyjádření, jelikož u dramatu neexistují poznámky pod čarou a divák se nemůže vracet v ději jako čtenář v knize (Morávková, 2003, s. 52).

Situace se překladateli značně komplikuje v případě, že je text primárně určen pro jevištní zpracování (veškeré vysvětlivky a případné poznámky jsou nepoužitelné) a o to víc, pokud se jedná o konkrétní jevištní zpracování pro konkrétní divadlo, kde

už je nezbytná konzultace a spolupráce s dramaturgem a režisérem. Pokud je dílo určeno k inscenaci, musí vzít překladatel samotné ztvárnění díla. Zich ve své teoretické práci definuje dramatické dílo jako časové, jako dílo probíhající v reálném čase, tudíž dílo pomíjející, které má svůj omezený čas, tzn. svůj začátek a konec. Před ním a po něm neexistuje. Text dramatického textu je trvalým zápisem, nicméně se jedná jen o část dramatického textu, jako celku (Zich, 1986, s. 19).

## 2.2 EKVIVALENTNOST PŘEKLADU

Při překladu jakéhokoliv textu musí klást překladatel důraz na zachování ekvivalentnosti. Je třeba poznat konkrétní individuální rysy jazyka výchozího, aby byl schopný najít adekvátní prostředky po převedení textu z jazyka A do jazyka B a zachovat zároveň ekvivalence **obsahovou** (denotativní), **stylistickou** (konotativní), **textově normativní** (uzuální normy textových typů), **pragmatickou** (komunikativní) a **formální** (individuální rysy výchozího textu), (Povejšil, 1994, s. 139).

Kromě rysů výchozího jazyka je pro zachování ekvivalentnosti cílového překladu nezbytné, aby překladatel znal specifika daného literárního druhu, žánru či typu. To platí i pro dramatický text, který vyžaduje specifický překladatelský postup. Znalost obecných charakteristických rysů značně ulehčí překladatelskou práci.

## 2.3 SPECIFIKA PŘEKLADU DRAMATICKÉHO TEXTU

„Dramatický text není prostý dialog, ale je to svébytný a osobitý útvar s tempem, rytmem a jazykem odlišným od básně a epické prózy. Diferencujícím prvkem mezi básnickým a prozaickým textem na jedné a dramatickým textem na druhé straně není jen dialogická podoba.“ (Povejšil, 1994, s. 140).

Jedním ze základních specifických a zároveň při překladu problematických rysů dramatického textu je jeho **dialogičnost**. Dramatický text je postaven na komunikaci (popřípadě na tzv. nekomunikaci – absurdní drama), na situacích a konfliktech. Dialogy či situace bývají zpravidla hybatelem dramatických událostí, děje. Překladatel si musí uvědomit, že „dialogy nevyprávějí ani nelíčí děj nebo situace, nýbrž je vytvářejí. Nevyprávějí, jak se lidé stýkají a jaké k sobě mají vztahy, nýbrž předvádějí osoby, jak jednájí a jak spolu komunikují.“ (Povejšil, 1994, s. 143). Do hry samozřejmě vstupují i monologické pasáže, které mohou plnit různé funkce: popis, vysvětlení, objasnění jednání postav, zamyšlení a další. Jejich prostřednictvím dochází ke zpomalení

či rozvolnění tempa děje. Při překladu dialogu bývá nejtěžším oříškem zachovat dynamiku, tempo a plynulost textu. Jazyk dialogu je jazyk živý. „Protože dialog je jednání slovy, jde také při překladu o zachování jeho specifické energie, jeho aktivního zaměření na protihráče.“ (Levý, 1998, s. 181). Výrazové prostředky a věty bývají úsporné, jelikož postavy zpravidla nepopisují události, ale vytvářejí je. Jejich výrazové prostředky mohou a velmi často skutečně jsou neexplicitní – nechávají velký prostor čtenáři, či potenciálnímu herci, režisérovi a divákovi, proto se setkáváme s jednoduchou stavbou vět, často eliptických či nedokončených.

Dramatický text je **mnohvrstevnatý**. Jedná se v podstatě o text spojující různé literární druhy do jednoho. Překladateli na jedné straně vypadávají dlouhé popisné pasáže typické pro prozaická díla, ačkoliv se s nimi může setkat i zde (ve formě obsáhlých scénických poznámek či monologů). Neznamená to však, že se při překladu nesetká s textem prozaickým či dokonce poetickým (texty básní a písní, veršovaná dramata typická spíše do 19. století).

Jak už bylo zmíněno výše, v dramatických textech se objevuje **živý jazyk**. Proto se zde silněji než jinde projevují rysy mluveného jazyka dané doby. Kromě využití eliptických výrazových prostředků a nedokončených vět, frazeologizmů, ustálených slovních spojení a velkého množství kontaktních slov, se v současném dramatu silně projevuje jazyk hovorový a nespisovný (slang, argot, profesní mluva apod.). Tyto prakticky ve všech dramatech přítomné rysy, bývají dalším složitým úkolem, kterému musí překladatel čelit (podrobněji v kapitole Analýza vybraných překladatelských řešení).

Jelikož je vlastní dramatický text tvořen přímou řečí, jazyk zde hraje klíčovou roli nejen pro pochopení děje a situace, ale především jednotlivých postav a jejich charakteru. Jazyk a charakter postavy jsou těsně spojeny. Překladatelským úkolem je pochopit charakter a chování jednotlivých postav, k čemuž mu dopomáhá právě jejich způsob mluvy. Mezi postavou dramatického textu a jazykem vzniká vztah. Postava určuje jazyk a na druhé straně i jazyk charakterizuje postavu (Povejšil, 1994, s. 141-142). Sedmnáctiletý chlapec užívá specifické výrazové prostředky, které se značně liší od jazykových prostředků 80leté důchodkyně, která celý život pracovala jako učitelka. Jazyk postav se pochopitelně může během dramatu měnit v závislosti na vývoji postavy. Jiří Levý vnímá styl řeči jako velmi důležitou součást divadelní hry jako celku, jelikož

sám dialog a styl řeči se stává jednáním, vyznačuje charakter dialogu i postav a stává se součástí konfliktu, který je pro drama důležitý a nezbytný (Levý, 1998, s. 180-181).

Ve svém vnímání dramatického textu (vnímá dramatický text jako divadelní) klade Jiří Levý taktéž velký důraz na intonaci a interpretaci jednotlivých replik. Podle něj může slovní spojení a stavba věty naznačit intonaci a potřebný způsob vyjádření, nicméně hlavní význam a vyznění jí dodává herec svým pojetím a konkrétní intonací. Vyzdvihuje tak roli dramatika jako člověka, který by měl způsobem svého psaní a poznámkami navést herce k potřebnému přednesu. „Písmo naznačuje jen značně zhruba fonetické kvality řeči. Není schopno zachytit tzv. suprasegmentální prozodické kvality, k nimž patří především tempo, intonace, pokud není dána syntaxí, atd. Tyto kvality mohly být zčásti naznačeny stavbou věty. Ve skutečném rozhovoru může postava zcela normálně stavěnou větu pronést váhavě, koktavě, afektovaně, dramatik by však měl utvářet větu tak, aby tyto expresivní hodnoty byly konstrukcí jen naznačeny a on aby váhání, koktání a afekt označil, pojmenoval. Musí herci navodit způsob přednesu, ať už replikou samou nebo vnějšími prostředky, tj. režijními poznámkami.“ (Levý, 1998, s. 180). Z toho tedy vyplývá nezbytnost a důležitost průvodních složek verbální komunikace (mimika, gesta, pauzy aj.) definovaných v scénických a charakterologických poznámkách.

## **2.4 PŘEKLAD VEDLEJŠÍHO TEXTU – SCÉNICKÉ, CHARAKTEROLOGICKÉ A REŽIJNÍ POZNÁMKY**

Vedlejší text u dramatu by se mohl zdánlivě zdát jako text prakticky nepodstatný. Úvodní popisy postav, režijní a scénické poznámky jsou však nedílnou součástí většiny dramatických děl. S historickým vývojem dramatu se měnila frekvence jejich užívání. Zatímco v ruských dramatech 19. století nalezneme scénické poznámky velmi sporadicky, u A. P. Čechova tvoří už nedílnou součást díla a v symbolismu se stávají klíčem k pochopení jednání a charakterů postav, situace a kolikrát i děje. Jak uvádí ve svém článku *Překlad dramatu* Alena Morávková, nesmíme brát scénické poznámky jen jako doslovný návod k inscenaci her, mají totiž mnohem rozsáhlejší funkci. „Vytvářejí pozadí příběhu, náladu, atmosféru každé scény, výstupu, vykreslují prostředí, tvoří jednu vrstvu dramatického textu, charakterizují postavu, situaci.“ (Morávková, 2003, s. 52). Role vedlejšího textu nabývá ještě větší důležitosti v okamžiku realizace

dramatického textu na scéně, kde jsou scénické poznámky a charakterizace postav pomocníkem pro režiséra a celý divadelní soubor.

I překlad vedlejšího textu má v každém jazyce svá pravidla, například v češtině je dáována přednost překladu scénických poznámek v čase přítomném (Hronešová, 2015, s. 24).

Z výše uvedeného vyplývá, že překladatelova práce nekončí překladem vlastního textu dramatu a že překladatel nesmí důležitost vedlejšího textu opomíjet. Jak uvádí Morávková, zanedbání překladu vedlejšího textu může následně vést k inscenačnímu neúspěchu (Morávková, 2003, s. 52).

### 3 DIVADELNÍ HRA *LJOGKIE LJUDI*

#### 3.1 CHARAKTERISTIKA DRAMATU

Michailu Durněnkovovi zabrala tvorba dramatu *Ljogkie ljudi* (Лёгкие люди) více než jeden rok (květen 2006 až červen 2007). Hra se odehrává v blíže nespecifikované době, několik let po konci sovětské éry v Rusku. V době, kdy se lidé ještě nedokázali odpoutat od starého života, ale zároveň se snaží žít nový život, plný světlých vyhlídek a svobody. Celý děj se odehrává v létě, v časovém rozmezí přibližně jednoho měsíce, v jednom bytě na blíže nespecifikovaném místě. V Rusku byla hra inscenována již několikrát například v roce 2017 P. Kuročkinem v Centru dramaturgie a režie Na Begovoj či v tomtéž roce režiséry S. Malachovem a K. Jermichinem v divadle Za Černoju rečkoj. Náš překlad je prvním překladem dané hry do českého jazyka.

Samotný název v sobě skrývá hlavní metaforu celé hry. *Лёгкуи* (*Ljogkij*) znamená lehký. Co se však pod tímto termínem skrývá a co se myslí onou lehkostí? Lehkost by se dala vysvětlit jako metafora amorálnosti, zbavení se odpovědnosti za své činy, osvobození se od morálních povinností, pravidel a pochybností.

Vzhledem k tomu, že se příběh odehrává po rozpadu Sovětského svazu, dala by se lehkost přirovnat k toužebnému osvobození od těžké socialistické doby.

V díle se zmiňuje a hraje velice důležitou roli tzv. **klub lehkých** – klub lidí, kteří se snaží žít bez pravidel a oprostít se od těžkosti odpovědnosti za své činy, stát se lehkými. Být lehký zároveň znamená možnost, vzít všechny špatné životní události, „vymazat“ je ze svého života a zbavit se tak tíhy mučivého svědomí. Magdová při rozboru tohoto dramatu uvádí jako hlavního ideologa „klubu lehkých“ Maxe (zvaného Ključ). Max tvrdí, že neexistují pravidla, která by se nedala změnit či porušit. Stejně jako neexistují dveře, přes které by se člověk nemohl dostat. Pro Maxe je jediné existence bez odpovědnosti smysluplná. Tvrdí, že by lidé neměli mít pochybnosti, nenést tíhu odpovědnosti. I sám Jegor ho v díle popisuje jako typického představitele klubu lehkých, prakticky jako jednoho z mála, kdo se skutečně lehkým stal. „Byl lehoučký jak héliový balónek. Okolní svět si přizpůsoboval, jak se mu zlíbilo. On prostě jednou a provždy zrušil takovou věc, jako jsou zavřené dveře.“

Důležitou otázkou však je, jestli je taková existence vlastně možná. Dokáže se člověk skutečně odpoutat od odpovědnosti za své činy a popřít morální zásady,

ve kterých byl vychováván? I u Maxe, kterého bychom mohli považovat za člověka nejbliže vysněnému ideálu lehkého člověka, můžeme dojít k závěru, že ani on nedokáže být zcela lehkým. Daný závěr vyvozujeme na základě jeho vlastního vyprávění o babičce, které sice zpřijemnil poslední chvíle života, nicméně nesplnil její přání a stal se tak v podstatě viníkem její ještě dřívější smrti. Ve hře vypráví příběh jako obyčejnou historku a vzhledem k přesvědčení, že vraždu spáchal přeci každý, považuje celou situaci za zdánlivě obyčejnou a běžnou. Podle našeho názoru se však ani on nedokáže odpoutat od černého svědomí a nese tíhu viny v sobě.

„Max: Nedávno jsem se potkal s jedním podivínem a ten mi řekl, že je bývalý redaktor z nějakých novin a zajímá se o grafomany, sbírá jejich díla. A tak jsem mu udělal cenu a všechny ty dopisy střelil. A udělalo se mi z toho tak mizerně. Jakože... ona to přeci všechno myslela vážně. On se nad tím akorát tak řezal s kámoši. Tehdá jsem se rychle sbalil, koupil si lístek a přijel sem, abych přišel na jiné myšlenky. Navíc se teď byt přepisuje na mě, vyřizují se papíry. Nemám tam co dělat.“

Vybraným úryvkem poukazujeme na to, že ani on se v danou chvíli necítil dobře a že mu to nebylo jedno. Celou nepříjemnost vzniklé situace vyřešil odchodem a zdánlivým přijetím situace bez pocitu viny. Do jaké míry je však odchod jen útekem před výše zmiňovanou tíhou odpovědnosti?

Více než postavu samotného Maxe bychom jako krásný příklad lidí, osvobozených od těžkosti, příklad lehkých lidí, uvedli dvě zakladatelky Klubu, Zitu a Gitu (jak si říkají). „Seznámil jsem se s nimi na Rudém náměstí. Stály tam a vášnivě se líbaly. Sněžilo. Udělal jsem sněhovou kouli a vši silou jim vlepil ještě jeden polibek. Přišlo mi, že jsou až moc krásné na takové místo, jako je Rudé náměstí. Kdybyste je v ten moment viděli. Vypadaly, jako by čekaly kulku od odstřelovače. Z nějakého důvodu si byly jisté, že dvě lesbičky líbající se na Rudém náměstí musí zastřelit některý z odstřelovačů skrývající se za kremelskou zdí. Byla to jejich výzva státu, tak lehká a nesmyslná, jako má sněhová koule rozpadající se za letu.“

Podíváme-li se podrobněji na děj samotný, tak zjistíme, že se v dramatu rozvíjí v podstatě dvě paralelní linky. Nešťastná nehoda, ke které dojde v Ivanově nové práci a to hned první den, a otevření starých ran týkajících se dávného vztahu Táni a Jegora.

I zde se projevují pro Durněnkovovu tvorbu typické rysy – hlavní hrdina řeší nějakou existenciální otázku. V našem případě řeší otázku všichni tři hlavní hrdinové. Ivan: ten člověk zemřel kvůli mně? Táňa: mám zůstat či odejít? Jegor: zabili jsme Spasitele? Všichni se snaží znovu nadechnout, nabrat do plic vzduch, nechat se větrem unášet jako nafukovací balónek a uletět od svých problémů někam daleko.

Před otázky jsou hrdinové postaveni postupně - až na základě rozvíjejícího se děje. Na začátku celé hry prostupuje replikami ona „lehkost bytí“. Dialog Táni a Ivana je uvolněný. Oba jsou šťastní a prožívají krásné každodenní chvílky bez řešení zbytečných problémů. Navíc to vypadá, že se jejich společný život bude ubírat ještě lepším směrem, protože Ivan si našel novou práci. Idylickou vyhlídku lepší budoucnosti však změní dvě zásadní události, které samy o sobě nejsou katastrofické a v jiných případech by nesehrály tak zásadní roli. V tomto případě se však v naprostou katastrofu změní. Jegorova náhodná návštěva se protáhne na několikadenní pobyt, během kterého jsou otevírány staré rány. Nešťastná náhoda u Ivana v práci, která skončí smrtí člověka, uvalí Ivana do těžké deprese.

Ivan postupně propadá svému stavu, má pocit, že mu nikdo nerozumí, nikdo ho nechápe a nikdo ho nebere vážně. Na jeho postavě je demonstrováno, kam až může morálka a pocit vlastní viny člověka dovést. A to i v případě, kdy se jedná o situaci, se kterou nemohl vůbec nic udělat a za jejíž následky vlastně žádnou odpovědnost nenese. Ivanův stav vyjadřuje jeden z největších paradoxů celé hry. Jak může člověk dospět do stavu šílenství na základě odpovědnosti za něco, co vůbec nezpůsobil? Není tudíž odpovědnost a morálka člověka něco tak přirozeného, že bez toho člověk nemůže žít? Ivanův stav dohání jak všechny ostatní postavy, tak i samotného čtenáře k pochybnostem. Dokáže se tedy člověk stát „lehkým“? Není celý ten klub lehkých lidí jen touha po změně a uvolnění, které ale ve skutečnosti nejsou možné? Dané otázky mají být rozřešeny sázkou mezi Maxem a Jegorem. Max chce dokázat, že všechny morální zásady jsou jen hlouposti, bez kterých by se Ivan do takového stavu nedostal.

„Max: Tak to uděláme takhle, jestli nevyлéčím toho tvého psychouše ze záchvatů svědomí, můžeme náš klub rozpustit. Co ty na to?

Jegor: (přemýšlí nahlas) Jestli ho nevyлéčíš, znamená to, že má pravdu on a ne ty...



Max: Jo. A jestli dokážu, že všechny tyhle záchvaty byly kecy, že je jenom mamčin mazánek, kterej si odřel tvářičku o život, tak... co bych si tak měl přát?“

Otřes, v podobě Tánina rozhodnutí k odchodu, nakonec vrátí Ivana do starých kolejí a Max si tak dokáže, že měl pravdu. Ivanovo prozření a zbavení pochybností bychom mohli vnímat jako malý náznak lepší budoucnosti, ve které je „lehkost bytí“ možná. Nicméně všichni hlavní hrdinové si v sobě i nadále nesou své pochybnosti a pocit viny za činy, které zkrátka nemohou ze života jen tak vyškrtnout.

Závěrečný monolog Jegora ukazuje, že pochybnosti stále „visí ve vzduchu“ a že nikdo nemůže být zcela „vyléčen“. Ačkoliv získal odpověď na svoji otázku a je si jistý, že byla pravdivá, nedokáže se s ní smířit. I nadále pochybuje o sobě, o Táně a o jejich vztahu. O pravdě a lži, o podvádění. Na závěr se i silně dotýká tématu víry, kdy se na příkladu neposkvrněného početí panny Marie zoufale snaží najít vysvětlení svých pochybností a pocitu viny. Nakonec dospěje k závěru, že žádná lehkost není, že okolní svět a i on sám je pořád stejně těžký a že se to jen tak nezmění.

„Jegor: Táni? Víš, co mě napadlo? Jestli jsi mě nepodvedla... Víš, co z toho vyplývá? Táni? Taková strašná věc. Táni, tak to my jsme tehdy... ten potrat...to bylo tehdy To vyvolené dítě? Čekají na něj už dva tisíce let, no a my... bum, a zabili jsme Ho, bum a Spasitel se nenarodil... A nikdy nebude nikomu odpuštěno... A proč taky? Přemýšlím o tom od té doby, co jsem sem přijel. Úplná blbost... Přemýšlím, proč jsou všichni kolem tak lehcí? Proč jsou všichni takový, jako by... jako by jim něco vyřízli z hlavy? Ty, Max, ten tvůj neurotik, všichni. Je to proto, že se to dítě nenarodilo? A Táni? Já už jsem se před tím díval na Ivana, on není jako všichni. On je prostě... (vzdychá). Bylo by lepší, kdybys mě podvedla. Upřímně, Táni... Neřekl jsem ti to, ale mě takový myšlenky táhnou k zemi. I nadechnout se je těžký. Mám takovej strach o tom mluvit, jenže to nemůžu dostat z hlavy. Ale nemám si o tom s kým popovídat, jen s tebou. A ty spíš. To je dobře, že spíš...“

## 3.2 POSTAVY

Jednou z nejrozporuplnějších postav je **Jegor**, který se objeví nečekaně, zdánlivě bezúčelně, náhodou. Postupně se však ukazuje, že jeho návštěva měla od začátku jasný záměr. Rány minulosti a nevyřešené otázky ho dovedly zpět k Táně. Jegor je zklamán lidmi, okolní společností, protože má pocit, že mu všichni celý život lhali a podváděli ho. „Jsem pořád stejný. I lidi jsou pořád stejný. Všichni všechny podvádějí.“ Z jeho jednání je patrné, že jediným člověkem, u kterého si byl až donedávna jistý, že ho nikdy neoklamal, byla Táňa. Život ho však dostal do situace, kdy začal i o své jediné životní jistotě pochybovat a potřebuje získat odpověď na svou otázku, získat ztracenou jistotu a zjistit pravdu, aby mohl jít dál. Chce být skutečný, opravdový a nezkažený okolním světem. Zoufale by se chtěl oprostít od dřívějších křivd, nevyřešených otázek, problémů a okolního světa. Nedokáže být „lehkým“, nese si svou těžkost z dávné minulosti a ta ho táhne k zemi. Vedle Maxe působí jen jako zoufalý začátečník, který se přidal do klubu, ve kterém však nenachází místo ani potřebný klid. Sám Maxovi jeho lehkost závidí: „Ten se tohohle nikdy neúčastnil, vždycky si dělal, co chtěl. Kdyby chtěl spáchat zločin, nelámal by si hlavu s tím, jestli je to morální nebo ne.“ Zároveň je však Jegor člověk velice přemýšlivý a v rámci jeho postavy je zajímavě rozvíjeno téma viny. Přijímá fakt, že nikdo není bez chyby: „Nejsme andělé. Jsme obyčejní lidé, Táni.“ Stejně jako Max se snaží nevnímat spáchání či zapříčinění vraždy jako něco neobvyklého: „Všichni jsme spáchali vraždu, to znamená, že jsme si všichni rovni a nikdo není vinen, protože nikdo není bez viny.“ V jeho případě je daná myšlenka jasnou asociací na potrat, ke kterému kdysi Táňu donutil. Z jeho smířených a uvážených slov by se tedy mohlo zdát, že je s danou situací smířený a všechna vina a pochybnosti jsou pryč. Z druhé strany, neustálá potřeba tuto otázku otvírat a dořešit svědčí naopak o nemožnosti se odpoutat od ran minulosti, od pochybností, morálky a odpovědnosti za vlastní činy.

Postavu **Táni** vnímáme jako jedinou postavu, která vědomě neřeší otázku lehkosti ani zapojení se do klubu lehkých. Vlivem okolností (Ivanovo šílenství a Jegorův návrat) je donucena vracet se k otázkám, které zavřela do „šuplíku“ a dělat rozhodnutí, která nechce. Možná, že i ona se kdysi chtěla stát „lehkou“, zapomenout na staré viny, nic neřešit, zbavit se všech problémů a jít dál. Do jisté míry to i dokázala, nebo si to spíše myslela. Už jen samotný fakt, že žije ve stejném bytě jako kdysi s Jegorem a prožívá podobně šťastné chvíle jako tehdy, svědčí o jisté neuzavřenosti starých křivd a neschopnosti opustit stará dobrá místa. Ivanův stav ji dostává do zoufalé situace

a vzpomínky na minulost ještě více rozdmýchávají oheň pochybností, jestli je takto skutečně šťastná. I když se ke konci odhodlá jít dál, sama, a opustit svůj stávající život – dalo by se říci, že jako jediná by byla ochotná udělat radikální krok vpřed – zůstává nakonec s Ivanem.

Jak už bylo zmíněno dříve, na postavě **Ivana** je demonstrována celá problematika ohledně možné či nemožné lehkosti člověka. Vlastní pochybnosti, pocit pro ostatní nepochopitelné odpovědnosti za čin, který nespáchal, ho i jeho nejbližší dostává do šíleného stavu. Celý jeho život se smrskne na jednu jedinou větu: „Kvůli mně zemřel člověk.“ Vše ostatní najednou nepovažuje za důležité, nic jiného jakoby ani neexistovalo. „Jsou to všechno blbosti. Ty, já... úplné hlouposti. Kvůli mně zemřel člověk.“ Nejen, že je Ivan zklamaný sám ze sebe, ale i všemi svými blízkými, kteří ho nechápou, nerozumí mu a místo toho, aby stáli v nejtěžší chvíli při něm, považují ho za blázna. „Je mi taky smutno z toho, že někde kvůli tobě umřel člověk... (Jegor se snaží něco říct, ale Ivan ho gestem zarazí). I kdyby ne tvoji vinou, i kdyby to celý spočívalo v tom, že jsi ho mohl zachránit, ale nezachránil, i kdyby to bylo takhle – je mi smutno z toho, že tě pak všichni, i tvoji nejbližší, považují za blázna. (malá pauza) Jenom proto, že jsi mohl zachránit člověka, neudělals to a nemůžeš to sám sobě odpustit.“

Nakonec díky uvědomění, že může kvůli své zarputilosti a sobeckosti ztratit to, co je mu nejbližší, dochází u Ivana k prozření Maxovými slovy: vyléčení, a povznesení se nad svůj problém. V danou chvíli získá potřebnou „lehkost“. „A kdo to vůbec vymyslel, že je možný mít odpovědnost za někoho jiného? Kdo vůbec vymyslel všechny tyhle pravidla?“

## 4 PŘEKLAD DRAMATU *LJOGKIE LJUDI*

### LEHCÍ LIDÉ

#### DURNĚNKOV MICHAEL

*Viditelná část bytu se skládá ze dvou místností. Jedna je velká – obývací pokoj, ze kterého vedou troje dveře: do malého pokoje, který nevidíme, do ložnice a ven. V obývacím pokoji je stůl, několik židlí a skříň, které tu zjevně zůstaly ještě ze sovětské éry. Celý sovětský interiér je pohřben pod masou všemožných věcí, které sem zřejmě někdo přinesl jen na nějakou dobu, ale pak už mu bylo líto je vyhodit a tak tu zůstaly. Různobarevné lahve, mušle, hromádky knih a tak dále. V ložnici je postel. Jelikož tam není skříň, Taťániny šaty jsou rozvěšeny všude po stěnách. Letní, lehké, pestrobarevné. Venku je léto.*

#### 1.

*Jegor mluví tak, jako by před ním seděli jeho přátelé, kteří ho dobře znají. Mluví uvolněně, jakoby vyprávěl vtip.*

Jegor: Jsem lehký člověk. Mám takový pocit, že kdybych se ještě jednou nadechl, můžu uletět. Dříve se lehkost považovala za něco špatného. Člověk ji musel skrývat. Seděli jsme v kuchyni, pili s přáteli a tvářili se, jak je všechno těžké. Připomínali jsme starce, kteří krmí jeden druhého zbytečnými myšlenkami. Pak se ale ve vzduchu něco nepostřehnutelného změnilo. Naše prašné cesty, plné povozů se pozvolna změnily na proudy vzduchu. Teď po nich vítr prohání lehké lidi, kteří neváží nic, stejně jako Mary Poppins.

Je to jako klub, do kterého může vstoupit každý. Do jeho čela bych postavil Zitu a Gitu. Tak si ty dvě holčiny říkají. Za nimi bychom byli pak my ostatní. Seznámil jsem se s nimi na Rudém náměstí. Stály tam a vášnivě se líbaly. Sněžilo. Udělal jsem sněhovou kouli a vši silou jim vlepil ještě jeden polibek. Přišlo mi, že jsou až moc krásné na takové místo, jako je Rudé náměstí. Kdybyste je v ten moment viděli. Vypadaly, jako by čekaly kulku od odstřelovače. Z nějakého důvodu si byly jisté, že dvě lesbičky líbající

se na Rudém náměstí musí zastřelit některý z odstřelovačů skrývající se za kremelskou zdí. Byla to jejich výzva státu, tak lehká a nesmyslná, jako má sněhová koule rozpadající se za letu. Každý člen tohoto klubu by měl místo kulky dostat sněhovou koulí.

2.

*Taťána otevírá dveře a ustoupí o krok do obývacího pokoje. Do pokoje vchází Ivan s videokamerou.*

Taťána: Kde jsi vzal kameru?

Ivan: Vypůjčil.

Taťána: Skvělý. A to už teď točíš?

Ivan: Jo, podívej, svítí světýlko?

Taťána: Dej to sem, podívám se.

Ivan: Nedám. Mám práci, víš. Natáčím.

Taťána: Netoč mě, nejsem oblečená.

Ivan: To nevádí, já tě teď musím zachytit. Právě teď.

Taťána: A proč, prosím tě?

Ivan: Dnes začíná nová etapa našeho života. Když natáčíš někoho opravdu zblízka, nikdy se ti z nějakého důvodu nepodaří zabrat moudrý výraz obličeje.

Taťána: Zaprvé, drž se dál od mého obličeje, a zadruhé, co myslíš tou etapou? O čem to mluvíš?

Ivan: To je tím, že je vepředu nos a pak až všechno ostatní – oči, uši,...

Taťána: Tak dělej, mluv, co se stalo?

Ivan: Dostal jsem práci.

Taťána: Jo, práci...

Ivan: Očekávám radostné výkřiky.

Taťána: A jakou?

Ivan: Nekaž ten okamžik. Možná to ještě půjde vystříhnout. Říká se tomu stříh. Takže moje poslední věta. Mám práci. A raz, dva...

Taťána: Tak kam tě vzali?

Ivan: Achjo, tak to se nepovedlo.

Taťána: Vypni tu kameru a všechno mi řekni, pěkně od začátku.

*Ivan vypíná kameru.*

Ivan: Pamatuješ si, jak jsem ti říkal o Maarovi?

Taťána: Tvůj spolužák? Ten, s těma zubama?

Ivan: Ne, to je Garnov. Maar, to je ten, co málem neudělal tělocvik kvůli národnosti.

Taťána: No copak si můžu pamatovat všechny ty tvoje... no a co s ním?

Ivan: No, ukázalo se, že už se vypracoval do vedení. Přišel jsem na pohovor na personální a on tam zrovna v tu chvíli přišel. No a povídal mi, že bylo fajn, jak jsme na vysoký chodili na pivo, tak teď, že prý uvidíme, jaký ze mě bude inženýr. Chápeš to, kdyby přišel jen o minutu později, už bychom se nepotkali. Vždycky jsem říkal, že v životě není o náhody nouze.

Taťána: Takže co? Vzal tě k sobě do práce?

Ivan: Jo.

Taťána: Skvělý!

Ivan: Sakra, a teď je kamera vypnutá.

Taťána: Jsi nejlepší, vždycky jsem to věděla!

Ivan: Chceš, abych měl komplexy? A co kdybych práci nesehnal?

Taťána: Ale sehnal, já ti věřím. To já mám komplexy.

Ivan: Ty?

Taťána: Jo, já. Mám komplex z nezaměstnanosti a chronického nedostatku peněz.

Ivan: Budeme je léčit.

Taťána: Budeme si hrát na doktora?

Ivan: Hmm, teď?

Taťána: A proč by ne.

Ivan: No, tak, to... nejsem připravený...

Taťána: A babičko, proč máš tak velké uši?

Ivan: No tak, počkej, sotva jsem přišel, musím do sprchy...

Taťána: A babičko, proč máš tak velké zuby?

Ivan: Ty... ty, vnučko jedna... ty seš...

Taťána: A babičko... Počkej, a kdy jdeš do práce?

Ivan: A dost, seš na mě moc rychlá. Teď se máš ptát na ocásek.

Taťána: Budu ti ráno připravovat svačinu do práce a vyprovázet tě ke dveřím. Co ty na to?

Ivan: A ty už teď nepotřebuješ před něčím ochránit? Já bych tě teď staršně chtěl před něčím chránit.

3.

*Ložnice.*

Ivan: Znáš mě sotva půlroku. A přitom jsme už rok spolu. Rok, mám pravdu?

Taťána: Kolikátého je dneska?

Ivan: Patnáctýho.

Taťána: Rok a skoro dva měsíce. Dvacátého druhého to budou přesně dva měsíce.

Ivan: Vážně?

Taťána: Ty si nikdy nepamatuješ naše data.

Ivan: Já nemám v hlavě takovou speciální mašinku na čísla.

Taťána: Ale tady jde o nás. Nejsou to narozeniny tvé tetičky přes koleno.

Ivan: Nemám tetičku přes koleno.

Taťána: Nechytej mě za slovo.

Ivan: Dobře. Takže už jsme spolu rok a dva měsíce.

Taťána: Netoč mě. Vypni to. Nechci, abys mě točil.

Ivan: A proč?

Taťána: Člověk nikdy neví. Třeba se rozejdeme a já půjdu celá nešťastná po ulici. Ne. Budu se bezútešně *ploužit* ulicemi a tupě zírat před sebe...

Ivan: A zavřou tě do blázince, do Kaščenka.

Taťána: Nepřerušuj mě. A najednou si všimnu, jak se vedle mě plouží limuzína a v ní bude sedět on.

Ivan: Všichni se plouží, všechno se plouží...Teda, teda.

Taťána: Já vím, že to zní uboze, ale teď už to musím dopovědět. No a potom, když už se to s ním bude vyvíjet dobře, mu nějaký hnusný vlasatý anonym, mlhavě podobný tobě, ukáže tuhle nahrávku.

Ivan: A on si všimne celulitidy na tvém nádherném těle a žádná svatba nebude?

Taťána: Idiote!

Ivan: Ale no tak, neurážej se. Prosím tě. To byl jen hloupej vtip.

Taťána: Blbče.

Ivan: Tak jo, jsem blbec, promiň. A co dál? Co se stane pak?

Taťána: Už ti nechci nic říkat. A vypni prosím tě tu pitomou kameru.

Ivan: A když tě teď přestanu natáčet na kameru, jak tě pak přeberu tomu řidiči limuzíny?

Taťána: Majiteli limuzíny.

Ivan: Dobře, tak majiteli limuzíny.

Taťána: Nijak.

Ivan: Ale tak už dost s tím urážením. Je to pěkný příběh a já chci vědět, jak skončí.

Taťána: Uznáváš svoji vinu?

Ivan: Uznávám.

Taťána: Dobře. Příběh končí takhle, majitel limuzíny se podívá na tu nahrávku a rozejdeme se.

Ivan: Proč?

Taťána: Protože mě nikdy neviděl tak šťastnou jako na té nahrávce a pochopí, že ani nikdy neuvidí.

Ivan: Nová etapa našeho života. Nová práce a tak. Chápeš, proč to všechno dělám?

Taťána: Kam tím míříš?

Ivan: Máme nejvyšší čas.

Taťána: Nelíbí se mi, jak se tváříš.

Ivan: Moc vážně? To je fuk. Sice jsme o tom nemluvili, ale ty o tom taky přemýšlíš.

Taťána: O čem?

Ivan: O miminku. Co? Přemýšlelas?

*Ticho. Taťána se s neurčitým výrazem ve tváři dívá na Ivana.*

Taťána: Přemýšlela.

*Někdo zvoní.*

Ivan: *(zklamaně)* No skvělý...

Taťána: Jdu otevřít.

Ivan: Nechod'. Určitě tam stojí dvě ženské, co mají zničený život a chtějí ti strčit lesklé letáčky o tom, jak hledat Boha. *(Směje se.)* A pak ještě letáčky o tom, proč ho hledat.

*Opět zvonek.*



Tat'ána: *(na cestě ke dveřím)* Kecko.

Ivan: Počkej. Já tam jdu. Ty se jich neumíš zbavit. Nakonec si zase koupíš balení vypsaných fixů a pánvičku, na které se všechno připaluje.

*S těmi slovy jde otevřít dveře. Vyhlédne ven.*

Ivan: Kam jdete? K nám? Jsme doma, ano jsme, pojd'te dál. Počkejte, pomůžu vám...

*Odchází. Tat'ána dojde ke dveřím a zastaví se. Na prahu stojí Jegor s velkým batohem na zádech. Za ním vejde do místnosti Ivan s velkou bílou krabicí v ruce.*

Jegor: *(s úsměvem)* Dobrý den.

Tat'ána: Ahoj, Jegore.

#### 4.

Jegor: Dokážu se dostat přes jakýkoliv alarm nebo jakýkoliv zvonek do domu plného neznámých lidí. Když se vás za dveřmi zeptají: „Kdo je tam?“ musíte odpovědět, „to jsem já.“ A hned vás pustí. To mě naučil Ključ. Jeden z členů toho pro všechny otevřeného klubu. Ključ v mládí obdivoval Castanedu, chtěl být bojovníkem ducha, a pak plánovaně přešel do oddílu obyčejných heroinových narkomanů. Dostal se z toho, vystřídal několik sekt, studoval neurolingvistické programování, a tam získal svoji přezdívku. Když jsem ho poprvé potkal, byl to trošku koktající mladý muž. Mohl si jako kocour pohodlně ustlat na podlaze v nejmenší kuchyni nebo na opěradle té nejnepohodlnější lavičky v čekárně. Od života nic neočekával, neměl žádný cíl. Zato měl kouzelnou vlastnost: jít tam, kam se jít nedá. Pro něj neexistovaly okružní cesty – jeho stezka vedla přes uzavřené azylové domy, pozlacená kasina, železniční tratě, opuštěné chaty, řeky, mrakodrapy a leprosária. Byl lehoučký jak heliový balónek. Okolní svět si přizpůsoboval, jak se mu zlíbilo. On prostě jednou a provždy zrušil takovou věc, jako jsou zavřené dveře.

#### 5.

*Ivan, Jegor a Tat'ána sedí v obývacím pokoji u stolu, na kterém je velká bílá nerozbalená krabice.*

Ivan: Co to je?

Jegor: Odšťavňovač.

Ivan: (*přemýšlí, jestli se nepřeslechl*) Promiň, cože?

Jegor: Odšťavňovač. Na šťávu z ovoce.

Ivan: A na co nám bude odšťavňovač?

Jegor: Na šťávu z ovoce. Dárek, pro vás.

Ivan: Díky.

Tat'ána: Jsi tu nadlouho?

Jegor: Podle toho, jak se věci vyvinou.

Ivan: Já to odnesu... (*na Táňu*) Kam to mám dát?

Tat'ána: Dej to do skříně. Tam, kde máme boty na zimu.

Jegor: Je to dobrá věcička. Můžu jen doporučit.

*Ivan bere krabici a mlčky ji odnáší.*

Jegor: S dárkem jsem se tu někomu netrefil do vkusu. A to jsem říkal, co vám nenesu za zázrak...

Tat'ána: (*přerušuje ho*) Jak ses dozvěděl, že bydlíme tady?

Jegor: Nedověděl. Říkal jsem si, že tu ještě budeš bydlet.

Tat'ána: A kdybych se přestěhovala?

Jegor: Tak bysme se neviděli.

Tat'ána: Proč jsi přijel?

Jegor: Však jsem to říkal, jsem na služební cestě. Nemám kde bydlet, a tak mě...

Tat'ána: A tak tě nenapadlo nic lepšího, než jet sem.

Jegor: Přesně. A tohle zamračený individuum...

Tat'ána: Máme se rádi.

*Ivan se vrací.*

Jegor: O tom nepochybuju.

Ivan: Co řešíte?

Tat'ána: Ale tak...

Jegor: No jaképak *tak*. Lásku. (*K Taťáně*). Mluvili jsme přeci o lásce, ne?

Ivan: A k čemu jste došli?

Taťána: Určitě jsi po cestě unavený.

Jegor: Dal bych si sprchu, jestli můžu.

Ivan: Samozřejmě, kdykoliv.

Jegor: Skvěle.

*Prudce vstane a odejde. Taťána a Ivan zůstanou sami. Ticho.*

Ivan: Takže?

Taťána: Znáš ten starý vtip o židovi, co se modlil k Bohu, že má doma moc spolubydlících a málo místa? Bůh ho přiměl vzít k sobě domů všechno domácí zvířectvo, chvíli s nimi bydlet a pak vyhnat všechny slepice, kozy atd.

Ivan: Úplně mi vyhovovalo, jak jsme si žili ještě před několika hodinami.

Taťána: Mně taky.

Ivan: Co je zač?

Taťána: Starý známý.

Ivan: A dál?

Taťána: Bydlela jsem s ním dva roky. Tady. Potom jsme se rozešli. Už je to skoro 12 let. Byli jsme mladí.

Ivan: A proč se rozhodl...?

Taťána: (*přerušuje ho*) Netuším. Můžeš ho požádat, aby si našel ubytování někde jinde?

Ivan: Jak si to jako představuješ?

Taťána: Tak třeba – „Jegore, musíš pochopit, že máme trochu jiné plány...“

Ivan: To nemůžu.

*Ticho.*

Ivan: A ty?

Taťána: No, asi. To je situace...

Ivan: No, ale není tu doufám na dlouho? Neříkal ti?

Taťána: Však si to slyšel.

Ivan: Kdo? Já?

Taťána: A kdo funěl přilepený u dveří? (*máchně rukama*) Žárlíš nebo co?

Ivan: Ne, nežárlím.

Taťána: No, no.

Ivan: Jsem nadčlověk a nic nadlidské mi není cizí.

Taťána: Nežárlí, je to směšný.

Ivan: To je, souhlasím.

Taťána: Ivane, z čeho jsi tak skleslej?

Ivan: No, něco se tak... Prostě nějak nejsem ve své kůži.

Taťána: (*rozčarovane*) No, jen pokračuj.

Ivan: To je jedno, dám se do kupy.

*Taťána vstane a jde vařit. Další rozhovor je veden strohým tónem, jako kdyby se řešily nějaké opravdu nedůležité věci.*

Taťána: Dej se do kupy, padavko.

Ivan: Dám.

Taťána: Ukaž, že jsi kus chlapa.

Ivan: Jsem divoký a ukrutný.

Taťána: Tak, a dál?

Ivan: Umím složit a rozebrat odšťavňovač se zavřenýma očima.

Taťána: To není špatná dovednost. Zvláště to rozebrání se mi zalíbilo.

Ivan: Dokážu přeletět Dněpr. Do půlky a zpět. Umím... skřípat zubama.

Taťána: Tak ukaž.

Ivan: Teď hned? Bez přípravy?

Taťána: Ty podvodníku!

Ivan: (*přestává hrát hru*) Do práce jdu už zítra. Nestačil jsem ti to říct.

Taťána: A co z toho vyplývá?

Ivan: Zůstaneš tu sama. S tímhle.

Taťána: Nějak si poradíme.

Ivan: (*zasmušile*) O tom nepochybuj.

*Jegor a Ivan.*

Jegor: Jaký byl den?

Ivan: Díky za optání. Ještě neskončil. Jen jsem přišel domů na oběd. Asi jsem nechal občanku v šuplíku ve stolu. Vezmu si ji a zas půjdu.

Jegor: A jaká je nová práce?

Ivan: Normální. Jakože nijak zvlášť zajímavá. Je to prostě práce, ta by ani neměla být zajímavá. Dohlížím na nakládání a vykládání na dopravním oddělení.

Jegor: To já se nikdy nenutím do ničeho proti své vůli.

Ivan: *(nevěřicně)*. No nevím. Kdybych se nedonutil, nedělal bych nic. Vůbec nic.

Jegor: A zkoušel jsi to?

Ivan: Vím to.

Jegor: To jsou dvě různé věci – vědět a zkusit. Život se musí žít s láskou.

Ivan: No jo... A kde je Taťána?

Jegor: Zavolala jí nějaká stará kamarádka. Tak šla k ní na návštěvu.

Ivan: Aha.

Jegor: Mám takový pocit, že se chceš na něco zeptat.

Ivan: Zeptat? Ne. Jak jsi na to přišel?

Jegor: Však víš. Tak mě to napadlo...

Ivan: *(současně)* Táňa říkala, že jste spolu bydleli.

Jegor: To je pravda.

Ivan: A proč jste se rozešli?

Jegor: Kvůli čemu se lidé normálně rozcházejí? Tak nějak to časem vyšumělo. Vytratil se smysl. Však víš.

Ivan: Nevím.

Jegor: Teď mě tak napadlo, když už u vás bydlím, co kdybych něco uvařil?

Ivan: Ale ne, neobtěžuj se.

Jegor: Mně to nevadí. Vařím rád.

Ivan: Tak, jestli ti to nevadí.

Jegor: Budu ti dělat svačinu do práce.

Ivan: *(rázně)* Ne, tu mi dělá Táňa.

Jegor: Tak vymyslím něco jiného, abych ti to oplatil.

Ivan: Odšťavňovač úplně stačí.

Jegor: Je to dobrá věcička.

Ivan: Nejlepší, svým způsobem. Musím jít.

Jegor: Hezky jsme si popovídali.

Ivan: Upřímně.

Jegor: V ryze pánské společnosti.

Ivan: Jako chlap s chlapem.

Jegor: Měli bysme si takhle pokecat častěji.

Ivan: Jojo, bez ženských.

Jegor: *(zívá)* Promiň, nějak pořád zívám. Furt se nemůžu dostat z toho vlaku. Půjdu si dát šlofika.

Ivan: *(vstává)* Taky už půjdu. Měj se!

Jegor: Jojo, ty taky...

*Ivan odchází. Jegor zůstává sám. Vytáhne z kapsy benzínový zapalovač. Škrtá, kouká na plamen a o něčem přemýšlí. Jde ke stolu, otevře šuplík a dívá se dovnitř. Ušklíbne se.*

Jegor: Kurva... *(vrtí hlavou)* Nikomu se nedá věřit...

*Zavírá šuplík a vrací se zpět na místo. Otevřou se dveře a vstoupí Ivan.*

Ivan: Tu občanku jsem si nevzal.

*Jde ke stolu a otvírá ten samý šuplík, do kterého se před tím díval Jegor.*

Ivan: *(zaraženě)* Sakra, kde je...

*Otevírá druhý šuplík.*

Ivan: Mám ji!

*Bere ji z šuplíku a dává do vnitřní kapsy.*

Ivan: Tak jo, uvidíme se večer.

Jegor: Ahoj.

7.

*Jegor a Taťána*

Jegor: Závidělas jí?

Taťána: Co bych měla závidět? Že je moje bývalá spolužačka teď šéfkou reklamní kanceláře, vydělává desetitisíce dolarů měsíčně a každý půl rok je v zahraničí?

Jegor: Třeba.

Taťána: Ne.

Jegor: Předpokládám, že si aspoň půlku vymyslela. I tak je to ale skvělý.

Taťána: Nevymyslela. Musel bys jí vidět. Ona už je v takové situaci, že musí spíš ubírat, než zveličovat.

Jegor: Tak to pak teda nechápu.

Taťána: Je to jednoduchý – já jsem totiž asi na hlavu. Jsem spokojená, tak jak jsem.

Jegor: Víš, od té doby, co jsme se... no, žiješ v podstatě pořád stejně.

Taťána: Ne. A neporovnávej to.

Jegor: A v čem je rozdíl?

Taťána: Teď jsem šťastná.

Jegor: Tak šťastná?

Taťána: (*rázně*) Ano, šťastná.

Jegor: Tak je to samozřejmě tvoje věc. A tahle tvoje kamarádka je taky šťastná?

Taťána: Podle všeho ani trochu.

Jegor: Zajímavé... A co jí schází?

Taťána: No sedly jsme si pak do kavárny a daly jsme si zmrzlinu, nic zvláštního. No a najednou mi to vyklopila. Řekla mi, že jí rostou vousy.

Jegor: (*směje se*) A to je špatně?

Taťána: Ty to nechápeš. Z té vedoucí pozice, z toho, jaká musí být neúprosná bestie, se jí zvedla hladina mužských hormonů. Těch, co jsou třeba při rozhodování a podobně. Teď má tu hladinu asi tak padesátkrát vyšší, než je normální.

Jegor: Takže se teď každé ráno holí. (*zadržuje smích a dívá se na Taťánu*) Nebo má ještě nějaké jiné příznaky?

Taťána: S tebou se nedá mluvit. Ze všeho si děláš legraci.

Jegor: Už mlčím.

Taťána: Takže zaprvé neholí se, ale vytrhává si je, a zadruhé jí doktoři řekli, že s takovou šílenou hladinou hormonů se jí nepodaří otěhotnět. A ona by chtěla miminko. Hodně. Má i chlapa, se kterým by chtěla. Takže je to buď anebo. Buď práce, nebo osobní život.

Jegor: A ty? Ty sis našla takového chlapa?

*Pauza.*

Taťána: Nechci a nebudu o tom s tebou mluvit. A ty víš proč. Takže se pojdme bavit o něčem jiném.

*Jegor vstane, chodí sem a tam, jako kdyby si chtěl protáhnout ztuhlé nohy.*

Jegor: Víš, mně se líbí témata, o kterých se bavíme.

Taťána: Líbí? A proč?

Jegor: Už tu půl dne rozebíráme rostoucí vousy u žen na vedoucí pozici. Před deseti lety jsme vedli úplně jiné rozhovory. Zajímali se o jiné věci.

Taťána: Sám jsi říkal, že se nic nezměnilo.

Jegor: Lhal jsem. Hodně se toho změnilo. Vzpomínám si, jak jsem seděl u známých, no tenkrát, už je to dávno. A celý večer jsme řešili otázku... bože, co jsme to jen... jo, právě Boha. Něco jakože věda zabředla v tématu, jestli Bůh existuje, a tím se zpomalila. Vzpomínali jsme na Einsteina a na jeho nápady... Měli dceru, malou holčičku, bylo jí šest nebo sedm. Takovou tu holčičku, která ráda sedí s dospělými. Ona celý ten náš složitý galimatyáš poslouchala a snažila se něco pochopit. Úplně jsme jí chudáčkovi zamotali tu její malou hlavinku. V jednu chvíli zasáhla do rozhovoru a zeptala se: „A jak se jmenuje ten váš Bůh příjmením?“ Snažila se něco z toho pochopit, chápeš?

Taťána: A co jste jí na to řekli?

Jegor: To je jedno. Na tuhle chvíli rád vzpomínám.

Taťána: Proč?

Jegor: Ona byla skutečná. My ne, s našimi nedávno narostlými bradkami, hromadou knížek... Všechno to bylo tak zkažený.



Tat'ána: Nemáš rád svoji minulost, to je celé.

Jegor: Tenhle ruský vzduch nemám rád. Je takový těžký, nedýchatelný. Vyprávěl jsem ti přeci o svém příteli. O tom, co mu říkají Ključ. Ten se tohohle nikdy neúčastnil, vždycky si dělal, co chtěl. Kdyby chtěl spáchat zločin, nelámal by si hlavu s tím, jestli je to morální nebo ne. Přitom by ani mouše neublížil.

Tat'ána: Ty ses vážně změnil.

Jegor: Jsem pořád stejný. I lidi jsou pořád stejný. Všichni všechny podvádějí. Jsem si jistý, že i ta tvoje vousatá bestie ti lhala. Abys v tom nebyla sama. Ona je bohatá, ty ne. Má se skvěle, zatímco ty...

Tat'ána: *(s vybidnutím)* Já?

Jegor: U tebe je všechno tak... nepochopitelné.

*Tat'ána a Jegor stojí, dívají se jeden druhému do očí. Je slyšet, jak se otevírají dveře. Vchází Ivan.*

Tat'ána: *(nevěnuje pozornost Ivanovi)* U mě je všechno naprosto jasné.

Jegor: Ale já ti to nevěřím.

Ivan: A já, představte si... jsem zabil člověka.

Tat'ána: Samozřejmě. *(k Jegorovi)* Jestli si myslíš, že...

*Otáčí se na Ivana.*

Tat'ána: Cože jsi?

Ivan: Zabil jsem člověka.

8.

*Ivan stojí u dveří a poslouchá.*

Ivan: Kdo je tam?

*Ticho.*

Ivan: Kdo je tam? Slyším, že tam někdo je. Proč mlčíš? Neotevřu ti. Těm, co mlčí, neotvírám. Otvírám jenom těm, co chtějí jít dovnitř a mluvit o tom. Mám toho dost. Konec, odcházím.

*Ivan dupe stále tišeji, dělá, jako by skutečně odcházel. Potichu se opět přihrádá ke dveřím a poslouchá.*

Ivan: Odejdi, prosím tě. Nemůžu odejít, dokud jsi u dveří. Já musím stát tady a ty tam. Jsi jako všichni ostatní. Musíš mít jméno, které člověk do pěti minut zapomene. Místo obličeje máš hladkou kluzkou masku, nažloutlou, jako filtr vykouřené cigarety. Máš ochablé ruce, jako utonulý člověk, a tiskneš ruku při pozdravu tak, že se chce lidem křičet z toho odporného pocitu, který to v nich vyvolává. Z pocitu, že z nich vysáváš studenou šťávu. Při chůzi neklidně poposkakuješ, takže, když tě člověk zahlédne, stačí se před tebou schovat do postranní uličky. Když jíš, konečky prstů lepíš dohromady drobečky z chlebů, které najdeš na talíři a pak je důkladně žvýkáš. Z tvé pusy je cítit plast. Všude po tobě zůstávají vlasy, tenké a dlouhé, které už nikdo nepotřebuje. Ani tvá už skoro plešatá hlava. Na uších máš ošlehané výrůstky kůže, tvůj smích je nepříjemný stejně jako tvůj úsměv. Nikdy nechodíš včas.

Jsi soused-alkoholik, roznašeč reklamních letáčků, domovník, vzdálený příbuzný z Kazachstánu, prezident, měšťák - nepustím tě.

9.

*Taťána a Ivan sedí na posteli. Každý na jednom konci. Dívají se jeden na druhého.*

Taťána: Prosím tě, kdo by k nám chodil ve tři hodiny ráno?

Ivan: Nevím. Dveře jsou zavřené?

Taťána: Ano.

Ivan: Určitě?

Taťána: Nemůžu ti pomoci, když nevím, co se stalo.

Ivan: Půjdu je zkontrolovat.

Ivan: Nikam nechod'. Na koho čekáš?

Ivan: Říká se tomu portálový jeřáb. Na jedné straně se na hák navěšuje náklad, ten jede vzduchem přes celou dílnu a na druhé straně se skládá. To dělají odborníci, já akorát vyplňuju nějaké papíry.

Taťána: Chápu to dobře, že jsi tam na nic nesahal?

Ivan: Náklad řídí pracovník. Má u sebe ovládací pult, který je na jeřáb napojený kabelem.

Taťána: Nikomu jsi tam nepomáhal, na nic si nesahal?

Ivan: Moje kancelář je na speciálním můstku. Celé třetí patro technických pracovníků je přistaveno u stěny. Když portálový jeřáb jede, vidím z okna jenom ten hák, na který je zavěšen náklad.

Taťána: A tys v tu chvíli nevyšel ze své kanceláře, je to tak?

Ivan: Kolem mé kanceláře projíždí hák a já se na něj jen dívám. Když portálový jeřáb jede přes dílnu, všechno se klepe, vylévá se čaj a tužky ve stojánku se třesou. Je to takové malé zemětřesení.

Taťána: Tak o co jde?

Ivan: Projížděl jen dva metry od mých oken. Viděl jsem, že lana sjedou dolů, chápeš? Že jsou špatně přidělaná.

Taťána: A nestihl jsi tam doběhnout nebo zakřičet?

Ivan: Já jsem si jen pro sebe říkal: sklouzne to – nesklouzne.

Taťána: Pane bože...

Ivan: Takové hlouposti mě napadaly: „sirky dětem do rukou nepatří“, „ušetřil minutu, promrhal celý život.“ Vůbec nic v souvislosti s tím, co se dělo pak.

Taťána: Na cos myslel?

Ivan: Není to jedno? Zabil jsem člověka.

Taťána: Nikoho jsi nezabil, tak přestaň takhle mluvit!

Ivan: Ty mi nerozumíš.

Taťána: Já ti naprosto rozumím. Přemýšlel jsi o nás v tu chvíli? Ano? A byl sis jistý, že se nic nestane.

Ivan: Jsou to všechno blbosti. Ty, já... úplné hlouposti. Kvůli mně zemřel člověk.

Taťána: **Tebe** se to netýká.

Ivan: Ne. To **tebe** se to netýká.

*Ticho.*

Ivan: Promiň, potřebuju být chvíli sám. Nechat si to projít hlavou.

Taťána: Jak si to jako představuješ? Mám vypadnout z domu, abys byl na chvíli sám?

*Ivan sleze z postele, bere si polštář na zem a lehne si. Mlčky se dívá před sebe.*

10.

*Jegor s Taťánou sedí v kuchyni. Jegor po celou dobu rozhovoru připravuje obložené chleby. Bez zastavení, jako na běžícím pásu.*

Jegor: Smrdí to tu barvou.

Taťána: Dneska jsem přišla do ložnice a on tam stál se štětcem a maloval stěny. Řekl mi, že chce, aby celá místnost byla bílobílá. Všude po stěnách jsou bílé fleky. Nemaluje to postupně, jen mázne na stěnu tady, namočí štětec, mázne štětcem tam... Příšerný.

Jegor: Už jste si to vyjasnili, nebo pořád mlčí?

Taťána: V noci se probudil a křičel.

Jegor: Slyšel jsem to.

Taťána: Potom něco málo řekl.

*Ticho.*

Jegor: Je to jeho vina?

Taťána: On o tom nepochybuje.

Jegor: A co v práci?

Taťána: Nevím, nikdo mi nevolal.

Jegor: Zkoušelás ho vytáhnout do města?

Taťána: Jegore, proč se na to všechno ptáš?

Jegor: Jak to myslíš?

Taťána: Nic z toho tě nezajímá. Vždyť vidím, že je ti to jedno.

Jegor: Proč myslíš?

*Pauza. Jegor dál připravuje chleby.*

Jegor: Dobrá, zas tolik mě to nezajímá.

Taťána: Proč jsi přijel, Jegore? Teď není ta nejvhodnější doba, vždyť to sám vidíš.

Jegor: Musí být hrozné zůstat s ním sama. S takovým...

*Ticho. Taťána mlčí.*

Jegor: I když na jednu otázku ti můžu odpovědět.

Taťána: Na jakou?

Jegor: Všichni jsme vrazi. Úplně všichni. Takže v tomhle nevidím žádnou zvláštní tragédii.

Taťána: Co to povídáš?

Jegor: My jsme taky vrazi. Oba dva.

Taťána: Jestli tím myslíš...

Jegor: Přesně tak. Myslím tím nás.

Taťána: To tys mě donutil jít na potrat. Jestli chceš vědět, proč jsme se pak rozešli, tak ti odpovím. Rozešli jsme se proto, že už jsem s tebou nemohla dál žít.

Jegor: Je to i tvoje vina.

Taťána: *(nadskočí)* Já to nechtěla!

Jegor: Souhlasila jsi.

Taťána: Já jsem to nechtěla, slyšíš. Chtěla jsem, aby žil!

*Otevrou se dveře a vchází Ivan. Vypadá dost strašně, jako by byl několik měsíců v kuse pod parou. Jde ke stolu, dá si na talíř několik chlebů a mlčky odchází. Jegor dál pokračuje ve své činnosti. Taťána stojí s hlavou v dlaních.*

Jegor: Všichni jsme spáchali vraždu, to znamená, že jsme si všichni rovni a nikdo není vinen, protože nikdo není bez viny.

Taťána: Dlouho jsem tě pak nenáviděla.

Jegor: Myslel jsem si to.

Taťána: Jak jen můžeš? Ty seš prostě... jen kus ledu.

Jegor: Ne, jsem vášnivý, horlivý a temperamentní jako gondoliér, jen mám teď práci. Připravuju obložené chleby.

*Taťána si sedne na své místo.*

Taťána: Víš, co nejvíc ze všeho v životě nenávidím?

Jegor: *(lhostejně)* Mně?

Taťána: Čokoládu. Určitě si pamatuješ, jak jsme byli chudí... jako všichni tenkrát.

Jegor: To si pamatuju moc dobře.

Taťána: Píchli mi injekci, a potom, když jsem se probrala z narkózy, bylo vše jako dřív. Nic se nezměnilo. Nic jsem necítila, jako by se nic nezměnilo. Všechno bylo jako dřív. Ani mi nebylo špatně. Jako by mě oklamali. Měla jsem takový pocit, jako by mě obelhali a ve skutečnosti se nic nestalo.

Jegor: Zajímavé pocity. Taky mám často pocit, jako by mě někdo podvedl.

Taťána: *(nevnímá ho)* A potom jsi mi koupil Snickersku. Někde jsi vyhrabal peníze a koupil tyčinku Snickers. Tenkrát se akorát začali prodávat. Po celém městě visela reklama: „jeden kousek a jsi v pohodě.“

Jegor: Dojemné. Na to už jsem zapomněl.

Taťána: Hned po tom, co jsem se vrátila z nemocnice, jsem jedla tuhle tyčinku, která byla... odměnou? Že je to tak?

*Ticho.*

Taťána: Už ta samotná vzpomínka má chuť čokolády. Jeden kousek a jsi v pohodě...

*Vstoupí Ivan s prázdným talířem. Položí ho na stůl a začne si na něj dávat další chleby.  
Přestane.*

Ivan: Není mi dobře.

Jegor: *(zlostně)* Tak si běž lehnout.

*Ivan se poslušně otočí a odchází. Ve dveřích se zarazí.*

Ivan: Nikdo nepřišel?

Taťána: *(Jegorovi)* Chci, abys věděl, že jestli se o tom budeme bavit, začnu tě opět nenávidět.

*Ivan odchází, aniž by se dočkal odpovědi.*

Jegor: Díky za varování.

Taťána: To není varování. Tak to cítím.

11.

Ivan: Nikam se mi nechce.

Taťána: Tak ho nech, aby přišel sem.

Ivan: Už je mi líp.

Taťána: Ne, není ti líp, to mi věř.

Ivan: Už nepotřebuju doktora. Hlavu mám v pořádku. Vidím, jak jsi znepokojená a dobře tomu rozumím. Situaci mám pod kontrolou. Prostě jen potřebuju takhle chvíli žít. To přejde.

Taťána: Dneska jsem odešla a nechala ti tu vzkaz.

Ivan: A já ho přilepil na televizi. Lepidlem. Já vím.

Taťána: No a co si o tom myslíš? Přijde ti to normální? Podívej, jak vypadá náš pokoj, to je zlej sen.

Ivan: Všechno mám pod kontrolou. Můžu ti to vysvětlit.

Taťána: Zkus to.

Ivan: Napadlo mě, že kdyby nastal konec světa, tak z celé literatury, ze všeho, co bylo kdy na celém světě napsáno, by zůstal jen tvůj vzkaz. Představ si to, všechny národy by se učili podle něj psát a číst. Všichni by říkali „jak stálo ve Vzkazu: Přijdu brzy. Neměj strach. Taťána.“

Taťána: A na tu televizi si ho přilepil proč?

Ivan: Proto.

Taťána: Proč proto?

Ivan: Nech mě být. Přejde to. Potřebuju tak chvíli žít.

Taťána: Už sis tak žil dostatečně dlouho. Pojď, půjdeme dneska ven. Spolu.

Ivan: Nech mě být.

Taťána: Netrucuj, prosím tě.

Ivan: Nech mě.

Taťána: Vždyť se na mě už ani nepodíváš.

Ivan: Nech mě.

Taťána: A co když tě vážně nechám? Seberu se a odejdu. Navždy. Co budeš dělat?

Ivan: Nech mě.

Taťána: Ivane!

Ivan: Nech mě bejt, ty děvko! Slyšíš? Nech mě bejt, ty zasraná děvko! Tak slyšíš?

*Do pokoje vpadne Jegor. Zarazí se ve dveřích.*

Ivan: Copak? Taky ses do toho přišel míchat? Chceš se mi to do toho plést?

*Rázně vyběhává z pokoje. Ticho.*

Jegor: Musíme něco udělat, že?

*Taťána mlčí. Jegor se rozhlíží po pokoji.*

Jegor: On tady všechno... změnil.

Taťána: Byli jsme tak šťastní. Opravdu.

Jegor: Věřím. Je to určitě dobrý člověk. Jen mu přeskočilo. Je svědomitý. Anebo nám z nějakého důvodu lže. Jestli lže, tak už mu definitivně ruplo v bedně...

Taťána: Nikde mu neruplo. Přejde ho to. Je to jen dočasné zatemnění mysli.

Jegor: Seš si jistá?

Taťána: Je to jen dočasné. Potřebuje to. Projde si tím a pak bude jako dřív.

Jegor: Podle mě je úplně mimo.

Taťána: Říkám ti, že je v pořádku.

Jegor: No když to říkáš...

Taťána: Nech mě.

Jegor: *(prokřupe si prsty)* Jak chceš!

*Jde ke dveřím.*

Taťána: Jegore!

*Jegor se zastaví.*



Taťána: Děkuju ti. Chceš nám opravdu pomoc, že je to tak?

Jegor: Myslíš, že potřebuješ pomoc? Ode mě?

*Ticho.*

Taťána: Ano.

Jegor: Víš, co ti můžu poradit? Třeba ti to opravdu pomůže.

Taťána: Co?

Jegor: Jen ho nech, ať je lehký. Ať se nad to povznese. Takové věci je třeba brát s nadhledem. A pak... pak hned ho nech jít.

12.

*Ivan stojí u dveří.*

Ivan: Kdo je tam?

*Ticho.*

Hlas: To jsem já.

Ivan: Znáš tě?

Hlas: Určitě ne. Ale můžeme se lehce seznámit.

Ivan: Nikdo není doma. Ani Jegor. A Táňa odešla. Nechala mi vzkaz, že přijde brzy.

Hlas: No tak, Pánbůh s nimi. Pustíš mě dál?

Ivan: Proč?

Hlas: Nevím. Třeba se nudíš, nebo ti je prostě mizerně. A já mám flašku a umím hrát na foukací harmoniku. Máš rád blues?

Ivan: Mám.

Hlas: Všichni normální lidé rádi poslouchají, když někdo hraje na foukací harmoniku blues.

Ivan: Já taky.

Hlas: Tak mě pusť. Cítím se hloupě, když musím mluvit přes dveře.

*Ivan jde ke dveřím. Zastaví se.*

Hlas: Co, že ses zastavil?

Ivan: Nebyl jsi tady už?

Hlas: Kdybych tady byl, pamatoval by sis mě. Otevři.

Ivan: Vypadám hrozně. Mám takové blbé období.

Hlas: Tohle období skončilo. Teď bude všechno, víš jaký?

Ivan: Jaký?

Hlas: (*vesele*) Teď bude všechno prostě kurevsky skvělý.

Ivan: Zabil jsi někdy někoho?

Hlas: A to ti to mám všechno říkat přes dveře?

Ivan: Tak zabil?

Hlas: No, ty vole, ty mi ale dáváš otázky...

Ivan: Zabil jsi někdy někoho?

Hlas: (*s lehkostí*) Ano, samozřejmě. Teď už můžu dál?

Ivan: Ano.

### 13.

*Ivan a Taťána.*

Ivan: Jmenuje se Max. Je skvělejší.

Taťána: No a co ti řekl, ten tvůj skvělejší Max?

Ivan: Že, když byl mladej, měl svoji rokovou kapelu. Hrál v ní on a bubeník Vítek.

Taťána: A na co hraje Max?

Ivan: On je zpěvák.

Taťána: (*nevěřicně*) No, ...to je vážně zajímavé.

Ivan: Vítek byl depresivní týpek.

Taťána: (*napodobuje ho*) Borec.

Ivan: Ne borec, ale týpek.

Taťána: Váno, je tohle, co mi povídáš, pravda?

Ivan: Mrkám snad na tebe? Samozřejmě, že je to pravda.

Taťána: A co teda?

Ivan: Takže, Vítek měl různé krize, většinou na jaře a na podzim. V tu dobu musel být Max s ním a chlastat, protože Vítek netrpěl jenom depresemi, ale měl i sebevražedné sklony.

Taťána: To znamená, že musel chlastat celý podzim a jaro?

Ivan: Max mi říkal, že to bylo těžký, ale šlo to. No a na jaře si Max začal románek s jednou hipisačkou, co se jmenovala Etylodriel.

Taťána: Etylodriel nechtěla chlastat s Vítkem, že?

Ivan: Vítek nechtěl chlastat s Etylodriel. On totiž viděl jenom Maxe, a tím ho totálně dostal.

Taťána: Už je mi to všechno jasné. Max odešel s tou etyléterovou elfkou a Vítek se oběsil.

Ivan: Tak to bylo.

Taťána: *(pokrčí rameny)* No... k tomu není co víc dodat.

Ivan: Max si myslí, že za to může on.

*Vejde Jegor.*

Jegor: Ahoj všichni. Koupil jsem nám dort.

Ivan: A co slavíme?

Jegor: Jen jsem koupil dort. Div jsem se v krámu neporval. Chtěli mě ošidit. Představte si, že mě chtěli okrást! Už jsem jim chtěl ten dort hodit na pult. Pak jsem se ale zarazil. Bylo by divný tam házet dorty.

Taťána: Jegore, máme problém. Byl tady Max.

Ivan: Max je skvělejší. Líbil by se ti.

Jegor: A jak se má?

Taťána: *(klade důraz na každé slovo)* Jegore, to není vtip. Max přišel, když jsme tu my dva nebyli. Přišel a odešel. Chápeš?

Jegor: *(napjatě)* Zdá se, že chápu.

Taťána: Ivane, Max tady byl už i dřív?

Ivan: Táni, za koho mě máš, za psychouše? Kdyby sem přišel už dřív, asi bych ti to řekl, ne?

Jegor: A kdy má zase přijít?

Ivan: Dneska.

Tat'ána: Sem?

Ivan: *(náhle si uvědomí)* Ano. Táni, promiň, měl jsem se s tebou poradit, jenže on nemá kde bydlet.

Jegor: Tak já vám tady nechám ten dort a půjdu, jo?

Tat'ána: Stůj! *(k Ivanovi)* Max bude bydlet u nás?

Ivan: Ano, ty jsi proti?

Tat'ána: Jegore?

*Jegor rozhodí rukama na znamení, že nemá, coby řekl.*

Tat'ána: Ivane, promiň prosím tě. Můžeš se vztekat, jak chceš, ale teď se tě opravdu vážně ptám – Max sem opravdu přišel nebo sis ho vymyslel?

Ivan: *(tím samým tónem)* Táňo, promiň, prosím tě, ale připadám ti jako debil?

Jegor: *(staví se mezi ně)* Můžu odpovědět za ní. Ne, nepřipadáš.

Ivan: Takže se můžeme vrátit k mé otázce? Může s námi Max nějakou dobu bydlet?

*Ticho.*

Tat'ána: Dobrá. Je to náš společný byt.

Ivan: Jegore, nevadí, kdyby s tebou spal v jedné místnosti?

Jegor: Nemám s tím problém, nemusel ses ani ptát.

Ivan: Skvěle. Půjdu mu připravit postel.

*Odchází.*

Tat'ána: Nemám na to, abych ho poslala do blázince. Udělají tam z něj idiota.

Jegor: Tak to ukonči.

Tat'ána: Každým dnem je na tom hůř a hůř.

*Jegor jde k Tat'áně, neobratně ji obejmě.*

Jegor: Jsi silná. Silnější než kupa chlapů.

Tat'ána: A k čemu mi to je?

*Vymaní se z Jegorova objetí.*

Jegor: Při nejmenším vypadá veseleji než v posledních dnech. Třeba je to posun k lepšímu.

Taťána: Tenhle přízračný Max, že je posun k lepšímu? O čem to mluvíš, Jegore?

Jegor: Do prdele, to je situace.

Taťána: Nevím, co mám dělat.

Jegor: Nemůžeš mu způsobit nějaký otřes? Něco, čím ho vyvedeš z míry?

Taťána: *(unaveně)* Jaký by to mělo smysl, Jegore? Teď mám pocit, jako kdybych ztratila muže a žila s pubertákem. A jestli ho vystrašíme, tak se z něj stane nemluvně. To bych nepřežila. Máš pravdu, já nejsem hysterka, a jak říkáš, jsem silná, ale jestli zjistím, že se z toho nedostane, tak se taky zblázním.

Jegor: Takhle to cítíš?

*Taťána neodpoví, protože někdo zazvoní.*

Ivanův hlas: Max přišel. Jdu mu otevřít.

14.

*Taťána, Ivan a Jegor.*

Taťána: Tak, co kdybys nám, Jegore, něco vyprávěl.

Jegor: Copak mám ještě o čem?

Taťána: Ale no tak, nevymlouvej se a povídej. Ivane, řekni mu něco.

Ivan: Jojo.

Taťána: No, vyprávěl jsi nám přece o svých kamarádech z toho tvého klubu, jak že se jmenuje? Nevzpomeň si, Ivane?

Ivan: Ne.

Taťána: Co ti zase je?

Ivan: Co zas já?

Jegor: Nehádejte se. Chtěli jste nějakou historku?

Taťána: Jestli tě to nezajímá, tak můžeš říct, že tě to nezajímá.

Ivan: Nezajímá mě to.

Jegor: Takže, mám jednoho kamaráda...

*Ivan vstává a odchází z pokoje.*

Jegor: A ty se netrap, Táni. Bude v pořádku. Však to sama vidíš, je to obyčejná deprese. Kdo ji kdy neměl. Takže, nedopověděl jsem to...

Taťána: *(nepřítomně)* Ano, kdo ji kdy neměl. Promiň.

*Vstává a odchází za Ivanem. Ve dveřích se setkává s Maxem.*

Max: *(k Taťáně)* Dneska nebudete večerět?

*Taťána bez reakce odchází. Max jde do pokoje, opře se o stěnu a dívá se na Jegora.*

Jegor: Nedopověděl jsem to – měl jsem jednoho kamaráda, který mi říkal, že s těžkými lidmi se nedá potřást rukou na pozdrav. „Je to jako virová infekce,“ říkal „zeptej se někoho, jestli věří v Boha, ještě před tím, než ho přijmeš do našeho klubu. Jestli věří, tak věř, že žije jenom podle svých zákonů a že je až po uši v představách o morálce.“

Max: To jsem říkal já, ale je pravda, že trochu jinak.

Jegor: *(nevnímá ho)* Říkal: „ve společnosti může být jenom jeden zákon a ten si člověk vytvoří sám. Jestli má svědomí, tak bude chtít, aby trpěli všichni.“ *(na Maxe)* Je to tak?

Max: Tak nějak. Ty to vždycky komplikuješ a to už není podle pravidel.

Jegor: Ključi, co tu ze sebe děláš za debila? Nikdo tě nezval.

Max: *(pokrčí rameny)* Tak, zajímá mě to.

Jegor: Co tě zajímá?

Max: Ty ses tak najednou vypařil. Chápej, neměl jsem s kým pít. A od našeho indického párečku jsem zjistil, kam ses poděl. Gita mi dala adresu. A tak jsem tu.

Jegor: *(ujišťuje se)* Takže jsi přijel jen tak?

Max: A to jako musím mít důvod? *(důvěrným šepotem)* Mimochodem, myslím si, že majitel je cvok. Povídal mi tady všelijaký...

Jegor: Mám takový pocit, že cvok seš ty, když jsi sem přijel.

Max: Mám na tebe otázku.

Jegor: Sem s ní.

Max: Co tady pijou?

Jegor: Jak to myslíš?

Max: Když přijedeš na nějaký nový místo, vždycky musíš zjistit, co se tam pije. A to bude nejen nejlepší chlást, ale i diagnóza.

Jegor: Tady se nechlastá.

Max: To je taky diagnóza.

Jegor: Jaká?

Max: No jak koukám na majitele, jak je... (*hledá slovo*).

Jegor: Těžkej?

Max: Spíš takovej suchar. Já si myslím, že všechny ty blbosti, co má v hlavě, se dají vyléčit. Kdyby se pořádně napil, popláče si a zapomene.

Jegor: Nemyslím si.

Max: O co se vsadíme?

Jegor: Maxi, ty vole, přestaň už ze sebe dělat debila.

Max: Tak to uděláme takhle, jestli nevyлéčím toho tvýho psychouše ze záchvatů svědomí, můžeme náš klub rozpustit. Co ty na to?

Jegor: (*přemýšlí nahlas*) Jestli ho nevyлéčíš, znamená to, že má pravdu on a ne ty...

Max: Jo. A jestli dokážu, že všechny tyhle záchvaty byly kecy, že je jenom maminčin mazánek, kterej si odřel tvářičku o život, tak... co bych si tak měl přát?

Jegor: Zapalovač. V tomhle případě by i výhra měla být nějaká blbost. Chtěl jsi přece můj zapalovač?

Max: (*potěšeně*) Paráda, dohodnuto!

Jegor: A na to si plácnem.

*Plácnou si na znamení sázky.*

Max: Tvůj zapalovač bude můj.

Jegor: Chtěl bych, abys vyhrál. Z osobních důvodů.

Max: Ale mám ještě malou otázku.

Jegor: Jakou?

Max: Budem dneska jíst? Mám hlad.

*Dva velmi krátké dialogy probíhají současně na dvou různých místech.*

Max: Tak koukej. Máš například takovýhle úkol: máš tři jablka. Jedno dáš Koljovi.

Ivan: A?

Max: Následuje otázka: proč, z jakýho důvodu ho dáváš Koljovi?

Ivan: Myslím si, Maxi, že je Kolja můj kamarád.

Max: Kolja tě poprosil, abys mu to jablko dal?

Ivan: Nevím, nepoprosil?

Max: Ani hovno. Kolja o tvých jabkách vůbec nevěděl.

Ivan: (*zaraženě*) Kam tím míříš?

Max: To je fuk, vysvětlím ti to jinak...

Jegor: Měla jsi někdy takový pocit, že tě všichni pořád podvádějí?

Taťána: Věřím všem až příliš, než abych měla takový pocit.

Jegor: A já mám takový pocit, že mi prostě rupnou nervy, jestli se mě ještě někdy pokusí někdo podvést.

Taťána: Lidi tě podvádějí často?

Jegor: Pořád? A tebe? Chceš mi říct, že nikdy nelžeš?

Taťána: Lžu. Občas to jinak nejde.

Ivan: Když tak často měníš učitele, tak se nic nenaučíš.

Max: To už ti může být jedno. Nejsme ve středověku, kdy veškerou moc mělo jen pár proroků. Dneska si můžeš vybrat. Nikdo tě nenutí, aby ses bavil s Koljou, který furt pošilhává po tvých jabkách. Vstaň a běž dál. Ať si tenhle Kolja hledá jinýho idiota.

Ivan: A co když nemůžu Kolju opustit?

Max: Co, že ti tak přirost k srdci? Takových jako on je spousta.

Ivan: Ty jsi přeci jedinečný, ne? Však se považuješ za výjimečné stvoření, ne?

Max: Já jsem výjimečné stvoření jen tehdy, když se rozhoduju, jestli potřebuju cizí jabka nebo ne.

Jegor: Nejsme andělé. Jsme obyčejní lidé, Táni.

Taťána: (*ironicky*) Jak jsem bez tebe tak dlouho mohla žít, Jegore?



Jegor (*vážně*). Netuším.

Taťána: A co z toho vyplývá?

Jegor: Nic.

Taťána: Jen jsi mi vysvětlil, že nejsme bez hříchu, že nejsme andělé, že jsme lidi. Mám pravdu? A co s tím?

Jegor: (*náhle*) Podváděla jsi ho?

Taťána: Ivana?

Jegor: Podvedla jsi ho někdy?

Taťána: Ne. Proč se mě na to ptáš?

Ivan: Chápu to.

Max: Ale hovno chápeš, blbče.

Ivan: To je fuk.

Max: Neotáčej se, chci si s tebou promluvit normálně.

Ivan: Poslouchej, je to blbost. Všechny ty tvoje jablka...

Max: (*přerušuje ho*) Kdyby byl na mém místě ten zavalený chlápek, tak by nikdy neřekl, že je to všechno tvoje vina.

Ivan: A co by řekl?

Max: Řekl by něco jako, koukal jsem všude možně a přitom jsem měl aspoň na chvíli mrknout na obrazovku. A tak jsem to schytl. Právem. Nebud' blbej.

Ivan: To by neřekl.

Max: Víš, v čem je tvůj hlavní problém? Teď jsem to pochopil.

Ivan: V čem?

Max: Z nějakýho důvodu si myslíš, že všichni lidi kolem tebe jsou jako ty.

Taťána: Nemyslíš, že bychom spolu neměli řešit takové věci?

Jegor: Jen mě to zkrátka zajímá.

Taťána: (*suše*) Co tě ještě zajímá?

Jegor: Jsme si přeci blízcí.

Taťána: **Byli** jsme si blízcí.

Jegor: Jen mě tak napadlo...

Taťána: Co tě napadlo?

Jegor: A se mnou bys ho nepodvedla?

*Ticho.*

Taťána: Jestli se tady někdo zbláznil, tak jsi to ty.

Jegor: Miluju tě.

Taťána: Lžeš.

Jegor: *(pokývá hlavou)* Máš pravdu, lžu. A kdybych nelhal?

Taťána: I kdybys nelhal.

Jegor: Táňo...

Taťána: Nikdy, slyšíš, nikdy už se neopovažuj se mnou o tomhle mluvit. Slyšíš?

Jegor: *(ušklíbne se)* Už spolu skoro nemáme o čem mluvit.

Max: Myslíš si, že je potřeba ostatní chápat? Všichni maj svejch problémů až nad hlavu.

Ivan: Já se nikoho neprosím.

Max: Lžeš. Každý chce, aby za ním ostatní běhali a pokoušeli se ho pochopit. Ale tak to v životě nechodí, Váňo.

Ivan: Nech mě být.

Max: Budu tě poslouchat jen tehdy, až budeš ve stavu, abys mě vyslechl.

Ivan: Nech mě být.

Max: No vida, a ty zase...

Ivan: Nech mě.

Max: A ty nech mě. Sed' si tu sám a vzpomínej na všechny jabka, který jsi v životě rozdal.

16.

Max: To vážně existují taková témata, o kterejch se nemluví? Já ti o sobě můžu říct úplně všechno. Co by tě zajímalo?

Jegor: O tobě nechci vědět nic.

Max: Proto navrhuju hru, řeknu ti o sobě jednu věc. Jen tak bych ji nikdy neřekl. Na oplátku mi řekneš, proč jsi sem přijel. Všechno popravdě – ty mi povíš tohle a já ti povím o babičce.

Jegor: Jdi do prdele se svoji babičkou. Nechci ti nic říkat.

Max: Hra je nejdůležitější věc na světě. Ty to povíš mně, já tobě.

Jegor: Ključi, chtěli jsme jít na fotbal a kvůli tobě přijdem pozdě.

Max: Možná si ještě pamatuješ, že jsem bydlel u své babičky...

Jegor: (*ospale*) Ólé, ólé-ólé-ólé...

*Sedne si a ukazuje tak, že je připraven vyslechnout si dlouhou nezajímavou historku.*

Max: Na podzim, když jsem odjížděl, byla ještě v pohodě. Když jsem se na začátku jara vrátil domů, už nechodila ani ven. Vzal jsem ji do nemocnice a tam mi řekli, že má měsíc možná dva, záleží na její síle. Já bych se asi neangažoval, ale měla nejspíš rakovinu. Jediné co mohla, bylo křičet.

Jegor: Proč mi to všechno říkáš?

Max: Nikdy bych ti to nevyprávěl. Ale chápeš – je to hra. Peníze jsem neměl, jako vždy, takže jsme neměli na prášky a tak jsem ji píchal heroin. Měl jsem ještě své kontakty, od kterých jsem ho bral, a večer jsem chodil za ní.

*Ukazuje.*

Max: Ťuky-ťuk. Anno Fjodorovno? Injekci? Babča se dokonce zase začala smát. Hledali jsme spolu žíly, sjeli se a pak šel každý do svého pokoje. U ní byl průběh úplně takovej... stařešinskej. Psala dopisy. Sousedům, manželovi, měšťákovi, doktorům, moji matce, mně, své školní lásce, Leninovi a Gagarinovi. Byli tak neuvěřitelně logické. „Jestliže pochybujete o existenci skvrny, o které Vám píšu, tak odsuňte dřez a přesvědčte se sami.“ Byly to prostě skvělé dopisy.

Jegor: A?

Max: Jediný, co ode mě chtěla, bylo, abych dodržoval režim injekcí a ty dopisy posílal. Režim jsem dodržoval a dopisy dával do prázdného kufru v chodbě. No a jednou jsem přišel domů a našel ji na podlaze u dveří, mrtvou. Hned vedle ní ležel otevřený kufr s dopisy. Stařenka neumřela kvůli nemoci, ale ze zármutku, protože se její dopisy nedostaly na určenou adresu.

Jegor: Obyčejný příběh. Stovkám stařenek nikdo ani ten heroin nenabídne.

Max: Nedávno jsem se potkal s jedním podivínem a ten mi řekl, že je bejvalej redaktor z nějakých novin a zajímá se o grafomany, sbírá jejich díla. A tak jsem mu udělal cenu

a všechny ty dopisy střelil. A udělalo se mi z toho tak mizerně. Jakože... ona to přeci všechno myslela vážně. On se nad tím akorát tak řezal s kámoši. Tehdá jsem se rychle sbalil, koupil si lístek a přijel sem, abych přišel na jiný myšlenky. Navíc se teď byt přepisuje na mě, vyřizují se papíry. Nemám tam co dělat.

Jegor: A co, je ti líp?

Max: O dost. Vždycky je mi dobře, když cestuju. Jsi na řadě.

Jegor: Dobře.

*Škrtá zapalovačem a přemýšlí.*

Jegor: Před lety jsme spolu s Taťánou chodili, ale všechno to skončilo potratem. Ne, spíš takhle. Ten náš páreček, ty dvě bláznivý lesby, mi navrhly, jestli bych jim neudělal dítě.

Max: Vyžírky. I na mě to zkoušely.

Jegor: To je fuk. A já jsem ten jejich návrh vzal vážně. Už je to přeci dávno... řekl jsem si, že jedno dítě jsme zabili, tak teď udělám další. Plus jedno, minus jedno, jednoduchá matematika.

Max: *(směje se)* Logicky!

Jegor: Šel jsem k doktorovi na vyšetření, a víš, co jsem se dozvěděl? Že jsem neplodnej. Úplně. Nikdy jsem nemohl mít děti.

*Ticho.*

Max: Tak to je Táňka fakt šikulka.

Jegor: *(kývá hlavou)* Šikulka... Zvykl jsem si, že se mě všichni kolem snaží podvést, ale v tomhle případě jsem si vždycky myslel, že... Vlastně jsem o tom pořád přemýšlel. A tak jsem sem přijel.

Max: A co ona?

Jegor: Dívám se na ni a nevěřím svým očím. Nebo teda takhle: věřím, že mě neoklamala, že mi tenkrát nezahnula.

Max: *(nedůvěřivě)* Jegore, co to povídáš? To mi chceš říct, že to byl zázrak? Jakože... neposkvrněný početí? To ses už úplně zbláznil?

Jegor: Vezmi si třeba Ivana. Dívám se na něj... On by se na mým místě zbláznil. A možná právě to je jediné správné řešení.

Max: A ptala ses jí?

Jegor: Chtěl jsem. A co by mi řekla? Vím přesně, co by mi řekla. Jenže nejhorší na tom všem je, že jí věřím. Pamatuju si, jaký to všechno bylo. Milovali jsme se, ale dítě jsme nechtěli, dávali jsme si sakra pozor a najednou bác ho.

Max: *(rázně)* Nech to plavat. Zázraky se nedějí. A s Vaňkou, s naším panem majitelem, se stala obyčejná a pochopitelná věc, ten borec se nikdy nedostal do problémů. Brzo se oklepe, bude v pohodě, jako my, teda jako já. Vemem ho s sebou na fotbal. Mimo chodem fotbal. *(Dívá se na hodiny)*. Máme nejvyšší čas.

Jegor: *(zamyšleně)* Jo, půjdem.

*Jdou ke dveřím.*

Max: Mám jiný nápad.

Jegor: Jaký?

Max: Vypadnem odsud. Pobyli jsme si tu a stačí. Koneckonců čeho chceš tady dosáhnout? Copak ti řekne: „Jegore, odpusť mi, nebyla jsem ti věrná. Ach!“ A pak co?

*Směje se. Jegor zabere za kliku, zastaví se a podívá se na Maxe. Ten se přestane smát.*

Jegor: Bereš ty někdy něco vážně? Co?

*Max neodpovídá. Jegor otevře dveře a odchází. Je slyšet, jak si za dveřmi Max prozpěvuje: „Jesli vy obiděli kogo-to zrja, kalendar zakrojjet etot list, k novym priključenijam vperjod spešim družja, ej pribav-ka chodu, mašinist...“<sup>1</sup>*

17.

*Taťána sedí. V ruce má videokameru. Přichází Ivan. Taťána automaticky schovává kameru za záda.*

Ivan: Co tam schováváš?

Taťána: Nic. *(chvilka ticha)* Kameru.

---

<sup>1</sup> česká verze překladu písničky: Ublížil si? Teď už je to dávno pryč! V kalendáři je už další den. Hlavu vesele vzhůru vztyč, za novým dobrodružstvím jdi ven!

Ivan: Musím ji vrátit. Už je to dávno, co jsem si ji půjčil.

Taťána: Dávno.

*Ticho.*

Ivan: Kde jsou všichni?

Taťána: Nevím.

Ivan: Co děláš?

Taťána: Nic. (*chvilka ticha*) Dívala jsem se na nahrávky.

Ivan: Aha.

*Ticho.*

Taťána: Jak se cítíš?

Ivan: Dobře.

Taťána: Záda tě nebolí, když spíš na zemi?

Ivan: Je to prý zdravé.

Taťána: Prý. (*Pauza*) Praskla nám žárovka na záchodě.

Ivan: Musíme koupit novou.

Taťána: Už jsem ti to říkala.

Ivan: No jo, sakra. Úplně jsem na to zapomněl. (*zívá*) Promiň.

Taťána: Koupím ji sama, jestli je to pro tebe problém.

Ivan: Kup.

Taťána: Ivane.

Ivan: Co?

Taťána: Nic, jen jsem řekla, Ivane.

Ivan: Aha tak to jo. Ivane. (*Pauza*) Co je ti?

Taťána: Co?

Ivan: Přišlo mi, že brečíš.

Taťána: Ne, to se ti jen zdálo.

Ivan: Ne, vážně. Sedíš tak nějak...

Taťána: Jak?

*Ticho.*

Ivan: Za chvíli budou všude létat mouchy. (*chvilka ticha*) Potom všechno skončí.

Taťána: Pamatuješ, jak jsme se bavili, že by bylo fajn si pronajmout na léto chatu?

Ivan: No, a co?

Taťána: Jen jsem si na to vzpomněla.

Ivan: A ty bys chtěla?

Taťána: A ty?

Ivan: (*nejistě*) No, tak nějak...

*Ticho.*

Taťána: Nedělám nic a přitom se pořád cítím unavená.

Ivan: Měla bys brát nějaké vitamíny.

Taťána: Jo, to bych měla.

*Ticho.*

Ivan: Chtěl jsem se tě zeptat. Kdybych na pár dní zmizel. Co si o tom myslíš?

Taťána: O tom už jsme mluvili.

Ivan: A kdyby ne jen na pár dní?

Taťána: Co tím chceš říct?

Ivan: Upřímně. Sám nevím.

Taťána: Tak si to nejdřív ujasni. A pak se o tom můžeme bavit.

Ivan: Dobře.

Taťána: Asi si půjdu na chvíli lehnout. Je mi zima.

Ivan: Dobře, jen běž.

*Ticho.*

Ivan: Počkej!

Taťána: (*otáčí se*) Ano?

Ivan: Zapomnělas kameru.

Tat'ána: Chtěl jsi ji vrátit, ne? Já už jsem se beztak na všechno podívala.

Ivan: Jo aha, tak dobře.

*Zůstává sám. Zapíná kameru a s kamennou tváří se dívá do hledáčku. Vypíná kameru. Odchází.*

18.

*Do pokoje vpadnou Max a Jegor. Jegor má píšťalu. Jednu z těch, které se prodávají na stadionu. Oba jsou trochu opilí. Max nese papírové tašky a začíná z nich vytahovat nákup.*

Max: Kde jsou všichni?

Jegor: Ta-ta-da-dá!

Max: Páni domácí, všichni sem!

Jegor: Ta-ta-da-dá!

Max: Vstávat, vstávat!

Jegor: Ta-ta-da-dá!

*Přichází Tat'ána.*

Max: Vida, paní domácí je doma!

Jegor: Ta-ta-da-dá!

*Tat'ána jde k Jegorovi a bere mu píšťalu.*

Tat'ána: Víš, kam ti teď tu tvoji píšťalu strčím?

Max: Táňo, Táňo, uklidni se. Slavíme, tak se přeci nebudeme hádat.

Jegor: Jojo, slavíme.

Tat'ána: A co vlastně?

Jegor: Odjízďím. Už mi to tady stačilo. Nadřel jsem se dost.

Max: Tak jsme byli ještě na fotbalu.

Tat'ána: Odjízďíš?

Jegor: Jo a Max jede se mnou.



Max: Kam by taky beze mě jel? Hráč číslo šest přihrává útočníkovi...

Jegor: Útočník překonává prvního obránce, druhého, třetího...

Max: Nahrávka zpátky. A teď jeden na jednoho, hráč versus brankář, deset metrů, padá, dává hlavičku a...

Jegor: Prosral šanci. Tribuny řvou...

Jegor a Max: *(sborově)* Roz-hod-čí je buzna!

Max: Bylo to krásný!

Jegor: Hlavně, že to bylo krásný.

Taťána: No, když slavit, tak slavit.

Max: A kde je Ivan?

Taťána: Když bude chtít, přijde. Když ne, tak nepřijde. *(Prohlíží si vyložený nákup, sáhne po vysoké černé krabici)*. Co to je?

Jegor: To šlohnul Max v obchodáku.

Taťána: *(vyčítavě)* Maxime?

Max: *(ospravedlňuje se)* Nic takového jsem ještě nikdy nepil. Taková pěkná krabice. Jak jsem ji uviděl, tak jsem věděl, že ji čmajznu.

Jegor: *(přitakává)* Krásná. A ta lahev je ještě hezčí. Tak šup, nalej už.

Taťána: Přinesu panáky.

Max: Na co? Teď vás naučím pít z bulharských paprik. Uřízne se vršek...takhle...a teď je to jako sklenka a chuťovka takříkajíc v jednom.

Jegor: Hustý. Úplnej piknik.

Taťána: Pojd'te, sedneme si na zem, ať je to pořádný piknik.

Max: Jsem pro.

Jegor: Přesedáme.

*Sedají si na zem.*

Max: Jako za starejch časů. Nalej.

Jegor: A jak si s těma paprikama ťuknem?

Taťána: Přípitek, kdo pronese přípitek?

Max: Jegor.

Jegor: A proč já? Vždyť odjíždím, ať tady paní domácí řekne něco ve stylu nekrologu.

Taťána: Dobře. Zvedám svůj paprikový pohár...Maxi přestaň se už tlemit.

Max: Promiň, pokračuj.

Taťána: Zvedám svůj paprikový pohár a připíjím na naše odjíždějící hosty. Bylo tu s vámi lehko a dobře pánové...

Max: Jsme tupá sluneční prasátka, Táni.

Jegor: Nepřerušuj.

Taťána: Dobře, vy tupá sluneční prasátka, bylo fajn přežívat s vámi zlé časy, ať už protivný déšť nebo dokonce...

Max: Nebo dokonce?

Jegor: *(dojatě)* Díky. Na tvoje zdraví.

*Ťuká si s Taťánou a Maxem. Nikdo se ale nenapije, protože do pokoje vchází Ivan.*

Ivan: Byl jsem venku. Poprvé po měsíci. Je tam tak hnusně. Někdo nám poblil vchod.

Taťána: Na vaše zdraví.

*Napíjí se.*

Maxe: Pojd' si k nám sednout, Ivane.

Jegor: Odjíždím. Tak jsme si řekli, že to trošku oslavíme. Co ty na to?

Ivan: *(pokrčí rameny)* Tak jo.

*Taťána si mlčky poposedá. Ivan si sedá vedle ní.*

Max: Jednoho trestnýho panáka pro pana domácího.

Jegor: Dneska jsme byli na fotbale. Máš rád fotbal?

Ivan: Ne.

Taťána: Na zdraví.

*Napije se. Max se vyčítavě dívá na Taťánu.*

Max: Úder mimo rytmus. Víte co, nikdo se nenapije, dokud neproneseu přípitek.

Jegor: Muzikant. Vážím se muzikantů, mají skvělý cit pro rytmus.

Taťána: Maxi, dokážeš najednou bouchnout pravou rukou pětkrát a levou třikrát.

Max: Dokážu, moment...

Jegor: Ooo, ukaž! *(na Taťánu)* Zkoušel jsem to, ale nikdy se mi to nepovedlo.

Taťána: Čemu se divíš, vždyť ty i „vyrostla v lese jedlička“ zazpíváš falešně.

Max: Přátelé, dovolte mi přípitek!

*Všichni zmlknou.*

Max: *(pateticky)* Chtěl bych vypít tento paprikový pohár na tak skvělého papriku, jako je tady náš pan domácí. Někoho, jako je on, už jsem léta nepotkal, snad tak deset let. Jsem moc rád, že jsme se potkali. Myslím si, že na takových lidech, jako je Ivan, stojí celá naše společnost, naše literatura a naše země. Ivane, ty jsi opravdickej člověk, na tvoje zdraví!

Jegor: Ať žije!

*Pijí.*

Ivan: Díky. Můžu i já pronést přípitek? Na oplátku?

Taťána: *(lehce sarkasticky)* A musí se to oplácet?

Max: Jasně, jasně. Nalej.

Jegor: Neženem moc? Co?

Max: Bez obav. To nejhorší, co se může stát je, že se opijem.

Jegor: V tom případě, jen do toho.

*Ivan vstává. Dlouho hledá slova.*

Ivan: Především bych se chtěl omluvit. Byly jste našimi hosty v ne úplně nejlepším období mého života.

Taťána: Pěkný přípitek. Pijeme?

Ivan: Ještě jsem neskončil. Chci ještě říct, že je mi smutno.

Max: Nám je taky smutno. Nám se u tebe líbilo!

Ivan: Je mi taky smutno z toho, že někde kvůli tobě umřel člověk... *(Jegor se snaží něco říct, ale Ivan ho gestem zarazí)*. I kdyby ne tvoji vinou, i kdyby to celý spočívalo v tom, že jsi ho mohl zachránit, ale nezachránil, i kdyby to bylo takhle – je mi smutno z toho,

že tě pak všichni, i tvoji nejbližší, považují za blázna. *(malá pauza)* Jenom proto, že jsi mohl zachránit člověka, neudělals to a nemůžeš to sám sobě odpustit.

Jegor: Ivane, nikdo tě nepovažuje za blázna, nemám pravdu?

*Ivan vypije panáka a sedne si na své místo. Ticho.*

Taťána: Jsem vážně ráda, že jsi nakonec začal mluvit. Můžeš mi tedy říct jednu věc – co s tím mám já společného? Copak je moje vina, co se stalo?

Ivan: Máš být se mnou. Jestli jsi se mnou, musíš být na mojí straně.

Max: Ale tak nehádejte se. Vždyť oslavujeme.

Taťána: Nikdo se nehádá. *(k Ivanovi)* Zamyslel ses někdy nad tím, proč jsem s tebou?

Ivan: Ne. Copak je to tak důležité?

Taťána: Už to není důležité. Poslouchej mě, Ivane. Jegor nejede sám. Já jedu s ním.

Max: No do prdele...

Ivan: *(pomalu)* Jo táák.

Taťána: Byt ti nechám. Prozatím. Pak se vyrovnáme.

Ivane: Jegore?

Jegor: Promiň. Stalo se.

Taťána: Netušila jsem, že to tak brzy skončí.

Ivan: Děláš si srandu?

Taťána: Už měsíc spolu žijeme jako dva cizí lidi. Zapomněl jsi, že jsme to my. Ne ty, ne já, ale my. Jsem z toho unavená.

Ivan: Já to nechápu.

Taťána: Konec. Zkrátka konec. Pamatuješ si, jak bylo v jednom filmu „není mi líto, že nám to nevyšlo, ale že ti kreténi měli pravdu.“

Ivan: *(svírá v ruce whisky)* Jaký filmy? O čem to mluvíš?

Max: Napij se, Váňo, napij se, tu máš...

*Ivan praští Maxe po ruce, vyrazí mu sklenku. Vstává. Jegor pro jistotu vstává taky. Ivan chce ještě něco říct, ale otáčí se a odchází.*

Jegor: *(ztěžka si opět sedá)* Kurva, tys mi teda dala...

Max: Lidi, kdy jste se stihli dohodnout?

Jegor: (*ignoruje Maxe*) Kdybys mě aspoň varovala, do hajzlu. Kam se chystáš?

Taťána: Nevím.

Max: Co? Ty sis to všechno vymyslela?

Jegor: V každém případě tě upozorňuju, že my dva spolu nikam nejedeme.

Taťána: Však jasně. Já už jsem jen prostě dál nemohla. Takhle se zblázním i já.

Jegor: Co máš v plánu?

Taťána: Nevím.

Max: Já bych se napil. Jestli není nikdo proti...?

Jegor: Víš ty vůbec něco? Na co jsi spolíhala? Že se vzpamatuje? Ten? Už nikdy!  
Jen se na něj podívej.

Taťána: Já nevím, co mám teď dělat. Nevím, co mám dělat.

Max: Vy si všichni umíte vymyslet tolik problémů.

Jegor: Ključí, zmlkni. (*Ticho. Jegor kývá hlavou*) Jo, to umíme...

Taťána: Promiň. Tohle není tvoje věc.

Jegor: Teď už je. Oslavu můžeme považovat za ukončenou.

Max: Škoda, bylo tu veselo.

Jegor: (*vstává, na Maxe*) Sbal si věci. Půjdem.

*Max taky vstává. Dívají se na Taťánu, která zůstává sedět na zemi. Odcházejí.*

## 19.

*Jegor přitáhne svůj batoh do obývacího pokoje. U stolu sedí Taťána, oběma rukama objímá velkou papírovou tašku, kterou má položenou na kolenou.*

Jegor: To jsou všechny tvoje věci?

Taťána: Asi jo.

Jegor: Kde budeš bydlet?

Taťána: Volala jsem Olze. To je ta vousatá bestie. Je teď někde u moře. Můžu bydlet u ní.

Jegor: Ty ses zbláznila. Vůbec, tohle celý je blázonec. Naprostej blázonec.

Taťána: No jo.

Jegor: S ním (*kývne hlavou směrem k ložnici*) jsi mluvila?

Taťána: Ne.

Jegor: Možná bude nějak... reagovat?

Taťána: Už reagoval, sám jsi to viděl.

Jegor: Mám takový pocit, jako by to všechno byla moje vina.

Taťána: To je jen pocit.

Jegor: Přijel jsem sem, abych... Mužů se na něco zeptat?

Taťána: Do toho.

Jegor: Předem upozorňuju, že je to hloupá otázka.

Taťána: Byly snad někdy tvoje otázky jiné?

Jegor: No, jenže takhle... Táni, tys... tys mě podvedla? Tehdy, když jsme byli spolu?

Taťána: Vážně blbá otázka.

Jegor: Já vím.

Taťána: Ne.

Jegor: Jenže si představ, že jsem zjistil, že nemůžu mít děti.

Taťána: Přesně jako Olga.

Jegor: Mluvím vážně. Jak jsme teda mohli...jak jsi mohla... *(mne sklenku s whisky)*

Kurva, věř mi, mně to taky není příjemný, ale stejně...

Taťána: Jegore, já tě milovala. Nikdy jsem tě nepodvedla. Já to prostě nedokážu, vždyť to víš.

Jegor: Ber to tak, že jsem se tě na nic neptal, dobře?

Taťána: Dobře.

Jegor: Ale stejně...

Taťána: Můžu ti říct, co chceš slyšet. Teď už mi je fakt všechno jedno. Ale jestli chceš slyšet pravdu, nepodvedla jsem tě. To je celý. A teď už mě přestaň mučit.

Jegor: Promiň.

*Sedne si na vedlejší židli. Vchází Max s nedopitou lahví v ruce. Postaví ji na stůl.*

Max: Už začínám být navátej. Poslední, na cestu?

Jegor: No a kde máš věci?

Max: Už mám skoro sbaleno. Akorát se ještě rozloučím s panem domácím ...

Taťána: Stůj!

*Max otvírá dveře do ložnice a odtud, jako by to čekal, vychází Ivan. Vypadá podezřele spokojeně.*

Jegor: *(vzdychá)* No, já radši počkám venku.

Ivan: Zůstaň tady. Chci říct jednu věc, která se týká i tebe.

Max: Chtěli jsme se jen rozloučit, Ivane...

Ivan: Počkej. *(k Taťáně)* Nejdříve ty.

Taťána: Já?

Ivan: Vždycky jsem si myslel, že stihnu zažít úplně všechno. S tebou jsem si ale řekl dost. Uvědomil jsem si, že ty jsi moje poslední zastávka, už žádné další cesty, že po tobě už nebude nic. Našel jsem tě. To je vše.

Taťána: A co?

Ivan: Proto nemůžeš odejít.

Taťána: Velmi si toho vážím. Je hezký, že sis to všechno ve svém životě vyřešil. Jenže já odcházím.

Ivan: Nemůžeš odejít.

Taťána: Už jsem odešla.

Ivan: *(klidně)* To těžko. *(k Jegorovi)* Takže tak. Teď ty.

Jegor: *(pomalu vstává ze židle)* Poslouchám.

Ivan: Jen poslouchej...

*Ivan chce Jegora udeřit, ale ten se uhne a Ivan promáchně. Zkouší to ještě jednou, se stejným výsledkem. Max chytá Ivana zezadu za nohy a ten padá. Taťána je odtrhává od sebe a stoupne si před Ivana.*

Taťána: Nechte toho! Zbláznili jste se? Nechte ho na pokoji!

*Ivan se pokouší vstát, ale nemůže, Taťána na něm visí celou svou vahou. Max a Jegor se naklání nad nimi. Následující rozhovory mezi Ivanem a Taťánou, Jegorem a Maxem probíhají prakticky současně.*

Ivan: Pusť mě. Nikam tě neodveze...

Taťána: Váňo, prosím tě, prosím tě...

Max: Můžu ho nakopat do žeber?

Jego: Počkej, nech ho.

Ivan: Ty tu zůstaneš se mnou! Tady! Rozumíš?!

Taťána: Jen se prosím tě uklidni!

Jegor: Ty seš ale pacifista. Nikdo ji nikam nevez, slyšíš?

Max: Já mu jednu vrazím a bude po starostech.

Taťána: Nechte ho!

Ivan: Pojď sem, ty!

Jegor: *(nevydrží to)* Kam mám jít? Lehnout si s váma?! Seš idiot?!

Taťána: Váňo, Váňo, já nikam nejedu, slyšíš, nikam nejedu...

Max: *(k Jegorovi)* Tak se zdá, že se to mezi nimi zlepšuje. *(Bere lahev, podává ji Jegorovi)* Dáš si?

Jegor: Dej to sem. *(napije se)*

Ivan: Ty nikam nejdeš? Pusť mě, ještě jsem s nima nedomluvil...

Max: Seš snad tupej? Zůstává tu, zůstává. *(k Jegorovi, úsečně)* Co takhle ho svázat lepicí páskou...

Taťána: *(nařiká)* Já tu zůstanu, Váňo, zůstanu tu s tebou.

Jegor: *(gestikuluje, jako kdyby mluvil s hluchým člověkem)* Všechno si to vymyslela. Schválně. Chápeš to? Ne?

Ivan: Pomoz mi vstát! *(Klidněji)* Nebudu nikoho mlátit. Slibuju.

Max: *(na Jegora)* Najednou slibuje. A to jsme si sotva zachránili krk.

*Ivan vstává, Taťána se ho vystrašeně drží. Max a Jegor stojí naproti. Ticho.*

Taťána: *(rychle naruší ticho)* Nikam nejedu.

Jegor: *(ironicky)* Kdo by o tom pochyboval.

Max: Poslouchejte, tak to všechno pěkně ukončíme. Nepochopili jsme se, teď se chápeme. Tím celý konflikt skončil a nemáme co pít.

*Ticho.*

Ivan: *(k Taťáně)* Odpusť mi.

Taťána: Jsem na tvou straně. Jsem s tebou.



Max: *(bere Jegorovi lahev a podává ji Ivanovi)* Dáš si?

Jegor: *(Ivanovi)* Všechno to tak blbě dopadlo. Nakonec to jediný, o co se můžeme podělit je tahle lahev, že?

20.

*Stejné místo, o dvě hodiny později. Všichni už jsou dost opilí. Taťána se tiskne k Ivanovi, ten jí jednou rukou objímá.*

Jegor: Tak jsem se vrátil pro věci... Vrátil jsem se, abych... O čem jsem to mluvil?

Ivan: *(na Taťánu)* Sedí se ti dobře?

Taťána: Ano...

Max: Vyprávěl jsi, jak si na nádraží mysleli, že seš terorista.

Jegor: *(ohání se rukou)* To nemá cenu vyprávět dál. Zadrželi mě, zkontrolovali mi doklady a pustili. Pak jsem šel domů.

Ivan: A víte, co si myslím? Zajímá to tady vůbec někoho?

Taťána: Řekni mi, co si myslíš. Mě to zajímá.

Ivan: O tom, co se stalo. Vždyť jsem ho vážně nemohl zachránit. Vezmi si, například... osud, ne? Byl to jeho osud.

Max: Přesně. Trefil si hřebíček na hlavičku. Myslel sis, žes tomu mohl zabránit... ani hovno.

Ivan: Upřímně řečeno, když se nad tím logicky zamyslím – viděl jsem, že se to celý urve...

Taťána: *(se zachvěje)* A co kdybychom o tom už nemluvili?

Max: Nepřerušuj ho, Táni. Teď ne.

Ivan: Já bych to nestihl. Jednoduše bych nikoho nestihl na nic upozornit. Nejspíš jsem to podvědomě věděl, a proto jsem nic neudělal. Je to tak?

Jegor: No tak nějak. Napijem se?

Ivan: Nemůžu na sebe svalovat vinu za cizí osud. Člověk nemá na to, aby táhnul ten náklad za dva. To není možný. Možná, že je to správný a mělo by se tak žít, ale nejde to.

Max: *(nalévá všem vodku)* O tom mluvím, kámo, o tom mluvím.

Ivan: *(nadzvedne se)* A kdo to vůbec vymyslel, že je možný mít odpovědnost za někoho jiného? Kdo vůbec vymyslel všechny tyhle pravidla?

Max: Žádný pravidla nejsou. No jako, samozřejmě nějaký jsou, ale vlastně to jsou všechno jen hovadiny.

Jegor: Pojd'te se napít, už mám dost toho vašeho filozfování.

Ivan: Na zdraví.

Taťána: Co takhle přípitek. Jinak budem jak nějací alkoholici...

Max: Napijem se na to,... Na to, co je nám v životě nejdražší.

Ivan: Já vím úplně přesně, co je pro mě v životě nejdražší.

Taťána: Co?

Jegor: A dost už, chce se mi zvracet z toho vašeho tokání.

Taťána: Zvracet? Tak neposlouchej!

Ivan: Tak do dna! Na to nejdražší!

Max: Přesně tak.

*Ťukají si, pijou. Ivan a Taťána se líbají.*

Max: Jegore.

Jegor: Poslouchám tě, kamaráde.

Max: Nezapomněl jsi na nic, Jegore?

Jegor: Co myslíš?

Max: No, já nevím. Něco.

Jegor: Jako co něco?

Max: No, já nevím. Nevsadil ses s někým?

Jegor: *(plácne se do čela)* No jasně!

*Vytahuje z kapsy zapalovač a podává ho Maxovi. Ten ho s opileckou pečlivostí dává do kapsy.*

Max: Skvělá věcička.

Jegor: K čemu ti je zapalovač, když nekouříš?

Max: Často seskakuju při jízdě z vlaku. Skočím dolů někde v tajze, do sněhu, a zapalovač se mi bude hodit.

Jegor: Příště se vsadíme o kotlík. Taky se ti bude hodit. V tajze.

Max: Podívej, pan a paní domácí nám usnuli. Napijem se na jejich zdraví.

*Napije se.*

Jegor: Jojo, vidím. Kdo má čistý svědomí, tomu se spí dobře. To mě učili, když jsem byl ještě dítě. A vůbec, proč se v dětství učí takový věci, který se ti v životě ani trochu nehoděj? Nechápu.

Max: Nejvyšší čas odsud vypadnout. Maur udělal, co měl, může jít směle dál. *(Těžce vstává a dívá se na spícího Ivana a Tatánu)* Jak to z něj všechno rychle spadlo. Stačilo ho vyděsit a je to – neubližujte mi, neničte mi můj malej zasranej svět.

Jegor: Co že ses do něj tak pustil?

Max: To ne do něj, ale do tebe. Komu si uvěřil, kamaráde? Tomuhle inženýrkovi? Ti už neexistují, chápeš? Vymřeli jak dinosauři, totálně. Už dávno. Řeknu ti jedno. *(ukazuje nahoru)* Nikdo tam není, vůbec nikdo. *(ukazuje na sebe)* A tady vevnitř taky nic není, žádný takový ty zákony.

Jegor: A co teda je?

Max: Jenom lidi. A nikdo jinej.

*Chce udělat krok, ale skoro spadne.*

Jegor: Sakra, kámo, takhle to nepůjde. Sedni si sem, přinesu tvůj bágel a vydáme se do noci.

Max: Tak jo.

*Téměř se svalí na zem.*

Max: Hlavně ať ti to netrvá moc dlouho, jasný?

Jegor: Hned to bude.

*Jegor se lehce kymácí a odchází. Max se dívá na spící pár.*

Max *(ironicky)* Ať žije láska... Hrdličky...

*Škrtá zapalovačem, ale ten nehoří.*

Max: Došel benzín... Jegore, ty vole, to seš celej ty, taháš s sebou zapalovač, co nehoří...

*Převalí se na záda. Zavírá oči. Ticho. Do pokoje vchází Jegor, táhne za sebou batoh.*

Jegor: Už jsem vystřízlivěl... Maxi? Ty spíš nebo co?

*Sedne si na batoh.*

Jegor: Táni? Víš, co mě napadlo? Jestli jsi mě nepodvedla... Víš, co z toho vyplývá? Táni? Taková strašná věc. Táni, tak to my jsme tehdy... ten potrat...to bylo tehdy To vyvolené dítě? Čekají na něj už dva tisíce let, no a my... bum, a zabili jsme Ho, bum a Spasitel se nenarodil... A nikdy nebude nikomu odpuštěno... A proč taky? Přemýšlím o tom od té doby, co jsem sem přijel. Úplná blbost... Přemýšlím, proč jsou všichni kolem tak lehčí? Proč jsou všichni takový, jako by... jako by jim něco vyřízli z hlavy? Ty, Max, ten tvůj neurotik, všichni. Je to proto, že se to dítě nenarodilo? A Táni? Já už jsem se před tím díval na Ivana, on není jako všichni. On je prostě... *(vzdychá)*. Bylo by lepší, kdybys mě podvedla. Upřímně, Táni... Neřekl jsem ti to, ale mě takový myšlenky táhnou k zemi. I nadechnout se je těžký. Mám takovej strach o tom mluvit, jenže to nemůžu dostat z hlavy. Ale nemám si o tom s kým popovídat, jen s tebou. A ty spíš. To je dobře, že spíš...

*Bere lahev a dívá se na ni proti světlu. Zaklání hlavu a dopíjí zbytek alkoholu.*

Jegor: Asi se v něčem pletu. On se přeci neměl narodit nám, takovej dva idiotům? Nemám pravdu? Upřímně nemám na to, nést odpovědnost za celý svět. Na to nemá nikdo. Teď odejdu, Táni. A Max půjde se mnou. Měli byste se zítra probudit sami, aby u vás bylo zase všechno tak, jako dřív.

*Sleze z batohu a lehne si na něj jako na polštář.*

Jegor: Jenom naberu síly, na chvílinku si odpočinu a půjdu. Popřemýšlej nad tím, co jsem ti řekl, jo? Všechno to vysvětluje. Jak já bych chtěl, abys mě podvedla...

*Jegor usíná. Z nebe začíná padat sníh, pod kterým se pozvolna ztrácejí siluety ležících postav, až do chvíle, kdy zůstane už jen bílá peřina, na kterou je možné kreslit, jako na čistý list papíru.*

OPONA

KVĚTEN 2006 – ČERVEN 2007

## 5 ANALÝZA VYBRANÝCH PŘEKLADATELSKÝCH ŘEŠENÍ

### 5.1 PŘEKLAD NÁZVU DÍLA

„Název musí být jako jídelní lístek: čím méně prozrazuje o obsahu, tím je lepší.“

(Levý, 1998, s. 154).

„Titul je maják, jímž na sebe kniha upozorňuje a přitahuje pozornost.“

(Fišer, 2009, s. 124).

Název díla tvoří nedílnou a velmi důležitou součást každého uměleckého díla. Jedná se o první informaci o knize, která se k potenciálnímu čtenáři dostane. Měla by tudíž zaujmout. Název by neměl být moc dlouhý, ale zároveň ani nic neříkající. Zaujímá v překladatelově práci velmi důležité místo a jeho překladu musí autor věnovat zvláštní pozornost.

Jiří Levý rozlišuje dva typy knižních názvů: **a) název popisný**, čistě sdělovací, který uvádí téma knihy přímo. Většinou se v takových případech používá jméno hlavního hrdiny a často i literární druh např. *Život Alexandra Něvského*. Popisný název se užíval ve větší míře dříve a zastával zároveň funkci obsahu díla. Jako druhý typ knižního názvu uvádí Jiří Levý: **b) název symbolizující, zkratkový**, který udává téma, problematiku nebo atmosféru díla zkratkou (př. *Zločin a trest*). Tento typ názvu nedefinuje knihu, ale vytváří určitou představu o knize, jejím tématu a obsahu (Levý, 1998, s. 153-154).

Při překladu musí brát překladatel v potaz národní a kulturní zvyklosti daného jazyka. Jak uvádí Jiří Levý, u každého národu závisí na národních specifických formách, které se v literatuře projevují. Jazykové tradice, typické pro cílový jazyk, nesmí být opomíjeny a překlad je třeba jim přizpůsobit. Jazykové tradice se pochopitelně promítají i do překladu názvu díla. V ruském jazyce jsou typické především jmenné názvy, jako například *Память*, zatímco v českém jazyce se setkáváme častěji s formou slovesnou *Co nezapomenu* (Levý, 1998, s. 155-157).

V případě dramatu *Лёгкие люди* (*Ljogkie ljudi*) se jedná, budeme-li brát dělení Jiřího Levého, o název symbolizující. Zároveň se jedná o krásný příklad jmenného názvu. Jeho překlad byl menším překladatelským oříškem. Z hlediska překladu bez kontextu se název uměleckého díla nejeví jako nijak komplikovaný, jelikož se nejedná o složité či záludné spojení dvou lexikálních jednotek. Jakmile se však

zaměříme na významovou stránku a na pozici potenciálního čtenáře, překlad *Lehčí lidé*, který se nabízí, jako první, začíná být nedostačující.

Slovník nabízí širokou škálu překladatelských variant slova *лёгкий* včetně kontextů. Významově by se nabízela varianta: *Bezstarostní lidé*, což by odpovídalo významu a ve výsledku by působilo lehce kontrastně k samotnému obsahu díla.

Problematické lexikum	Významy ve slovníku – bráno z online slovníku Lingea
ЛЁГКИЙ	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. lehký (hmotností)</li> <li>2. snadný, nenáročný (úkol, vítězství ap.)</li> <li>3. mírný, slabý, lehký, letmý (úsměv, dotek ap.)</li> <li>4. pružný, svižný (chůze, postava ap.), lehký (kroky ap.)</li> <li>5. lehký, klidný (dech, spánek, pocit ap.)</li> <li>6. nízký (trest, pokuta ap.)</li> <li>7. lehký, bez komplikací (průběh nemoci ap.)</li> <li>8. pohodový, bezstarostný (člověk ap.)</li> </ol>

Lexikální jednotka *лёгкий* se vyskytuje několikrát i v samotném dramatickém textu s tím, že k ní bývá do kontrastu postavena lexikální jednotka *тяжелый*, v různých variantách.

- *Раньше легкость считалась пороком. Нужно было это скрывать, сидеть на кухнях, пить с друзьями и делать вид, что мне тяжело.*  
*Dříve se lehkost považovala za něco špatného. Člověk ji musel skrývat. Seděli jsme v kuchyni, pili s přáteli a tvářili se, jak je všechno těžké.*
- *Все такое тяжелое – не продохнуть.*  
*Je takový těžký, nedýchatelný.*
- *Так вот, я не до рассказал – был у меня друг, который утверждал, что с тяжелыми людьми нельзя даже здороваться за руку.*  
*Nedopověděl jsem to – měl jsem kamaráda, který mi říkal, že s těžkými lidmi se nedá potřást rukou na pozdrav.*

Návrh názvu	Významová ekvivalence	Problematika
Lehcí lidé	Zachována	asociace spojená s váhou člověka
Bezstarostní lidé	Zachována	větší specifikace názvu лёгкие X тяжелые люди – problematika překlada protikladných příd. jmen

Především kontext, téma a atmosféra celého dramatického textu nás ve finále dovedla k závěru ponechat prvotní a nejjednodušší překlad. K finálnímu rozhodnutí značně přispěla především výše zmíněná problematika překlada kontrastních slov *лёгкий* a *тяжелый*.

Je to právě ona lehkost, která prostupuje celým dílem. Slovo *лёгкий* se objevuje na více místech, v replikách různých postav. Nejvíce si s ním pohrává postava Jegora.

➤ *Я легкий человек, мне кажется, ещё наберу в легкие воздух и смогу улететь. Раньше легкость считалась пороком. Нужно было это скрывать, сидеть на кухнях, пить с друзьями и делать вид, что мне тяжело. (...) Теперь по ним ветер гонит легких, как Мэри Поппинс, людей, которые не весят ничего.*

*Jegor: Jsem lehký člověk. Mám pocit, že kdybych se ještě jednou nadechl, můžu uletět. Dříve se lehkost považovala za něco špatného. Člověk ji musel skrývat. Seděli jsme v kuchyni, pili s přáteli a tvářili se, jak je všechno těžké. (...) Ted' po nich vítr prohání lehké lidi, kteří neváží nic, stejně jako Mary Poppins.*

➤ *Я вот думаю – почему все такие легкие вокруг? Почему все такие будто..., будто что-то вырезали из головы? Премýšлím, proč jsou všichni kolem tak lehcí? Proč jsou všichni takový, jako by... jako by jim něco vyřízli z hlavy?*

Za již zmíněnou lehkostí se skrývá určitá míra bezstarostnosti lidí, kteří jsou svobodní, mohou si dělat, co chtějí a kteří se snaží skutečně žít, uvolnit se a vysvobodit se ze spárů svazující minulosti. Lidí, kteří by nejráději neřešili žádné problémy, nebyli ničím vázáni a nebrali nic v životě vážně. Lehkost a touha po ní je kontrastní k těžké době sovětské éry. Udržet si lehkost komplikuje těžká každodennost všedního dne, staré rány a situace, kterým každý musí čelit (viz postava Ivana).



Na základě výše objasnění užití slova *лѣзкуй* a jeho významu jsme se rozhodli zachovat jmenný název i v českém jazyce spolu s prvotní a vlastně nejjednodušší variantou překladu. Název je symbolizující, skrývá v sobě jedno z hlavních témat díla a zároveň si zachovává určitou míru tajemnosti a není tak přímočarý, jako naše druhá varianta. Tímto názvem dáváme čtenáři (popř. divákovi) možnost uvažovat nad tím, co vše se za názvem díla (a celou hrou) skrývá.

## 5.2 PROBLEMATIKA PŘEKLADU KULTURNÍCH REÁLIÍ

Problematika překladu tzv. reálií byla, je a zůstane složitým překladatelským úkolem. Každý národ má svá národní, historická a kulturní specifika, která se odrážejí i v jazyce, a se kterými se tudíž setkáváme ve všech typech textů, uměleckých nevyjímaje. Reáliemi označujeme zpravidla předměty materiální kultury, které jsou typické pro daný národ. Existuje několik typů dělení. Budeme-li se držet dělení Zdeňky Vychodilové, vytyčíme si tři základní, velice obsáhlé a dále dělené skupiny reálií: reálie geografické, etnografické a sociálně-politické (Vychodilová, 2012, s. 58-59).

Problematika překladu reálií spočívá v tom, že velmi často neexistuje v cílovém jazyce ekvivalent, kterým by bylo možné danou reálii přeložit. V takových případech hovoříme o bezekvivalentním lexiku. Z. Vychodilová uvádí ve své knize *Введение в теорию перевода для русистов* několik překladatelských transformací, které je možné při překladu použít.

Prvním způsobem je **transkripce**, při které se přenáší zvuková stránka výrazu. Jedná se o jednoduchý překladatelský postup, kdy se zachovává smyslový obsah a kolorit reálie. Problematikou této metody je, že cílový čtenář vždy nemusí význam odkrýt. Na řadu tak přicházejí autorské poznámky, vysvětlivky či poznámky pod čarou, jejichž užití v dramatickém textu je značně sporné a problematické.

Další možnou překladatelskou metodou je překlad pomocí **kalků** tzn. doslovný překlad jednotlivých morfémů daného slova či slovního spojení. Lze použít i metodu **částečného užití kalků**, kdy se přeloží jen část morfémů nebo pouze jedno slovo ze slovního spojení.

Pokud je to možné a dostatečně adekvátní, překladatel může reálii výchozího jazyka přeložit s pomocí odpovídající reálie jazyka cílového. V cílovém jazyce tedy hledá analogický výraz, který by mohl původní výraz výchozího jazyka adekvátně zastoupit. Jedná se o **přibližný překlad**. Metoda nahrazení cizí reálie reálií vlastní cílové

skupině (v tomto případě národu) se nazývá **naturalizace**. Opačný proces, typický pro transkripci, pak **exotizace**. V některých případech může překladatel reálii dokonce zcela adaptovat. Metoda **adaptace** znamená přijmout slovo do systému cílového jazyka a vytvořit z něj slovo danému jazyku vlastní.

Dalším možným postupem je **opisný překlad**, kterým rozumíme vysvětlení původního významu, parafrázi či překlad s komentářem. Pojem je vysvětlen dopodrobna a nedojde k situaci, že by čtenář chybně pochopil jeho význam. Značnou nevýhodou je však délka vysvětlovaného pojmu.

Překladatel musí brát ohled na kontext a cílového čtenáře. Jeho hlavním úkolem je adekvátně zhodnotit situaci a vybrat nejvhodnější překladatelský postup.

V textu dramatu *Лёгкие люди* jsme se nesetkali s velkým množstvím reálií. Při jejich překladu jsme brali v úvahu kontext a především cílového čtenáře. Naše situace byla o to komplikovanější, že se jednalo o text dramatický. Museli jsme tedy počítat i s potenciální realizací textu na scéně, tudíž s mluveným projevem, a s divákem, který nemá původní text v tištěné podobě před očima. V dramatickém textu poznámky pod čarou a vysvětlivky nepatří k nejobratnějším řešením. Opisný překlad, právě z důvodu jeho vysvětlovací formy, nepřipadal v úvahu, jelikož by zcela narušil tempo a plynulost celého textu. Naštěstí jsme nestáli před nijak složitými úkoly a překlad kulturních specifik se bez zásadního narušení dramatického textu dal obratně vyřešit.

V prvním případě jsme užili metodu **naturalizace**. Reálii výchozího jazyka jsme nahradili adekvátním **analogickým výrazem** v jazyce cílovém. V tomto případě se jedná o oblast vzdělávání, která je při překladu problematická i v jiných jazycích, vzhledem k odlišnému systému školství a vzdělávání (tím pádem i terminologii) v různých zemích.

➤ *ИВАН. (...) Ну что, говорит, пиво с тобой в институте хорошо было пить, посмотрим, каким теперь инженером будешь...*

*Ivan: (...) No a povídal mi, že bylo fajn, jak jsme na vysoký chodili na pivo, tak teď, že prý uvidíme, jaký ze mě bude inženýr...*

Další analogický výraz jsme použili v následujícím případě, kde jsme zároveň užili metodu **generalizace**, pojem *бутерброд* jako takový vynechali a nahradili ho adekvátním slovním spojením. Význam ani kontext nebyl narušen.

➤ *ТАТЬЯНА. Я тебе буду бутерброды утром делать и до дверей провожать. Здорово?*

*Taťána: Budu ti ráno připravovat svačinu do práce a vyprovázet tě ke dveřím.  
Co ty na to?*

V následujícím případě jsme předpokládali, že by cílovému čtenáři/divákovi název *Kaščenko* nejspíše nic neřekl a daná narážka by se neseťkala s adekvátní odezvou a pochopením. Užili jsme tedy lexikálně-sémantickou překladatelskou transformaci **rozšíření informačního základu** a jedním slovem dovysvětlili, kam Taťánu podle Ivanových slov zavřou. Užitou metodu považujeme za plnohodnotně odpovídající, jelikož přílišně neprodlužuje mluvčímu repliku, nezpomaluje tempo a nenarušuje plynulost dramatického textu. Zároveň podává čtenáři (popř. divákovi) úplnou informaci, aniž by si musel klást zbytečné doplňující otázky. V daném případě se jedná zároveň o příklad **exotizace**, jelikož kolorit dané reálie zůstává, díky ponechání názvu blázince, zachován.

➤ *ИВАН. И тебя заберут в Кащенко.*

*Ivan: A zavřou tě do blázince, do Kaščenka.*

### 5.3 PROBLEMATIKA PŘEKLADU ELIPTICKÝCH VYJÁDŘENÍ

Pro ruský hovorový jazyk je typická vysoká míra užívání tzv. **eliptických vyjádření**. Elipsa je pojem velmi široký, existuje několik definic a mnoha teoretiků, kteří se tematikou eliptických vyjádření a elipsy ve svých publikacích podrobně zabývali (Mathesius, Mikulová, Vychodilová, Nikitinová, Kopečný ad.). Zcela obecně je elipsa chápána „jako věta obsahující nějaké prázdné místo, které nebylo lexikálně obsazeno.“ (Mikulová, 2011, s. 9). Jako konkrétnější definici (vztahuje se především k elipse textové a situační) uvádíme citaci z příručky *Čeština – řeč a jazyk*: „Elipsa (výpustka) je nevyjádření částí věty, které jsou podle modelové struktury částmi konstrukce dané věty a které by bylo možno doplnit, neboť se vyrozumívají z kontextu, nebo ze situace. Elize částí větné struktury v její textové podobě je motivována u kontextové elipsy snahou neopakovat se, u elipsy situační snahou o stručnost.“ (Čechová a kol, 1996, s. 261). Na nejednoznačnost a problematičnost daného pojmu poukazuje i klasifikace elipsy, která je taktéž nejednotná a jednotlivé publikace se v ní rozcházejí. F. Kopečný (1958, s. 63) ve své publikaci *Základy české skladby* uvádí dělení na elipsu kontextovou a skutečnou (situační), zatímco například F. Trávníček (1949, s. 241) v *Mluvnice spisovné češtiny* nabízí klasifikaci dělicí elipsu na dvě skupiny: elipsa, která vzniká, aby nedošlo k opakování, a elipsa u domyslitelných částí (vyrozumí se ze souvislosti

či zbytku věty). V některých publikacích nalezneme klasifikace podle slovních druhů či větných členů, které mohou být elidovány. V následné analýze se zaměřujeme především na elipsu větných členů.

Jak už bylo zmíněno výše, eliptická vyjádření jsou typická pro mluvený jazyk, a proto se s nimi nejčastěji setkáme v přímé řeči. Z uvedeného vyplývá, že v dramatických textech jsou eliptická vyjádření hojně zastoupena. Překladatelovým hlavním úkolem je správně určit, které slovo bylo vynecháno, v čemž mu pomáhá kontext. Českému jazyku není vlastní taková míra eliptických vyjádření jako jazyku ruskému, proto je nutné chybějící větný člen rozklíčovat a cílovému čtenáři ho do věty doplnit. Zatímco ruský čtenář si elidované slovo z kontextu snadno domyslí, českému čtenáři by stejná věta nedávala smysl.

Na vybraných příkladech demonstrujeme, jaké větné členy podléhají v ruském jazyce elipse. Ruský jazyk je obecně specifický tím, že má tzv. **syntaktickou nulovou formu slovesa *бы́т***, což znamená, že se v přítomném čase, ve většině případů, sloveso *бы́т* neužívá. Považovat nepřítomnost slovesa *бы́т* v ruském jazyce v přítomném čase za elipsu je chyba. Ačkoliv se nejedná o elipsu, v českém jazyce překladatel nesmí sloveso *бы́т* vynechat, jelikož takový postup není českému jazyku vlastní.

Pokud se budeme zaměřovat na problematiku eliptických vyjádření z pohledu větných členů, které bývají elidovány, tak v ruském jazyce elipse nejčastěji podléhá **přísudek**. Jedná se především o slovesa pohybová, slovesa mluvení a slovesa vyjadřující emoce. Dochází samozřejmě k vynechání i dalších, sémanticky různorodých sloves. Sloveso je jedním ze základních nositelů významu (funkce přísudku), proto ho musí překladatel na základě kontextu správně odhadnout a do cílového (v tomto případě českého) jazyka doplnit. V ruském hovorovém jazyce je velmi rozšířené eliptické vyjádření v podobě vynechání **pravovalenčního participantu**<sup>2</sup> – zpravidla se jedná o předmět či příslovečné určení (Vychodilová, 2011, s. 93-112).

Následující příklady demonstrují elidaci přísudku. Konkrétně se jedná o pohybová slovesa a slovesa mluvení. Příklady zároveň jasně dokazují nezbytnost doplnění elidovaného slovesa do české věty.

➤ *ИВАН. Вы куда? Вы к нам? Мы дома, дома, заходите. Сейчас помогу....*

*Ivan: Kam jdete? K nám? Jsme doma, ano jsme, pojd'te dál. Počkejte, pomůžu vám...*

---

<sup>2</sup> vedlejší větný člen, který se váže na predikát (přísudek)

- ЕГОР. Как это «так»? О любви. (Татьяне.) Мы же говорили о любви?  
ИВАН. Ну и... как?  
Jegor: *No jaképak tak. Lásku. (K Taťáně). Mluvili jsme přeci o lásce, ne?*  
Ivan: A k čemu jste došli?
  
- ТАТЬЯНА. Во-первых, держись подальше от моей физиономии, во-вторых, объясни, что за этап. О чем ты вообще?  
Taťána: *Zaprvé, drž se dál od mého obličejе, а zadruhé, со myslíš tou etapou?*  
O čem to mluvíš?
  
- ТАТЬЯНА. Я не хочу, и не буду обсуждать с тобой это. И ты знаешь почему. Поэтому давай о чем-нибудь другом.  
Taťána: *Nechci а neбудu о tom s tebou mluvit. А ty víš proč. Takže se pojd'те bavit о něčem jiném.*
  
- МАКС (недоверчиво). Егор, ты чего? Ты мне сейчас про чудо рассказываешь?  
Max: *(nedůvěřivě) Jegore, со to povídáš? To mi chceš říct, že to byl zázrak?*
  
- ТАТЬЯНА. Ты чего хочешь-то?  
ИВАН. Честно? Не знаю.  
Taťána: Со tím chceš říct?  
Ivan: *Uprímně. Sám nevím.*

V následujících příkladech eliptických vyjádření se opět jedná o vynechání přísudku (пříklady elipsy jiných sloves než pohybových sloves a sloves mluvení).

- ИВАН. Да, дурак, извини. Ну, так и что? Что там дальше?  
Ivan: *Tak jo, jsem blbec, promiň. А со dál? Со se stane pak?*
  
- МАКС (недоверчиво). Егор, ты чего? Ты мне сейчас про чудо рассказываешь? Как его... непорочное зачатие? Ты совсем уже?  
Max: *(nedůvěřivě) Jegore, со to povídáš? To mi chceš říct, že to byl zázrak? Jakože... neposkvrněný početí? To už ses úplně zbláznil?*

V posledním příkladě se jedná opět o vypuštění pohybového slovesa. V českém jazyce je přípustná varianta překladu slovesem vyjadřujícím pohyb: *(za)šel bych*

do sprchy, ale zde jsme se rozhodli pro, podle našeho názoru, obratnější a pro mluvený jazyk přirozenější variantu.

- ЕГОР. *Я бы в душе. Если можно.*  
Jegor: *Dal bych si sprchu, jestli můžu.*

## 5.4 LEXIKÁLNÍ STRÁNKA PŘEKladU

### 5.4.1 PROBLEMATIKA PŘEKladU TZV. KONTAKTOVÝCH SLOV

Pro jazyk dialogu jsou charakteristická tzv. **kontaktní slova**. Pod tímto výrazem chápeme především různé modální částice a citoslovce, které mohou mít v závislosti na kontextu velmi různorodé významy (Povejšil, 1994, s. 144). Nesou kontaktní (faktickou) funkci (jednu ze základních funkcí jazyka), která se projevuje v případě potřeby navázání a udržení kontaktu (Gazda, 2009).

Kontaktní slova slouží k udržení kontaktu mluvčího s adresátem a k realizaci určitého záměru mluvčího. U citoslovců se jedná o citoslovce povzbuzovací (*Hip, hip, hurá!*), žádací (*No tak...*), upozorňovací a kontaktní v užším slova smyslu (*Hej, hola!*), povelová (*Pohov!*) nebo pozdravná (*Ahoj; Čau tě*). Specifickou podskupinu pak tvoří citoslovce zaměřená na kontakt s dětmi (*Hopla; Pápa*) a se zvířaty (*Čiči, Napipipi, aj.*) (Osolsobě, 2017).

Kontaktní slova bývají zpravidla obsahově vyprázdněna a brána jako tzv. slova doplňovaná. Setkáváme se s nimi primárně v mluvené řeči. Dalším typickým příkladem slov doplňovaných jsou slova vycpávková (Hájková, 2011, s. 144).

Základní funkce kontaktních slov je, jak bylo již zmíněno výše, funkce kontaktní - upoutání či udržení pozornosti a kontaktu mluvčího s druhou osobou. Role obsahové stránky není na prvním místě. Na základě zmíněných faktů je pochopitelné, že jedno a totéž kontaktní slovo může být přeloženo naprosto odlišným způsobem, za použití jiných lexikálních jednotek.

Při překladu kontaktních slov nelze čistě mechanicky vzít slovník a vybrat některou z nabízených variant překladu. Je třeba věnovat zvláštní pozornost kontextu, ve kterém se slovo nachází (Povejšil, 1994, s. 144). Kontext je v těchto situacích důležitější než slovníkové varianty překladu. Překladatel nesmí tento fakt opomíjet, aby nedošlo k neadekvátnímu překladu, posunu významu, kontextové nesrozumitelnosti či narušení plynulosti a toku dialogu.

Dále uvádíme konkrétní příklady řešení překladu vybraných kontaktových slov z našeho dramatického textu, na kterých demonstrováme výše zmíněnou problematiku překladu v praxi.

SLOVO	Významy (bráno ze slovníku Lingea - online)	
<b>АГА</b>	<i>citoslovce</i> aha, tak, vida	<i>částice</i> (hovor.) jo, no jó

V prvním uvedeném případě se jedná o překlad kontaktového slova *aga*, coby hovorového výrazu pro vyjádření souhlasu. Nabízená slovníková varianta odpovídá kontextu a nebylo třeba hledat jinou variantu.

➤ *ТАТЬЯНА. Здорово. А ты что, снимаешь сейчас?*

*ИВАН. Ага. Видишь, огонек горит?*

*Таťána: Skvělý. A to už teď točíš?*

*Ivan: Jo, podívej, svítí světýlko?*

V následujících příkladech se setkáváme se situací, kdy se překlad lexikální jednotky *aga* neshoduje s nabízenými variantami v tabulce. Ve výsledku je při překladu užita jiná varianta, odpovídající kontextu. I přes to si lexikální jednotka zachovává svůj význam, coby lexikum vyjadřující souhlas.

➤ *ТАТЬЯНА. Чему завидовать? Что моя бывшая одноклассница начальница рекламного бюро, зарабатывает по десять штук долларов в месяц и по пол года проводит за границей?*

*ЕГОР. Ага.*

*Таťána: Co bych měla závidět? Že moje bývalá spolužačka je teď šéfkou reklamní kanceláře, vydělává desetitisíce dolarů měsíčně a každý půl rok je v zahraničí?*

*Jegor: Třeba.*

➤ *ТАТЬЯНА. Я, наверное, пойду, прилягу. Знобит.*

*ИВАН. Ага. Иди.*

*Таťána: Asi si půjdu na chvíli lehnout. Je mi zima.*

*Ivan: Dobře, jen běž.*

SLOVO	Významy (bráno ze slovníku Lingea - online)	
<b>НУ</b>	<i>citoslovce</i> nu, no (tak), jen	<i>částice</i> 1. skutečně, vážně, opravdu 2. no, no tak, nu 3. a vtom, a tu, a hned 4. (hovor.) no fajn, no dobrá, ale jo

Z tabulky je patrné, že slovník v daném případě nabízí bohatou škálu možných variant překladů lexikální jednotky *ну*, čímž překladateli práci značně zjednodušuje. Má totiž skutečně tzv. z čeho vybírat. Kromě jednotlivých variant byla ve slovníku uvedena a přeložena i typická slovní spojení.

- ну и (hovor.) no a proto, no a z toho důvodu, no tak  
ну и (hovor.) to je panečku, to je ale  
ну и ну! (hovor.) ty jo!, Ты бр'о!, to jsou věci  
ну́-(т)ка (hovor.), (ale) no tak, no  
ну́-ка (hovor.) no tak, jen (výzva)

Vzhledem k bohaté škále nabízených variant překladu je pochopitelné, že byly při překladu našeho dramatického textu užity zejména varianty uvedené v tabulce. Ve většině případů byly nejvěrnějšími a nejadekvátnějšími ekvivalenty varianty: *no, no tak* nebo *tak*.

- *Звонок в дверь.*  
*ИВАН (разочарованно). Ну вот....*  
*Нěkdo звоні.*  
*Ivan: (zklamaně) No skvělý...*
- *ТАТЬЯНА. Ну мы же потом в кафе сели, мороженое, там, все как полагается. И, значит, тут она мне выкладывает. Говорит – усы растут.*  
*Таťána: No sedly jsme si pak do kavárny a daly jsme si zmrzlinu, nic zvláštnіho.*  
*No a najednou mi to vyklopila. Řekla mi, že jí rostou vousy.*
- *ТАТЬЯНА. Ну и что тебе рассказал твой прикольный Макс?*  
*Таťána: No a co ti řekl, ten tvůj skvělej Max?*
- *ЕГОР. Ну я чего-нибудь еще придумаю. Чтобы отплатить.*  
*Jegor: Tak vymyslím něco jiného, abych ti to oplatil.*



➤ ЕГОР (не обращая внимания). Он говорил – «в обществе может быть только один закон, и такой человек постарается установить свой. Если у него есть совесть, он будет хотеть, чтобы страдали все». (Максу.)  
Так правильно?

МАКС. Ну типа того. Ты все как всегда усложняешь, а это уже не по правилам.

Jegor: (nevnímá ho) Říkal: „ve společnosti může být jenom jeden zákon a ten si člověk vytvoří sám. Jestli má svědomí, tak bude chtít, aby trpěli všichni.“  
(na Maxe) Je to tak?

Max: Tak nějak. Ty to vždycky komplikuješ a to už není podle pravidel.

➤ ТАТЬЯНА. Дурак ты.

ИВАН. Ну не обижайся. Ну, пожалуйста. Глупая шутка.

Taťána: Idiote!

Ivan: Ale no tak, neurážej se. Prosím tě. To byl jen hloupej vtíp.

V otázkách jsme dané kontaktné slovo přeložili s pomocí jiné (obdobné) lexikální jednotky, která sice není uvedena v tabulce překladatelských variant, ale nejlépe odpovídá kontextu.

➤ Резко встает и уходит. ТАТЬЯНА и Иван остаются сидеть одни. Пауза.

ИВАН. Ну?

Prudce vstane a odejde. Taťána a Ivan zůstanou sami. Ticho.

Ivan: Takže?

SLOVO	Významy (bráno ze slovníku Lingea - online)
ДА	<p>částice</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. ano - <i>kladná odpověď, souhlas</i></li> <li>2. že ano?, že jo?, ano? - <i>otázka na potvrzení výpovědi</i></li> <li>3. vážně?, skutečně?, opravdu? - <i>s odstínem údivu, nedůvěry</i></li> <li>4. aha, jo - <i>při vzpomínce, nebo při přemýšlení</i></li> <li>5. (hovor.) tak, copak, no přece - <i>zdůraznění, s odstínem podráždění</i></li> <li>6. ano?, prosím?, co je? - <i>reakce na zavolání</i></li> </ol>

Možnostem překladu částice *da* byla ve slovníku věnována zvláštní pozornost. Slovník Lingea nabízí šest různých pojetí a variant překladů dané částice, s tím,

že zároveň uvádí, kdy je která varianta užívána (na internetu jsou uvedené i příklady). V překladu jsme použili všech šest variant překladu této částice. Dále uvádíme vybrané příklady, které toto tvrzení potvrzují.

#### Částice *da* odpovídající významu č. 1:

- *ТАТЬЯНА. Стой! (Ивану.) Макс будет жить у нас?*  
*ИВАН. Да. Ты против?*  
*Taťána: Stůj! (k Ivanovi) Max bude bydlet u nás?*  
*Ivan: Ano, ty jsi proti?*

#### Částice *da* odpovídající významu č. 2:

- *ТАТЬЯНА. Понимаю прекрасно. Ты про нас загадал тогда? Да? Ты был уверен, что все обойдется?*  
*Taťána: Já ti naprosto rozumím. Přemýšlel jsi o nás, v tu chvíli? Ano? A byl sis jistý, že se nic nestane.*

V druhém uváděném příkladu překlad neodpovídá zcela přesně variantě uvedené v tabulce, jeho funkce však zůstává zachována. Jedná se pouze o lehce rozvolněnější formu překladu, odpovídající významu č. 2.

- *ТАТЬЯНА. Сразу после больницы. Я ела шоколадку, которая была... вознаграждением? Да?*  
*Taťána: Hned po tom, co jsem se vrátila z nemocnice, jsem jedla tuhle tyčinku, která byla... odměnou? Že je to tak?*

#### Částice *da* odpovídající významu č. 3:

- *ТАТЬЯНА. Год и почти два месяца. Двадцать второго будет ровно.*  
*ИВАН. Да?*  
*Taťána: Rok a skoro dva měsíce. Dvacátého druhého to budou dva měsíce.*  
*Ivan: Vážně?*

#### Částice *da* odpovídající významu č. 4:

- *ЕГОР. Это разные вещи – знать и пробовать. Жить надо по любви.*  
*ИВАН. Да уж.... А Татьяна где?*  
*Jegor: To jsou dvě různé věci – vědět a zkusit. Život se musí žít s láskou.*  
*Ivan: No jo... A kde je Taťána?*

### Částice *da* odpovídající významu č. 5:

- *ТАТЬЯНА. Да я разве упомяну всех этих ваших.... Ну и что?*  
*Taťána: No copak si můžu pamatovat všechny ty tvoje... no a co s ním?*

### Částice *da* odpovídající významu č. 6:

- *ИВАН. Подожди!*  
*ТАТЬЯНА (оборачиваясь). Да?*  
*Ivan: Počkej!*  
*Taťána: (otáčí se) Ano?*

I přes širokou nabídku možných překladů se v překladu setkáváme se situacemi, kde je kontaktní slovo *da* přeloženo jinak. V některých případech (které nebyly ve slovníku uvedeny) plní slovo *da* funkci spojky (slučovací), čemuž také odpovídá překlad. Zpravidla se překládá jako spojka *a*.

- *ТАТЬЯНА. Все не хочу рассказывать. Да выключи ты эту дурацкую камеру, я тебя прошу!*  
*Taťána: Už ti nechci nic říkat. A vypni prosím tě tu pitomou kameru.*

Dále uvádíme příklad, kde námi zvolený překlad neodpovídá žádné z nabízených variant v tabulce. Částice *da* se zde nepřekládá ani jako spojka a je, čistě v závislosti na kontextu a přirozeném znění v cílovém jazyce, přeložena specifickým způsobem.

- *ИВАН. Подожди. (Татьяне.) Сначала ты.*  
*ТАТЬЯНА. Да?*  
*Ivan: Počkej. (k Taťáně) Nejdříve ty.*  
*Taťána: Já?*

Na začátku této kapitoly uvádíme, že kontaktní slova bývají často obsahově vyprázdněná a plní především funkci komunikativní. Jejich cílem je upoutat či udržet pozornost a kontakt mluvčího s druhou osobou. Vzhledem k jejich „doplňkové“ funkci není jejich překlad ve všech případech nezbytně nutný. V následujících příkladech byl překlad uvedených kontaktních slov vynechán. Kontaktní slova by se i zde dala samozřejmě přeložit, dospěli jsme však k závěru, že jejich překlad zde není zásadní a šlo by o zbytečné prodloužení repliky (byť se jedná jen o jedno slovo). Vzhledem k tomu, že význam, kontext a míra expresivity zůstávají zachovány či nejsou významně narušeny, zůstává překlad stále adekvátní. Vypuštění překladu daných slov není tedy otázkou

nepřeložitelnosti, nýbrž otázkou zachování plynulosti a přirozenosti mluvené řeči a vyvarování se nadbytečného užívání kontaktních slov.

➤ *ТАТЬЯНА. Иван, ну ты чего такой унылый?*

*Taťána: Ivane, z čeho jsi tak skleslej?*

➤ *ЕГОР. Ну предположим, она тебе наврала хотя бы на половину. Все равно круто.*

*Jegor: Předpokládám, že si aspoň půlku vymyslela. I tak je to ale skvělý.*

➤ *ИВАН. Слушай, ну это бред. Все эти яблоки....*

*Ivan: Poslouchej, je to blbost. Všechny ty tvoje jablka...*

➤ *ТАТЬЯНА. Это призрачный Макс к лучшему? О чем ты говоришь, Jegor?*

*ЕГОР. Да, блин.... Ситуация....*

*Taťána: Tenhle přízračný Max, že je posun k lepšímu? O čem to mluvíš, Jegore?*

*Jegor: Do prdele, to je situace.*

## 5.4.2 NESPISOVNÝ JAZYK: OBECNÁ ČEŠTINA A JEJÍ UŽITÍ V DIALOZÍCH

Vedle spisovné češtiny, která je považována za kodifikovaný útvar českého národního jazyka, má své určité normy a používá se v úředních dokumentech, oficiální komunikaci apod., existuje i nespisovná čeština. Teritoriálně vymezený útvar nespisovné češtiny bývá označován jako **dialekt** neboli **nářečí**. Dále do nespisovného jazyka spadá **obecná čeština** (viz níže), **vulgární výrazy**, **slang** (mluva určité skupiny lidí, pojmenovává již existující předměty jinými názvy), **argot** (mluva vyčleněné skupiny lidí, též nazývána jako mluva podsvětí) a **profesní mluva** (nespisovné názvy terminologické povahy), (Hugo a kol., 2006, s. 10).

Problematika překladu nespisovnosti či hovorovosti z ruského do českého jazyka tkví v odlišném postoji spisovného a nespisovného jazyka. Ruská jazyková situace je definována třemi komponenty: **jazykem spisovným** (knižní písemný jazyk, ústní hovorový jazyk), tzv. **prostorečiem** (nekodifikovaná forma národního jazyka užívaná při běžné komunikaci, která mísí prvky spisovného i nespisovného jazyka; vyděluje se prostorečie 1 a 2), **sociálními dialekty** (argot, žargon - nespisovná mluva se slangovými prvky a prvky profesní mluvy) a **dialekty teritoriálními**. V české

jazykové situaci se vydělují taktéž 3 komponenty: **spisovný jazyk**, **obecná čeština** či **interdialekt** (dřívější dialekt, který se přiblížil k normě) a **dialekty** (sociální, teritoriální). V ruském jazyce je hovorový styl oficiální součástí spisovného jazyka, jedná se o samostatný funkční styl. Oproti tomu, v jazyce českém je hovorový styl chápán rozporuplně. Není považován za funkční styl a stojí spíše na hranici spisovného a nespisovného jazyka, či vně. Například Horecký odmítá považovat hovorovost za samostatný jazykový styl a Hrbáček hovoří o tzv. hovorovém stylovém typu, nikoliv o funkčním stylu (Hoffmannová, 2017).

V českém spisovném jazyce sice neexistuje hovorový funkční styl, setkáme se v něm však s tzv. **hovorovou češtinou**, která je mluvenou variantou spisovné češtiny. **Hovorové výrazy** tudíž spadají do češtiny spisovné, ačkoliv mívají určitou míru „nespisovnosti“, proto je také nalezneme ve Slovníku spisovného jazyka českého (Hugo a kol., 2006, s. 10). Z uvedeného vyplývá, že ruský jazyk je mnohem tolerantnější k lidové mluvě a mnoho prvků (původně nespisovných) proniká do spisovného jazyka a stává se jeho přirozenou součástí. Při překladu je tudíž třeba postupovat obezřetně, jelikož hovorový ruský výraz nemusí být v češtině vždy přeložen výrazem hovorovým, ale výrazem spadajícím do nespisovného jazyka, nejčastěji obecné češtiny.

V rámci nespisovného jazyka se český jazyk vyznačuje jednou zvláštností a to přítomností **obecného nespisovného jazyka (obecné češtiny)**, kterým většina ostatních jazyků nedisponuje (němčina zčásti). Ostatní jazyky užívají jiné nespisovné útvary jako je například nářečí (dialekt), slang apod. Obecná čeština bývá označována též jako **interdialekt** (Hugo a kol., 2006, s. 10). V uměleckém textu je obecná čeština uplatňována se stylizací (mívá prvky slangu, argotu apod.). Užívá se zpravidla při překladu hovorových výrazů. Hojně se začala uplatňovat v průběhu posledních třiceti let.

Stylizovaná obecná čeština je tzv. **obecná čeština pražského typu**, se kterou se čtenáři v překladech uměleckých textů setkávají nejčastěji. Vyznačuje se specifickými znaky v hláskové a tvarové rovině, mezi které se řadí především užití koncovky **-ej** místo **-ý/-í** (dobrej/dobrý; zejtra/zítřka) nebo koncovky **-ma** v instrumentálu plurálu substantiv (se všema mýma kamarádama) ad. Dojem mluveného jazyka se následně dotváří užitím nespisovných expresivních lexikálních jednotek a slovních spojení. Celková stylizace je vcelku obratná a text není rušen, zejména díky střídání spisovných a nespisovných prvků.

Obecná čeština pražského typu není jediným příkladem stylizace. Čtenáři se mohou v uměleckých textech (v přímé řeči) setkávat i s principem užívání **krácených vokálů** (nevím/nevím, dolu/dolů) či s **náslovným v-** (vokno/okno, vona/ona). Při překladu některých knih se setkáváme s různými mikrosituacemi, tzn. s různým přístupem a inovací překladatele při překladu hovorové řeči. V dnešní době se většina překladatelů opírá právě o tzv. pražský či středočeský typ obecné češtiny (může se lišit v detailech, užívají se ve větší či menší míře lexika z oblasti slangu apod.), (Kufnerová, 1994: 71-76).

Stylizovaná obecná čeština, s užitím nespisovných výrazů a frazeologismů (v různé míře), úspěšně expanduje do uměleckého textu (objevuje se například i u autorské řeči). Sama Kufnerová považuje stylizovanou obecnou češtinu za vhodný ekvivalent při překladu prakticky všech hovorových výrazů, nespisovných útvarů, stylizací a výchozího (ruského) jazyka.

Zachovat adekvátně míru expresivity textu výchozího jazyka v textu jazyka cílového je v mnoha případech velmi složité, o to více jedná-li se o nespisovný či hovorový jazyk. Překladatel by měl vždy mít na paměti, že méně znamená více a dbát na adekvátnost překladu a pohled potenciálního čtenáře, což znamená: užívat prostředky obecné češtiny úměrně. Pozice potenciálního čtenáře je v tomto případě důležitější, než by se mohlo na první pohled zdát. V pohledu na obecnou češtinu a hojnost jejího užívání hraje velkou roli geografické hledisko. Lidé žijící na Moravě a ve Slezsku mají svá nářečí, svůj typ hovorové řeči a specifické prostředky pro vyjádření hovorovosti a nespisovnosti, které se neshodují s obecnou češtinou pražského typu. Ba co víc, pro obyvatele těchto lokalit je nadměrné užívání obecné češtiny v uměleckých překladech často velmi těžko akceptovatelné. Překladatel se pochopitelně nemůže zavděčit všem a závisí především na jeho rozhodnutí, v jaké míře prvky obecné češtiny použije. V míře užívání se odráží i překladatelovo místo bydliště, a jaký typ obecné češtiny (pokud vůbec) sám aktivně používá.

Při překladu vlastního dramatického textu, ve kterém se odráží obraz současného ruského jazyka, je prakticky nemožné se užití hovorového jazyka a nespisovných výrazů při překladu vyhnout. Sám jazyk originálu je ve většině případů bohatý na hovorové obraty, prostorečia, zhrubělé či nespisovné výrazy apod. V následujících příkladech jsou zmíněné ruské lexikální jednotky přeloženy do českého jazyka za užití expresivních slov

(součást spisovného českého jazyka) a dále vulgárních, slangových či blíže nespisovných výrazů.

- *ИВАН. Как мужик с мужиком<sup>3</sup>.*  
*Ivan: Jako chlap s chlapem<sup>4</sup>.*
- *ИВАН. Да, чтоб без баб<sup>5</sup>.*  
*Ivan: Jojo, bez ženských<sup>6</sup>.*
- *ЕГОР (зевает). Извини, что-то зеваается и зеваается. Все с поезда никак выспаться не могу. Пойду, наверное, покемарю.*  
*Jegor: (zívá) Promiň, nějak pořád zívám. Furt<sup>7</sup> se nemůžu dospat z toho vlaku. Půjdu si dát šlofika<sup>8</sup>.*
- *ТАТЬЯНА. Сейчас у меня ощущение, будто я потеряла мужа и живу с подростком<sup>9</sup>.*  
*Taťána: Teď mám pocit, jako kdybych ztratila muže a žila s puberťákem<sup>10</sup>.*
- *ИВАН. Тань, ты меня что, за психа<sup>11</sup> держишь?*  
*Ivan: Táni, za koho tě máš, za psychouše?<sup>12</sup>*
- *МАКС. А что обязательно должна быть причина? (Доверительным шепотом.) Кстати, по-моему, хозяин щиц<sup>13</sup>. Он мне тут рассказал всякого....*  
*Max: A to jako musím mít důvod? (důvěrným šepotem) Mimochodem, myslím si, že majitel je cvok.<sup>14</sup> Povídal mi tady všelijaký...*
- *МАКС. А он так, чисто с друзьями поржать<sup>15</sup>.*  
*Max: On se nad tím akorát tak řezal<sup>16</sup> s kámoši<sup>17</sup>.*

---

<sup>3</sup> oblastní výraz, prostorečje

<sup>4</sup> expresivní (citově zabarvený) či zhrubělý výraz (ve smyslu mužský)

<sup>5</sup> prostorečie či zhrubělý výraz

<sup>6</sup> výraz obecné češtiny

<sup>7</sup> poněkud zastarávající výraz (z něm. zákl.)

<sup>8</sup> expresivní (citově zabarvený) výraz obecné češtiny (z něm. zákl.)

<sup>9</sup> hovorový výraz

<sup>10</sup> nespisovný výraz

<sup>11</sup> prostorečie

<sup>12</sup> nespisovný výraz

<sup>13</sup> hovorový, zhrubělý výraz

<sup>14</sup> zhrubělý výraz

<sup>15</sup> hovorový, zhrubělý výraz

V ruském hovorovém jazyce se hojně užívají různé výrazy, vyjadřující nadměrné užívání alkoholu. Tyto výrazy disponují širokou škálou možných variant překladu. Nechyběly ani v našem textu. V uvedeném příkladu byl hovorový ruský výraz přeložen českým vulgárním, zhrubělým výrazem.

- *ТАТЬЯНА. Этилдриэль не хотела бухать с Витьком, правильно?*  
*Taťána: Etylodriel nechtěla chlastat s Vítkem, že?*

V některých případech jsme přeložili ruské neutrálně zabarvené lexikum, výrazem nespisovným (občanka), vzhledem k jeho větší autentičnosti v mluveném českém jazyce. Užít v následujícím případě spojení: *Ten občanský průkaz*, by bylo pro český jazyk nepřirozené.

- *ИВАН. Я же паспорт не взял.*  
*Ivan: Tu občanku jsem si nevzal.*

Co se týče užití obecné češtiny pražského typu, nejvíce se ve finálním textu objevují výrazy s užitím nespisovné koncovky **-ej**. Užití není náhodné, ale vždy opodstatněné. Jednalo se o případy, kdy bylo naším záměrem zvýšení expresivity, podtrhnutí dané situace a kompenzaci užití obecnějšího lexika či lehká stylizace řeči postav.

- *ТАТЬЯНА. Ну и как ты это оцениваешь? Это нормально? Посмотри, во что превратилась квартира, это же чей то страшный сон.*  
*Taťána: No a co si o tom myslíš? Přijde ti to normální? Podívej, jak vypadá náš pokoj, to je zlej sen.*
- *ИВАН. Отстань от меня, сука! Ты слышишь?! Отстань от меня, сука!!!*  
*Ты слышишь?!!*  
*Ivan: Nech mě bejt, ty děvko! Slyšíš? Nech mě bejt, ty zasraná děvko! Tak slyšíš?*
- *ИВАН. Его зовут Макс. Он прикольный.*  
*Ivan: Jmenuje se Max. Je skvělej.*

Ohledně řeči postav jsme nejvíce prvků obecné češtiny a nespisovných, hovorových či vulgárních výrazů užili u mluvy postavy Maxe. I v ruštině se v jeho replikách objevuje nejvíce hovorových (маменькин сыночек), slangových výrazů

---

<sup>16</sup> nespisovný výraz

<sup>17</sup> slangový výraz



(фэйс), vulgarismů (до хрена) či výrazy z oblasti žargonu (лажа). Max působí celkově mnohem uvolněněji než ostatní. Je přímočařejší, působí dojmem, že nic nebere vážně a k ostatním postavám nechová nijak zvláštní city ani úctu, aby svůj způsob vyjadřování kontroloval. Podstatně se od nich liší, a proto jsme se rozhodli odlišit i jeho způsob řeči a výrazové prostředky. V posledním případě je nadměrnější užití obecné češtiny prvkem kompenzačním, dorovnává sníženou expresivitu při překladu slovního spojení *до хрена*.

- *МАКС. Да. А если я докажу, что все эти страдания лажа, что он просто маменькин сыночек, стукнутый фэйсом об жизнь, то... чтоб такого пожелать?*

*Max: Jo. А jestli dokážu, že všechny tyhle záchvaty byly kecy<sup>18</sup>, že je jenom taminčin mazánek<sup>19</sup>, ktorej si odřel tvářičku o život, tak... co bych si tak měl přát?*

- *МАКС. Ты думаешь кому-то это надо, понимать другого человека? У всех своих проблем до хрена.*

*Max: Myslíš si, že je potřeba ostatní chápat? Všichni maj svejch problémů až nad hlavu.*

Specifická situace nastává s příchodem scén, ve kterých se postavy postupně opíjejí, a je tudíž třeba jejich mluvu určitým způsobem stylizovat. V replikách jednotlivých postav se více než předtím objevují hanlivé, hovorové výrazy či prostorečia, které byly přeloženy buď hovorovým výrazem, nebo dokonce výrazem nespisovným.

- *ЕГОР И МАКС (хором). Су-дья ну-до-рас<sup>20</sup>!*

*Jegor a Max: (sborově) Roz-hod-čí je buzna<sup>21</sup>!*

- *ЕГОР. Это Макс спер<sup>22</sup> в супермаркете.*

*Jegor: То šlohnu<sup>23</sup> Max в obchod'áku<sup>24</sup>.*

---

<sup>18</sup> zhrubělý výraz

<sup>19</sup> expresivní (citově zabarvený) výraz

<sup>20</sup> hanlivý výraz

<sup>21</sup> vulgární, nespisovný výraz

<sup>22</sup> prostorečje

<sup>23</sup> nespisovný, zhrubělý výraz (z něm. zákl.)

<sup>24</sup> nespisovný výraz

➤ МАКС (оправдываясь). Я такое еще ни разу не пил. Коробка красивая. Я ее как увидел, так сразу же и возжелал<sup>25</sup>.

Max: (ospravedlňuje se) Nic takovýho jsem ještě nikdy nepil. Taková pěkná krabice. Jak jsem ji uviděl, tak jsem věděl, že ji čtájznu<sup>26</sup>.

➤ ЕГОР. Э, брат<sup>27</sup>, так не пойдет. Сиди-ка<sup>28</sup> здесь, я сейчас твой рюкзак принесу, и мы побредем в ночь.

Jegor: Sakra, kámo<sup>29</sup>, takhle to nepůjde. Sedni si sem, přinesu tvůj bágl<sup>30</sup> a vydáme se do noci.

Pražská obecná čeština, především díky svým specifickým koncovkám, probíhající situaci (stoupání hladiny alkoholu u jednotlivých postav) krásně dokresluje a podtrhuje ubývající sebekontrolu postav nad tím, jak se vyjadřují. Z tohoto důvodu je v těchto situacích využívána více než v předchozích částech hry.

➤ ЕГОР. Круто<sup>31</sup>. Пикник прямо.

Jegor: Hustý<sup>32</sup>. Úplnej piknik.

➤ ЕГОР. А как перцами чокаться?

Jegor: А jak si s těma paprikama ťuknem<sup>33</sup>?

➤ МАКС. Бензина нет.... Егор, блин, это про тебя история, таскать с собой не работающую зажигалку....

Max: Došel benzín... Jegore, ty vole, to seš celej ty, tahat s sebou zapalovač, co nehoří...

➤ ЕГОР. Я, наверное, где-то ошибаюсь. Не мог же Он достаться таким идиотам как мы с тобой?

Jegor: Asi se v něčem pletu. On se přeci neměl narodit nám, takovej dvěma idiotům?

---

<sup>25</sup> hovorový výraz

<sup>26</sup> nespisovný výraz

<sup>27</sup> v daném významu hovorové

<sup>28</sup> expresivní, hovorová částice

<sup>29</sup> nespisovný výraz (původem z brněnské mluvy) od slang. kámoš

<sup>30</sup> nespisovný výraz

<sup>31</sup> žargon, slang mládeže

<sup>32</sup> nespisovný výraz, slang mládeže

<sup>33</sup> expresivní (citově zbarvený) výraz

Specifickou skupinu tvoří vulgární výrazy. Jejich škála bývá zpravidla bohatá, jak ve výchozím, tak v cílovém jazyce. Problematická je jejich míra expresivity. Určit míru expresivity vulgárního výrazu ve výchozím jazyce a vybrat jemu adekvátní výraz v jazyce cílovém, může být pro nositele cílového jazyka značně komplikované. Překladařovi pomůže slovník a především kontext. Vzhledem k neustálému vývoji jazyka, přejímání cizích slov, prolínání spisovného a nespisovného jazyka a narůstání počtu hovorových a vulgárních slov, je překlad vulgarismů čím dál tím složitější a překladař je občas nucen vyhledat odbornou konzultaci s rodilým mluvčím.

Některé vulgární výrazy disponují dvojitou konotací – neutrální a zabarvenou (hovorovou či vulgární). Ve slovníku se často setkáme i s hovorovou variantou překladu. Pro překladaře zůstává však na prvním místě kontext. Dále uvádíme příklady překladu hovorových/vulgárních výrazů, které měly ve slovníku uvedený i jiný překlad než neutrální. V případě prvního výrazu se varianty nabízené slovníkem v závislosti na kontextu ukázaly jako nedostačující. Vezmeme-li v potaz, že výraz *блин* je v ruském hovorovém jazyce velmi rozšířený a používá se i jako mírnější vulgární výraz, zvolili jsme i v českém jazyce odpovídající vulgární variantu.

Vybrané lexikum	Neutrální překlad	Hovorový výraz
<b>блин</b>	palačinka, lívanec, blin	<i>cit.</i> kruci, kurnik, sakra

- *ГОЛОС. Ну, ты, блин, вопросы задаешь....*  
*Hlas: No, ty vole, ty mi ale dávaš otázky...*
- *ЕГОР. Да, блин.... Ситуация....*  
*Jegor: Do prdele, to je situace.*
- *ЕГОР (игнорируя Макса). Ты бы хоть предупредила, блин. Куда ты собралась?*  
*Jegor: (ignoruje Maxe) Kdybys mě aspoň varovala, do hajzlu. Kam se chystáš?*

V dalším případě se jedná o lexikum, u kterého je ve slovníku uveden i překlad v podobě vulgarismu. Již z tabulky je patrné, že výraz může mít menší či větší míru vulgarity a proto je pro překladaře opět určující kontext. V uvedených případech jsme v českém jazyce zvolili výraz s menší či střední mírou vulgarity. Zhodnotili jsme, že ani v jedné ze situací nebylo nutné použít hrubší výraz.

Vybrané lexikum	Neutrální překlad	Vulgární výraz
<b>хрен</b>	křen	čurák, šmejd, debil

- *ЕГОР. Ключ, какого хрена ты здесь делаешь? Тебя никто не звал.  
Jegor: Ključi, co tu ze sebe děláš za debila? Nikdo tě nezval.*
- *ИВАН. Слишком торжественное? Хрен с ним. Я с тобой не говорил, но ты же об этом тоже думаешь.  
Ivan: Moc vážně? To je fuk. Sice jsme o tom nemluvili, ale ty o tom taky přemýšlíš.*
- *МАКС. Ну хрена он не просил. Коля даже не знал о твоих яблоках.  
Max: Ani hovno. Kolja o tvých jabkách vůbec nevěděl.*

Všechny vulgarismy pochopitelně nedisponují neutrální formou překladu. V následujícím příkladě se jedná o čistě vulgární lexikální jednotku (*блядь* - kurva, *coura, cit.* - kurva, *do prdele* - nadávka).

- *ЕГОР. Я серьезно. Как у нас... как ты могла.... (Трет виски.) Уф, блядь, поверь, мне тоже сейчас стремно, но как-то....  
Jegor: Mluvím vážně. Jak jsme teda mohli... jak jsi mohla.... (mne sklenku s whisky) Kurva, věř mi, mně to taky není příjemný, ale stejně...*

U některých vulgárních výrazů se, vzhledem k jejich podobnosti s jazykem českým, nevyskytly žádné komplikace a ani nebylo třeba brát k ruce slovník.

- *ЕГОР. Иди ты в жопу со своей бабушкой.  
Jegor: Jdi do prdele se svoji babičkou.*

Naopak v některých případech jsme museli sáhnout pro výklad daného výrazu do několika výkladových slovníků. V následujícím případě by snadno mohlo dojít k interferenční chybě, obzvláště pokud se v předchozím textu hovoří o matce.

- *ЕГОР. Твою мать.... (Качает головой.) Никому верить нельзя....  
Jegor: Kurva... (vrtí hlavou) Nikomu se nedá věřit...*

Částečně vulgární verzi překladu jsme použili i v případě, kde se nejednalo o vulgární, ale o slangový výraz. U níže zmíněného výrazu jsme totiž nenašli vhodné

analogické vyjádření v českém jazyce, tudíž jsme použili opisný překlad s doplněním původního hovorového výrazu výrazem vulgárním.

➤ *ГОЛОС (весело). Теперь все будет просто за-е-бок<sup>34</sup>.*

*Hlas: (vesele) Ted' bude všechno prostě kurevsky skvělý.*

V rámci vulgárních výrazů se překladatel setkává i s nadávkami, ke kterým je třeba přistupovat stejně obezřetně jako k překladu vulgarismů. V uvedeném příkladě se jedná o silně vulgární nadávku, která je navíc zvýrazněna opakováním. Dospěli jsme k názoru, že v českém jazyce by zopakování dvou shodných, po sobě jdoucích vět nemělo takový efekt. Proto jsme v daném případě pro vyjádření gradace věty upravili, situaci podtrhli užitím obecné češtiny a přidáním přídavného jména a ukazovacího zájmena před nadávkou.

➤ *ИВАН. Отстань от меня, сука! Ты слышишь?! Отстань от меня, сука!!!*

*Ты слышишь?!!*

*Ivan: Nech mě bejt, ty děvko! Slyšíš? Nech mě bejt, ty zasraná děvko! Tak slyšíš?*

### 5.4.3 PROBLEMATIKA PŘEKLADU FRAZEOLOGISMŮ

Překlad frazeologismů je jedna z nejnáročnějších částí překladatelovy práce. „Frazém je ustálená kombinace alespoň dvou slovních forem, která má celistvý význam (zpravidla nerozložitelný na významy jednotlivých složek) a jejímž charakteristickým rysem je, že minimálně jeden z jejích komponentů je v dané funkci omezen pouze na tuto kombinaci (popřípadě na několik málo dalších).“ (Karlík, Nekula, Rusínová, 1995, s. 71). Z uvedené definice vyplývá, že frazeologismus nelze překládat postupně, část po části. Je nezbytné k němu přistupovat jako k celku a hledat nejvhodnější ekvivalent v cílovém jazyce tak, aby byl celek nahrazen celkem. Straková v knize *Překládání a čeština* uvádí tři základní problematiky frazeologismů: 1. expresivnost, 2. pomíjivost, 3. variabilita. Právě pomíjivost nejvíce odráží fakt, že oblast frazeologie je oblastí dynamickou a neustále se vyvíjející (Straková, 1994, s. 86).

Frazeologický celek je třeba substituovat celkem jiným, v teorii překladu se zde také někdy mluví o tzv. situačním ekvivalentu, což, jak uvádí Straková, je „celek situačně adekvátní a výskytově podobný.“ (Straková, 1994, s. 86). Vybraný ekvivalent se může lexikálním složením naprosto lišit nicméně kontextovou a významovou funkcí

---

<sup>34</sup> slang mládeže

zachovává. Frazeologické ekvivalenty se dají rozdělit (přebíráme dělení Valerije Mokijenko a Ludmily Stěpanové) na úplné ekvivalenty, částečné ekvivalenty, relativní ekvivalenty, frazeologické analogy (metoda přibližného překladu) a frazeologismy bez ekvivalence (Mokijenko, Stěpanova, 2008, s. 37-39).

**Úplné ekvivalenty** se shodují ve struktuře, obraznosti a sémantice (př. *глухой как пень* – *hluchý jako pařez*). **Částečné ekvivalenty** vykazují shodu v sémantice a vnitřní formě, nicméně se rozchází v oblasti gramatické. Jedná se například o užití jiných komponentů (synonymických), rozdílný počet komponentů, strukturu aj. (př. *от всей души* – *od srdce*). U **relativních frazeologismů** dochází k částečné záměně obraznosti, nicméně sémantická stránka zůstává zachována. Mezi ekvivalenty najdeme značné rozdíly, zachovávají si však stále logickou srovnatelnost (př. *делать из мухи слона* – *dělat z komára velblouda*). **Frazeologické analogy** disponují rozdílnou obrazností, blízkou či naopak značně odlišnou strukturou, zachovávají však význam a stylistické zabarvení (př. *задать лямпы* – *vzít roha*). Pro **frazeologismy bez ekvivalence** (tzv. národní frazeologismy) je typické jejich vysoká míra „připoutanosti“ k danému jazyku, reáliím a kulturní tradici národa (Mokijenko, Stěpanova, 2008, s. 37-39).

Frazeologismy nejsou nikdy použity náhodně. Dalo by se říct, že jazyk „okořeňují“, nesmí být tudíž překladatelem vynechány ani v případě, jedná-li se o frazeologismus bez ekvivalence (= v cílovém jazyce neexistuje vhodný ekvivalent). Překladatel se s takovým oříškem může vypořádat s pomocí opisu, kompenzace apod. V takových případech se pochopitelně snižuje míra expresivity (Straková, 1994, s. 88).

Umělecký text je na frazeologismy bohatý, tudíž i ve vybraném dramatickém díle měly frazeologismy své zastoupení. Na následujících frazeologických jednotkách, rozdělených na jednotlivé typy, demonstrujeme, jak jsme v konkrétních případech při překladu přistupovali.

V textu se objevily frazeologické výrazy, pro které jsme našli **úplný ekvivalent** v českém jazyce.

➤ *ЕГОР. При чем, что он мухи не обидит.*

*Jegor: Přitom by ani mouše neublížil.*

Své zastoupení v textu měl i frazeologický výraz přeložený pomocí **relativního ekvivalentu**.

- *ЕГОР. Какую-то встряску ему может сделать? Чем-нибудь выбить его из колеи?*

*Jegor: Nemůžeš mu způsobit nějaký otřes? Něco, čím ho vyvedeš z míry?*

Nejčastějším příkladem, se kterým jsme ve vybraném dramatickém textu setkali, byly frazeologické výrazy, jejichž překlad jsme řešili s použitím **analogu**. Poslední příklad dokazuje, že u některých výrazů existuje v cílovém jazyce více adekvátních analogických výrazů, tudíž má překladatel více možností při výběru. Širší škála mu dovoluje dané analogy kombinovat (jako v našem případě) pro zpestření jazyka, zvýšení míry expresivity, vyvarování se opakování apod. I v takových případech je však překladatel povinen ctít jazyk originálu a neměnit ho k obrazu svému. V určitých případech se může jednat o autorský záměr a ne o menší výrazovou bohatost výchozího jazyka.

- *ЕГОР. Верю. Он, наверное, хороший человек, если у него так поехала крыша. Совестьливый. Или врет зачем-то. Если врет, то точно крыша поехала.*

*Jegor: Věřím. Je to určitě dobrý člověk. Jen mu přiskočilo. Je svědomitý. Anebo nám z nějakého důvodu lže. Jestli lže, tak už mu definitivně ruplo v bedně...*

#### 5.4.4 NADUŽÍVÁNÍ ZÁJMENA *TEN* V ČESKÉM JAZYCE

V českém jazyce se hojněji než v jazyce ruském ujalo užívání ukazovacího zájmena *ten* (a všech jeho variant v ostatních pádech a rodech). Hojnost jeho užívání byla formována historicky a zcela zásadní roli v ní sehrál německý jazyk, který ovlivnil český jazyk v mnoha jazykových oblastech (morfologické, syntaktické, lexikální, v oblasti tvarosloví, frazeologie aj.). Německý jazyk užívá členy a zejména pod jejich vlivem se v českém jazyce začalo zájmeno *ten* vyskytovat velice často. Nadužívání ukazovacího zájmena *ten* se projevuje v mluvené řeči, proto se s tímto jevem setkáváme v běžné řeči, v uměleckých textech v řeči přímé a samozřejmě i v dramatických textech.

Funkcí zájmena je především poukázat na něco/někoho, o čem/kom se mluvilo dříve, zdůraznění dané věci či osoby nebo například poukázání na jistou míru důležitosti věci, osoby či situace pro mluvčího. Mnohé idiomatičké výrazy si zájmeno *ten* také osvojily (zpravidla pod vlivem němčiny).

V českém jazyce je zmíněné ukazovací zájmeno v mluvené řeči užíváno opravdu hojně, objevuje se však i v ruském jazyce (*этом/том*), ačkoliv v porovnání s jazykem českým podstatně méně.

➤ *ЕГОР. Видели бы вы их в том момент.*

*Jegor: Kdybyste je v ten moment viděli.*

➤ *ЕГОР. А какая фамилия у этого вашего Бога?*

*Jegor: A jak se jmenuje ten váš Bůh příjmením?*

➤ *МАКС (обрывая). Даже если бы на моем месте был том задавленный парень, он бы никогда не сказал, что во всем виноват ты.*

*Max: (přeruší ho) Kdyby byl na tým místě ten zavalenej chlápek, tak by nikdy neřekl, že je to všechno tvoje vina.*

➤ *МАКС. И пусть этом Коля ищет другого идиота.*

*Max: Ať si tenhle Kolja hledá jinýho idiota.*

➤ *ИВАН. Слушай, ну это бред. Все эти яблоки....*

*Ivan: Poslouchej, je to blbost. Všechny ty tvoje jablka...*

Následující příklady demonstrují hojnost užívání zájmena *ten* v českém jazyce. Zájmeno bylo při překladu užito i na místech, kde v ruském originále není. Nejedná se přitom o jev, který by plynulost či kontext výpovědi narušoval. Ba právě naopak, je přirozenou, nedílnou a často nezbytnou součástí českého jazyka.

➤ *ТАТЬЯНА. Твой одноклассник? Который с зубами?*

*Taťána: Tvůj spolužák? Ten, s těma zubama?*

➤ *ТАТЬЯНА. Знаешь, старый анекдот про еврея, который молился Богу, что у него много домочадцев и мало места?*

*Taťána: Znáš ten starý vtip o židovi, co se modlil k Bohu, že má doma moc spolubydlících a málo místa?*

➤ *ТАТЬЯНА. Ну и что тебе рассказал твой прикольный Макс?*

*Taťána: No a co ti řekl, ten tvůj skvělej Max?*

➤ *ЕГОР. Я, пожалуй, оставлю вам торт, а сам пойду. Хорошо?*

*Jegor: Tak já vám tady nechám ten dort a půjdu, jo?*



- *ЕГОР: Обычная история. Сотням старушек даже героин не предлагают.*  
*Jegor: Obyčejný příběh. Stovkám stařenek nikdo ani ten heroin nenabídně.*
- *МАКС. Единственное, что она от меня требовала, это не нарушать режим уколов и относить письма по назначению.*  
*Max: Jediný, co ode mě chtěla, bylo, abych dodržoval režim injekcí a ty dopisy posílal.*

## 5.5 PROBLEMATIKA PŘEKLADU DĚTSKÉ PÍSNÍČKY

Jednou z nejproblematictějších pasáží celé hry byl překlad úryvku písničky. Nabízelo se několik možných variant, jak danou situaci řešit.

Jedná se o známou písničku *Голубой вагон (Modrý vagon)* Krokodýla Geni z dětského seriálu *Šapokljak*. Prakticky každý ruský čtenář by si při četbě slov, vybavil zároveň i melodii písničky. Notoricky známá písnička by se tedy dala nahradit vhodně zvoleným českým analogem, tzn. stačilo by vybrat nějakou známou českou písničku. Situace se však komplikuje faktem, že text písničky tematicky odpovídá textu celé hry a podtrhuje danou situaci. V písničce se totiž zpívá, že pokud někdo někomu ublížil, čas to celé za nějakou dobu smaže, a je třeba, aby se člověk neohlížel a šel dál, vstříc novým zítřkům. V českém jazyce by tudíž při zvolení daného překladatelského postupu musela být vybrána obsahově odpovídající píseň. Zmíněnou variantu jsme však zavrhlí, jelikož jsme ji nepovažovali za odpovídající a vhodnou.

Variantou, se kterou jsme si pohrávali nejdéle, byl vlastní překlad písně, který by adekvátně zachoval smysl textu, a zároveň i rytmickou strukturu písně. Při překladu písně se dá postupovat dvěma základními způsoby – zaměřit se čistě jen na stránku obsahovou (tak to funguje například u internetových překladů písní či u tzv. lyrics v youtube videích), či na stránku obsahovou a zároveň rytmicky-melodickou. V druhém případě musí text, laicky řečeno, jít ruku v ruce s hudbou (*Jazyky.com*, 2008). V dnešní době velkého zájmu o pochopení textů cizojazyčných písní je na internetu překlad písní hojně zastoupen. Na webové stránce *meriva-preklady.cz* jsou překlady písní rozděleny na tři skupiny: překlad od oka, doslovný překlad a básnický překlad (Nezbedová, 2011). Na základě tohoto dělení je naše finální uvedená varianta písně překladem básnickým.

Při překladu písně může překladatel hojně čerpat z teorie vztahující se k překladu básně, jelikož píseň je zjednodušeně řečeno báseň zasazená do melodie. Překlad básně je složitý překladatelský úkol, ke kterému lze přistupovat různými způsoby. Velmi

obecně řečeno, většina překladatelů-básníků postupuje při překladu dvěma základními způsoby. Jedni se snaží zachovat především formální stránku (odpovídající počet slabik, rýmy atd.) i za cenu případného obsahového ochuzení či zkreslení (Jaroslav Vrchlický), a druzí se naopak více soustředí na předání téměř totožného obsahu a znění básně s odkloněním se od původní formy.

Kufnerová ve svém článku *K současnému stavu teorie básnického překladu* zmiňuje podstatu zachování ekvivalence syntaktické, sémantické a pragmatické a jejich ideálního propojení (Kufnerová, 1985). Levý zase klade důraz především na estetickou složku básně (a díla obecně): „překlad nemůže být stejný jako originál, ale má stejně působit na čtenáře.“ (Levý, 1998, s. 90) Krásným příkladem potvrzujícím tuto tezi je pak jeho komentář Fikarova překladu Ščipačovových *Slok lásky* (1952), který vysvětluje vše: „Není důležité, že změnil rybíz na angrešt, protože v převodu básně jde o náladu a situaci, nikoliv o botanickou přesnost.“ (Levý, 1998, s. 94).

Mnozí translatologové se zabývali i obecnější otázkou samotné přeložitelnosti a nepřeložitelnosti v oblasti poezie. G. Volpe například uvádí, že poezie je prakticky vždy přeložitelná v rámci sdělné, prozaické kategorie, ale nikoliv ve formě zvukové, která je silně fixovaná na jazyk a jeho charakter (Kufnerová, 1985). V básni hraje ohromnou roli rytmus, a k němu se váže pozice či rovnocennost přízvučných a nepřízvučných dob. V porovnání jazyků hraje velkou roli i samotný přízvuk. Český jazyk má přízvuk fixně vázán na první slabiku a rytmus má pak charakter sestupný. Oproti tomu v jazyce s přízvukem pohyblivým (v našem případě ruském jazyce) se objevuje i rytmus vzestupný (Kufnerová, 1994c, s. 126). Neméně důležitou složkou básně je v případech veršovaných básní i verš samotný.

Při překladu písně lze tedy překladatelské postupy básnických textů uplatnit, nicméně překladatel musí mít stále na paměti důležitý fakt a to melodii písně. Finální verze překladatelského procesu textu písně dopadla následovně:

➤ *Ublížil si? Ted' už je to dávno pryč! V kalendáři je už další den. Hlavu vesele vzhůru vztyč, za novým dobrodružstvím jdi ven!*

V našem překladu sice dochází ke značnému rozvolnění a odchýlení od originálu, nicméně rytmická struktura a obsahová stránka jsou zachovány.

Ve finálním překladu přeloženou variantu uvádíme pouze v poznámce pod čarou (jediná poznámka pod čarou vyskytující se v dramatickém textu), jako možný překlad do českého jazyka. V textu samotném volíme pouze fonetický přepis. Při inscenaci

hry bychom upřednostnili ponechat píseň v ruském originále. Hra sice není fixně vázaná na ruské prostředí (jména a toponyma by se dala uzpůsobit i jiné zemi), nicméně pokud se rozhodneme zachovat hlavní myšlenku hry, celkový kontext a všechna kulturní specifika, tak bychom doporučovali, aby při inscenaci zazněl autentický ruský text, ačkoliv tak bude potlačen jeho obsah.

Zvoleným překladatelským řešením a formou uvedení v samotném překladu navrhujeme tudíž více variant, které se dají při realizace hry na scéně aplikovat, a dáváme tak potenciálnímu režisérovi možnost výběru.

## 5.6 PROBLEMATIKA PŘEKLADU REKLAMNÍHO SLOGANU

V souvislosti s předchozí kapitolou uvádíme jako poslední „překladatelský oříšek“, se kterým jsme se setkali při překladu zvoleného dramatického textu, překlad sloganu. I při překladu sloganu či reklamy obecně lze někdy použít postupy spojené s překladem básní, nicméně v reklamě je funkce poetická spíše funkcí přídatnou, upozaděna před hlavní funkcí, a to apelovou (Čmejková, 2000, s. 44).

V daném případě se jednalo o slogan reklamy na tyčinku Snickers. Bohužel je v dramatickém textu zmíněna jedna ze starších verzí, které předcházeli dnes dobře a celosvětově známé: *Když máš hlad, nejsi to ty.*

Za nejlepší překladatelský postup jsme považovali dohledat reklamní slogan na internetu v ruském jazyce a následně jeho variantu v jazyce českém. Zdánlivě jednoduchý postup se ukázal jako nerealizovatelný. Slogan se vyskytoval v ruských reklamách z 90. let pouze v psané podobě. To by samo o sobě nebylo tak problematické, nicméně se jednalo o čistě ruské varianty originálních amerických reklam na Snickers doprovázených písní Satisfaction. Verze *съел и порядок* se ukázala jako naprosto autentická verze ruskojazyčných zemí, která nemá ekvivalent v anglickém, natož českém jazyce.

Na základě daného zjištění nezbývalo nic jiného než reklamní slogan přeložit do českého jazyka. Jelikož se jedná o reklamu, musel překlad odpovídat základním principům reklamního sloganu. Crha a Křížek se ve své publikaci *Jak psát reklamní text* zaměřují primárně na firemní slogan, nicméně vyjmenované nezbytné propagační rysy se dají aplikovat i na běžný reklamní slogan. Jedná se především o unikátnost, kreativitu (slogan musí být kreativní a obsahovat nějakou myšlenku), poutavost (cílem je zaujmout příjemce, ať už negativním či pozitivním způsobem), lapidárnost (ve sloganu se

nevyskytují „prázdná, nicneříkající slova“), rytmus (střídání přízvučných a nepřízvučných slabik dle určitého schématu, zjednodušeně řečeno – neměl by se při vyslovení zdrhávat) a zřetelnost (slogan musí být jasný a ne být luštěn jako hlavolam), (Crha, Křížek, 1998, s. 41-54). Vytvořit v cílovém jazyce adekvátní překlad reklamního sloganu tak, aby zůstal zachován význam a znění jako v jazyce výchozím, je často velmi problematické. Ve srovnání s vymyšlením sloganu, je překlad již vymyšleného sloganu z výchozího jazyka do cílového, mnohem složitější. Crha a Křížek ve své teorii taktéž zmiňují, že překládat slogan doslovně není dobré. Daleko lepší je převzít slogan a přeložit ho volně.

Při překladu zvoleného dramatického textu vzniklo pochopitelně více variant reklamního sloganu, které však nebyly z níže uvedených důvodů zvoleny jako adekvátní překlad:

- *Dej si Snickers a všechno bude v pořádku.* – Příliš dlouhé, obecně, i oproti originálu.
- *Kousni si a hod' se do pohody.* – Příliš moderní, odpovídající spíše současnému stylu vyjadřování.
- *Díky Snickers bude svět růžovější.* – Neúderné. Pouhé konstatování, které nikoho nezaujme.

Výsledná varianta: *jeden kousek a jsi v pohodě*, je oproti ruskému originálu stále příliš dlouhá, nicméně ji považujeme za nejlepší ze všech výše zmíněných. Zachovává obsahovou stránku jazyka, tudíž přenáší správný význam a zapadá tak do kontextu hry.

## ZÁVĚR

V předkládané diplomové práci jsme si vytyčili za cíl vytvořit komentovaný překlad hry současného ruského dramatika Michaila Durněnkova *Lehčí lidé* a představit jeho osobnost i tvorbu v kontextu současné ruské dramatiky. Zároveň bylo naším cílem pojmenovat specifika dramatického textu, která jsme následně zohlednili při překladatelské práci a demonstrovali na konkrétních příkladech v rámci analýzy přeloženého textu.

V úvodní části jsme se zaměřili na osobnost Michaila Durněnkova. Samotnou první část, kde je představen jeho život a tvorba, vnímáme jako velmi přínosnou především z toho důvodu, že Michail Durněnkov je na české divadelní scéně autorem prakticky neznámým a nepřekládaným. Jeho tvorba spadá do nové vlny současného ruského dramatu, do tzv. nového dramatu. V souvislosti s tím bylo nezbytné zaměřit se na vývoj ruského nového dramatu, jehož kořeny sahají až do 80. let minulého století. Kromě domácí experimentální a undergroundové dramatické tvorby let 80. a 90., byla pro rozvoj současné ruské dramatiky zásadní konfrontace a inspirace se západní dramatickou tvorbou a autory.

S tvorbou Michaila Durněnkova je taktéž spojován pojem dokumentární drama a divadlo. V Durněnkovově tvorbě se odrážejí současná témata, inovativní přístup, zachovávající co nejvyšší míru autenticity a živého jazyka. Koncept, charakteristické znaky a metody využívané v rámci dokumentárního divadla byly blíže představeny na příkladu současné ruské dokumentární platformy Teatr.doc, která je jedním z nejvýraznějších představitelů ruského dokumentárního divadla vůbec a se kterou Durněnkov aktivně spolupracuje.

V rámci teoretické části jsme vzhledem k následujícímu rozboru nemohli opomenout charakteristiku dramatického textu jako takového. Problematika překladu vyplývá už ze samotné podstaty dramatu, které může být vnímáno dvojím způsobem (text dramatický a divadelní). Kromě konkrétních specifik (překlad názvu, kulturních specifik, kontaktních slov, hovorového a nespisovného jazyka, frazeologismů apod.), které byly blíže rozvinuty v rámci analýzy překladatelské práce, jsme zmínili i nezbytnost zachování tempa, návaznosti a plynulosti dialogů. K dosažení adekvátního a ekvivalentního překladu v cílovém jazyce je třeba mít při překladu všechny typické rysy daného žánru na zřeteli.

Nedílnou součástí diplomové práce bylo představení samotné hry. Postupně jsme provedli rozbor názvu hry, ve kterém se odráží tematika, prostupující celým dramatem, děj hry a jednotlivé postavy. Rozbor dramatu je názorně doplněn o příklady. Po analýze dramatu následuje vlastní překlad dramatického textu do českého jazyka.

Poslední kapitola je věnována samotné překladatelské práci a podrobné analýze vybraných překladatelských řešení. V rámci analýzy byla na konkrétních příkladech jasně demonstrována všechna specifika dramatického textu, o kterých jsme se zmínili v teoretické části. Domníváme se, že naše analýza může být do budoucna vodítkem pro další překladatele. Poukázali jsme na nejčastější překladatelské problémy, se kterými se v oblasti překladu současné ruské dramatiky každý překladatel bezpochyby setká (eliptická vyjádření, kontaktní slova, hovorová řeč, překlad reálií), a možnosti, jak je řešit. Na jednu stranu vnímáme rozbor jako přínosnou část pro překlad námi zvoleného dramatického textu a na druhou stranu jako inspiraci či „pomůcku“ pro překladatele současných ruských dramatických textů.

Překlad byl vytvořen s předpokladem dalšího inscenování divadelní hry. Ačkoliv se jedná o v České republice ne příliš známého ruského autora, věříme, že jeho tvorba by měla být překládána do českého jazyka a následně představena na scénách českých divadel. Jeho hry disponují osobitou tematikou, která překračuje hranice ruského prostředí. Představuje nám lidi žijící v dnešním světě, pochybující o smyslu svého života či minulosti, postavené před existenciální otázky, které jsou aktuální v dnešní společnosti nezávisle na místě bydliště či národnosti.

## РЕЗЮМЕ

Основной целью предлагаемой дипломной работы является создание комментированного перевода с русского на чешский язык современной пьесы «Лёгкие люди» российского драматурга Михаила Дурненкова, а также описание специфик данного типа текста вместе с анализом проблематических моментов, возникших при переводе.

Теоретическая часть дипломной работы начинается с представления личности драматурга и автора пьесы «Лёгкие люди», **Михаила Дурненкова**. Российский драматург, сценарист и педагог родился в городе Тында (Амурской области). Начало его творчества связано с городом Тольятти, где он познакомился с поэтом, драматургом и режиссером Вадимом Левановым, стоявшим, по словам Дурненкова, в начале его театрального пути. Первого успеха в драматургии он добился вместе со своим братом Вячеславом, благодаря совместно написанным пьесам «Вычитание земли» (2002) и «Культурный слой» (2003). Сотрудничество братьев закончилось с переездом Михаила в Москву в 2005 году. Изменение места проживания, одновременно, положило начало его самостоятельной карьере драматурга и позже сценариста. В Москве Дурненков успешно окончил ВГИК (Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова) – мастерскую известного сценариста Юрия Арабова по специальности «кинодраматургия». С 2011 года ведёт курс в Высшей школе художественных практик при факультете истории искусств РГГУ (Российский государственный гуманитарный университет). С 2013 года является одним из организаторов фестиваля молодой драматургии «Любимовка», в котором сам неоднократно принимал участие.

На его карьеру оказало большое влияние участие в различных мастер-классах, например, в том, что проходил в Горках Ленинских, где Дурненков познакомился с творческой парой - заведующей Театром.док Еленой Греминой и Михаилом Угаровым. Интерес к новой драме и именно документальной драме, сотрудничество с Театром.док и международная известность привела Дурненкова к сегодняшней позиции одного из самых популярных драматургов современной российской документальной драматургии. На настоящий момент он написал более 20 пьес (некоторые в сотрудничестве с братом), поставленных на ряде

домашних и зарубежных сцен, в рамках различных фестивалей и гастролей, которые были переведены на несколько языков (английский, немецкий, финский и др.) Среди его творческих работ назовём пьесы «Красная чашка» (2005), «108 минут истины» (2006), «Хлам» (2007), «Самый лёгкий способ бросить курить» (2010) или «Сны о войне» (2014). Кроме драматургической работы стоит упомянуть его сценарные произведения. В его послужном списке сценариста можно найти несколько фильмов, один из самых известных «На ощупь» (2010), и тринадцать сериалов, например, детективный сериал «Кости» (2013-2014).

Исследуя характеристики и определение творчества Дурненкова, дипломная работа содержит главу, посвященную **современной российской драматургии**. Современную российскую драматурию тяжело определить, так как она представляет собой мощный поток различных подходов к театру, техник и жанров, распадающийся далее на конкретные виды, отличающиеся друг от друга в зависимости от национальности автора, тематики, способа реализации и других. Корни современной российской драматургии надо искать в 80х-90х гг. 20го века. Самыми важными лицами, оказавшими огромное влияние на современную ситуацию в российской драматургической сфере, являются Людмила Петрушевская и Владимир Сорокин. К бурному развитию новых тенденций в рамках театра способствовала организация мастер-классов, фестивалей, гастролей или издание новых пьес в культурных журналах. Кроме того, началось формирование новых театральных платформ. В дипломной работе представлены мнения некоторых известных современных российских театральных деятелей, из которых стоит упомянуть прекрасную и точную характеристику современного подхода к российской драматургии актёра, играющего в Театре.док, Константина Кожевникова: «Я есть как бы пьеса». В рамках различных мнений упоминается возрастающая роль появления молодого поколения писателей и писательниц, разнообразие тем и жанров пьес, актуальность (часто острая и критическая реакция на современную социальную, политическую ситуацию) и присутствие современной, ежедневной разговорной и жаргонной речи.

С современной российской драматургией неотъемлемо связано движение «**новая драма**», одним из лидеров которого является именно Михаил Дурненков. Новая драма основана на документальности, современных темах и языке. Однако, не существует одного точного определения новой драмы, как и современной



русской драматургии. Движение «новая драма» возникло на базе различных источников, среди которых надо перечислить авторов русского андерграунда (Николай Коляда), постмодернизма (Людмила Петрушевская, Владимир Сорокин) или экспериментальную драму Анатолия Василева. Многие теоретики считают одним из источников вдохновения новой драмы английское художественное движение «in-yer-face drama». Поворотом в концепции русской драмы и началом мощной волны интереса к новой драме можно рассматривать столкновение русской и зарубежной (западноевропейской) драмы на Международном театральном фестивале им. А. П. Чехова в 1992 году. К развитию и проникновению новой драмы на русские сцены способствовали также мастер-классы проведённые представителями «The Royal Court Theatre» (Театр Ройал-Корт).

После характеристики области, к которой относится творчество Дурненкова, следует часть, посвященная конкретным характеристикам и специфическим чертам его пьес, вместе с их демонстрацией на конкретных примерах пьес «Красная чашка», «Война еще не началась» и «Хлам». Главными чертами, проступающими во всех упомянутых пьесах, являются наличие прототипа современного человека, который не знает, что делать со своей жизнью. Человека, полного сомнений во внешнем мире и в себе. Чувствие бессмысленности жизни и неспособность изменить хоть что-то, доводит героя к экзистенциальному вопросу.

Михаил Дурненков и его работа именно в жанре документального театра служат причиной того, что часть дипломной работы посвящена **Театру документальной пьесы «ТЕАТР, ДОС»**, созданному в 2001 г. несколькими драматургами и активно действующему с 2002 г. Данный негосударственный, некоммерческий, независимый и коллективный проект является ярким представителем документального театра, не только в Москве, но во всей России. Театр проявил себя инновационным и своеобразным подходом, использующим новые методы, такие как свидетельства реальных людей, технику «вербатим», глубокую импровизацию, технику «life game» (лайф гейм) и другие.

У театра сложилась очень сложная судьба, именно из-за противоречивых тем выбираемых постановок. С 2002 года театр размещался в Трёхпрудном переулке, откуда он должен был переехать в 2014 г. После двух переездов театр обосновался в Малом Казенном переулке. Поэтому у театра существует прозвище:

«театр, который перемещается». К сожалению, после смерти ведущей пары, своих основателей, **Елены Греминой и Михаила Угарова** в 2018 г., театр опять лишился постоянной сцены и сейчас гастролирует на различных маленьких площадках театров по всей Москве. Недовольство театром у государственных органов складывалось постепенно, в связи с показом различных спектаклей на сцене Театра.док. Елена Гремина и Михаил Угаров хотели всем показать, что театр не должен ничего бояться и через свои постановки он может свободно реагировать на современную политическую или социальную ситуацию, иногда даже остро и с критическим настроем. Угаров в одном из интервью упоминал показ спектакля «Час 18», отражающего историю аудитора и юриста Сергея Магнитского, как один из переломов в судьбе театра. Следующим проблематичным спектаклем, вызывающим недовольство главных органов власти, стала постановка «Сентябрь.док» реагирующая на теракт в Беслане.

Своеобразие творчества Театр.док заключается не только в форме театра, жанре, использованной им тематике и техниках, но также и в понимании актёра как такового. В Театре.док актёр является соавтором театра, для которого театр – смысл жизни. В театре стираются различия режиссёр-актёр, и нет разделения по театральной иерархии, а отдельные «профессиональные роли» могут переплетаться. Впрочем, нельзя забыть про то, что работа актёра в документальном театре очень сложная, так как роль декораций, костюмов, кулис преуменьшена, и именно актёр, его лицо, мимика, жесты и речь формируют весь спектакль. Актёр сам является самым важным элементом на сцене.

После описания деятельности и истории театра уделено особое внимание характеристике специфической для документального театра **технике «вербатим»** (из лат. «дословно»), работающей на принципе опроса реальных людей. Пьеса возникает на основе действительных интервью, благодаря чему она является аутентичной, оригинальной, и одновременно, отражающей современную ситуацию и настроение людей, и, не в последнюю очередь, также и живой язык, язык улицы. Предшественником данной молодой технологии считается **магнитофонный язык**, основоположником которого является русская писательница, актриса, певица, сценарист, художник, и режиссёр Людмила Петрушевская. Для техники «вербатим» интервью и слово являются своеобразной Библией. Строгая форма

данной техники, при использовании которой никто не вносит в оригинальный записанный текст никакие изменения, называется **«ортодоксальный вербатим»**.

Кроме того, в документальном театре используются техника **«лайф гейм»**, которая заключается в том, что зрители вовлечены во спектакль, или техника **«глубокого интервью артиста»**, которая подразумевает погружение актёра в мир персонажа и перевоплощение в него.

Последняя часть первой главы сосредоточена на сотрудничестве Михаила Дурненкова с Театром.док. Первая пьеса Дурненкова, поставленная на сцене Театра.док, называлась **«Синий слесарь»** (2007) и надолго стала визитной карточкой театра. С того времени Дурненков является членом театральной труппы и принимает участие в различных проектах, например, в проекте **«Антишкола»** - школе для **«антиактёров»**, или в российско-чешском мастер-классе **«Пражская весна 1968»**. Тот проект был организован прямо в Праге в Голешовицах и его цель заключалась в представлении техники **«вербатим»** и поиске параллелей и отличий чешских и российских взглядов на данное историческое событие.

Вторая глава дипломной работы представляет проблематику перевода драматического текста. В начале охарактеризованы понятия **драматический** и **театральный текст**, так как на пьесу можно смотреть с двух точек зрения. Во-первых, как на литературное явление (собственно текст драмы), во-вторых, как на сценическое явление (конкретная постановка). Хотя и существует вышеупомянутое деление, но каждый драматический текст, уже по своему определению потенциально предназначен к реализации на сцене. Переводчик никогда не должен об этом забывать. Одна из главных черт драматического текста – **диалогичность** (форма диалога). Язык пьесы и стиль речи очень важны и тесно связаны с персонажами. Между ними возникает сильная неразрывная связь – они непосредственно взаимодействуют и определяют друг друга. Диалог – живая речь, значит в драматическом тексте столкновение с svoерменной речью происходит гораздо чаще, чем в других художественных текстах. Из всего этого вытекает присутствие **фразеологизмов, эллиптических выражений, разговорного и нелитературного** (просторечье, диалекты, жаргон, сленг) **языков**.

Кроме текста собственных высказываний отдельных персонажей, драматический текст включает в себя также и сценические пометки, играющие важную роль. Следовательно, и они входят в работу переводчика.

В третьей главе внимание сосредоточено уже конкретно на пьесе Михаила Дурненкова «**Лёгкие люди**», представлен её исторический контекст, тематика и проблематика вместе с характеристикой отдельных героев.

Пьеса была написана в течение 2006-2007 гг. С того времени она была поставлена уже не на одной сцене московских театров. Действие происходит в одной квартире неизвестного города несколько лет спустя после распада Советского Союза. В самом названии пьесы скрывается метафора и тема всего произведения. В «лёгкости» отражается жажда людей по свободе и безнравственности. Герои хотят стать свободными, беззаботными и забыть про обиды прошлого и мораль, т.е. хотят быть выше всего и **стать «лёгкими»**. Главный вопрос, пронизывающий всю пьесу: «Действительно ли возможно стать абсолютно лёгким и забыть про все, что уже становилось частью моей жизни или меня самого?»

В спокойной и счастливой жизни молодой пары – **Тани и Ивана** – внезапно случаются две «катастрофы»: приезжает бывший любовник Тани **Егор** и у Ивана на работе произойдёт трагический случай, закончившийся смертью человека. Параллельно начинают развиваться две линии: воспоминания о бывших отношениях Егора и Тани и депрессия Ивана. Под влиянием новой ситуации все главные персонажи оказываются в новой обстановке и пытаются найти выход из неё и ответы на свои экзистенциальные вопросы. У каждого этот вопрос свой – у Ивана: «Я виноват в смерти человека?», у Тани: «Не лучше оставить его и уйти?» и у Егора: «Вдруг это был Спаситель, и мы его убили?»

Кроме вышеупомянутых персонажей в пьесе есть ещё один герой – **Макс**, выступающий как один из главных представителей «клуба лёгких», даже несмотря на то, что его также нельзя отнести полностью к «лёгким» людям.

Наконец Иван прозревает и смывает «вину со своих рук», все найдут ответы на свои вопросы и пьеса заканчивается, на первый взгляд, хорошо. Даже когда проблема способности стать абсолютно «лёгким» висит в воздухе.

Основная цель дипломной работы заключалась в создании **адекватного перевода драмы «Лёгкие люди»** на чешский язык. Финальный перевод представлен в четвёртой главе, после которой следует подробный анализ перевода.

Практическая глава нацелена на **анализ выбранных переводческих решений**. В данной главе более подробно рассматриваются определённые

проблематические решения, представляющие собой конкретные черты драматического текста.

Во-первых, анализ сосредоточен на проблематике **перевода названия произведения**, который является собственной частью произведения и переводчик должен уделять особое внимание его переводу. В рамках характеристики различных видов титулов, Иржи Левый выделяет два: описательный и символизирующий. В выборе титула также играет огромную роль традиция данного языка. Главная цель названия - привлечь внимание читателя. У нашей пьесы мы в итоге перевели титул на чешский язык буквально, чтобы сохранить метафору «лёгкости» и для чешского читателя или потенциального зрителя.

Во-вторых, следует анализ **передачи культурных выражений**, выделяющихся национальным и историческим колоритом. В рамках выбранной пьесы мы столкнулись с переводом культурных выражений по минимуму, по сравнению с другими текстами российской литературы. В данной части представлены возможные переводческие приёмы, использованные в рамках перевода так называемых «реалий», как транскрипция, калькирование, приблизительный перевод, описательный перевод или перевод с комментарием. Вдобавок к выше перечисленному упомянуты понятия «натурализация» и «экзотизация».

Явлением, характерным для русского разговорного языка, является большая степень присутствия **эллиптических выражений**. Учитывая характер драматического текста (монологи, диалоги), мы сталкивались с большим количеством выражений с пропущенным членом предложения. Речь шла, прежде всего, об отсутствии предиката – глаголов движения, эмоций и речи. Данная часть, одновременно предупреждает, что такая мера употребления эллипсиса не свойственна чешскому языку и её нельзя использовать при переводе. Цель переводчика - всегда раскрыть пропущенное слово и добавить его в предложение.

Следующая часть посвящена **лексическому аспекту перевода**, в рамках которого выделяются три раздела. В первом разделе следует рассмотрение перевода так называемых **контактных слов** - слов, несущих контактную функцию, играющую роль в навязывании и сохранении контакта. На примерах показаны различные способы перевода с русского на чешский язык, зависящие, прежде всего

от контекста. В приведённых примерах подчеркнута ведущая роль контекста по сравнению с вариантами, приведёнными в словаре.

Второй раздел включает в себя проблему различия литературного и нелитературного языков, и именно перевод **нелитературных и разговорных лексических единиц**. Особое место занимает перевод с помощью применения обиходно-разговорного чешского языка, являющегося исключением по сравнению с другими языками. Благодаря своим специфическим нелитературным окончаниям, он является во многих случаях самым подходящим вариантом перевода разговорного русского языка, просторечий или жаргонных выражений. В связи с характером текста (отражение сегодняшнего языка) в нем мы столкнулись и с переводом вульгарных лексических единиц или обращений. При их переводе главная сложность заключалась во внимательном рассмотрении и адекватной передаче степени их экспрессивности.

Третий раздел представляет собой характеристику **фразеологических единиц**, которая зачастую является причиной трудностей как понимания текста самим переводчиком, но также и причиной некорректного перевода. При переводе надо искать отвечающие оригиналу эквиваленты на целевом языке. Теоретики выделяют следующие виды фразеологических эквивалентов: полные, частичные, относительные эквиваленты, фразеологические аналоги и безэквивалентные фразеологии. Во время нашего перевода мы столкнулись с почти всеми видами эквивалентов. Так как фразеологизм надо переводить как одно целое, а не по словам, огромную роль, как и в предыдущих случаях, играет контекст.

При переводе языка диалога свое особое место занимает **местоимение «этот/тот»**, употребляемое в чешском языке в гораздо большей степени, чем в языке русском. Говорится даже о его чрезмерном употреблении, вытекающем из исторического развития языка и, преимущественно, влияния немецкого языка. На примерах показываем «чрезмерное употребление» как свойственность и естественность чешского языка и не как ошибку.

В конце нашего анализа мы обратили внимание ещё на два интересных случая, а конкретно - **перевод детской песни и рекламного лозунга**. В обоих случаях огромную роль играли звуковой и ритмический аспекты языка. Хотя в оригинальном переводе мы приводим пример нашего перевода песни на чешский, при потенциальной постановке мы рекомендуем сохранение её оригинала на русском языке. При переводе рекламного лозунга

мы руководствовались теорией рекламного текста, стараясь сохранить все его основные черты и функции.

С конкретными переводческими проблемами мы справлялись без поддержки специалистов, принимая решение с учётом жанра текста и цели создать соответствующий оригиналу и чешскому языку перевод.

В итоге, мы уверены, что дипломная работа полностью отвечает определённым в начале нашей дипломной работы целям. Научное исследование и переводческая работа обогатила нас знанием современного российского драматургического творчества, современного языка и опытом перевода драматического текста. Возлагаем надежду на то, что переведённая пьеса может стать полезной для чешских постановщиков и приведённый анализ пригодится будущим переводчикам.

## **BIBLIOGRAFIE**

### **PRAMENY**

DURNĚNKOV, Michail. *Krasnaja čaška*. Elektronická verze. 2005 [cit. 2019-01-11]. Archiv Teatralnoj biblioteky Sergeja Jefimova.

DURNĚNKOV, Michail. *Vojna ješčo ne načalas*. Elektronická verze. 2014 [cit. 2018-12-15]. Archiv Teatralnoj biblioteky Sergeja Jefimova.

DURNĚNKOV, Michail. *Chlam*. Elektronická verze. 2007a [cit. 2019-01-11]. Archiv Teatralnoj biblioteky Sergeja Jefimova.

DURNĚNKOV, Michail. *Ljogkie ljudi*. Elektronická verze. 2007b [cit. 2019-01-20]. Archiv Teatralnoj biblioteky Sergeja Jefimova.

### **LITERATURA**

AALTONEN, Sirkku. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000. ISBN 1-85359-469-5.

CRHA, Ivan a Zdeněk KRÍŽEK. *Jak psát reklamní text*. Praha: Grada, 1998. 119 s. ISBN 80-7169-308-1.

ČMEJRKOVÁ, Světlá. *Reklama v češtině*. Voznice: Leda, 2000. 258 s. ISBN 80-85927-75-6.

FIŠER, Zbyněk. *Překlad jako kreativní proces: teorie a praxe funkcionalistického překládání*. Brno: Host, 2009. 320 s. ISBN 978-80-7294-343-2.

HÁJKOVÁ, Eva. *Rétorika pro pedagogy*. Praha: Grada, 2011, 208 s. ISBN 978-80-247-1990-0.

HRONEŠOVÁ, Iva. *Komentovaný překlad divadelní hry Vasilije Sigareva „Láska u splachovací nádrže“*. Olomouc, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra slavistiky. 97 s.



JAKOBSON, Roman.: On Linguistic Aspects of Translation. In: *On Translation*. ed. R. Brower. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1959. s. 232-239.

KUFNEROVÁ, Zlata. Obecná čeština a slang. In: *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, 1994a. s. 71-78. ISBN 80-85787-14-8.

KUFNEROVÁ, Zlata. Co s titulem literárního díla. In: *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, 1994b. s. 149-153. ISBN 80-85787-14-8.

KUFNEROVÁ, Zlata. Eurytmie v překladu básně. In: *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, 1994c. s. 126-128. ISBN 80-85787-14-8.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 3. vyd. upr. a roz. Praha: I. Železný, 1998. 386 s. ISBN 80-237-3539-X.

LIPOVETSKY, Mark a Birgit BEUMERS. *Performing Violence. Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Bristol, Chicago: Intellect, 2009. Dostupné také z: [https://books.google.cz/books?id=iJG8y\\_Rf9T4C&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs\\_ViewAPI&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.cz/books?id=iJG8y_Rf9T4C&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

MAGDOVÁ, Marcela. *Ruské „nové drama“ od subkultury k mainstreamu..* Praha, 2017. Disertační práce. Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, Dramatická umění, Teorie a praxe divadelní tvorby. 302 s.

MIKULOVÁ, Marie. *Významová reprezentace elipsy*. Praha: Ústav formální a aplikované lingvistiky, 2011. 228 s. Studies in computational and theoretical linguistics. ISBN 978-80-904175-9-5.

MOKIJENKO, Valerij Michajlovič a Ludmila STĚPANOVÁ. *Ruská frazeologie pro Čechy = Ruskaja frazeologija dlja Čechov*. 2. vyd., (rozš.). Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. 259 s. Skripta. ISBN 978-80-244-1916-9.

MORÁVKOVÁ, Alena. Překlad dramatu. In: HRALA, Milan (ed.). *Český překlad 1945-2003*. Praha: Univerzita Karlova, 2003, s. 51. ISBN 80-7308-083-4.

PÁLUŠOVÁ, Martina. Inspirační zdroje současného ruského dramatu a jeho vývoj ve 21. století. In: *Současné ruské drama*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. s. 9-17. ISBN 978-80-244-4505-2.

PAVIS, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge, 1992. ISBN 0-415-06038-9.

PÍCHA, Vojtěch a Martina SOBOTOVÁ. Michail Durněnkov. In: *Současné ruské drama*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. s. 367-379. ISBN 978-80-244-4505-2.

POVEJŠIL, Jaromír. Dramatický text a jeho překlad. In: *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, 1994c. s. 138-144. ISBN 80-85787-14-8.

STRAKOVÁ, Vlasta. K překládání frazeologie. In: *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, 1994d. s. 85-90. ISBN 80-85787-14-8.

VYCHODILOVÁ, Zdeňka. *Výrazová úspornost v syntaxi současné ruštiny*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011, 180 s. Monografie. ISBN 978-80-244-2886-4.

VYCHODILOVÁ, Zdeňka. *Vvedenije v teoriju perevoda dlja rusistov*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012. 83 s. Skripta. ISBN 978-80-244-3417-9.

VYCHODILOVÁ, Zdeňka. Současné ruské drama jak tvůrčí překladatelská výzva. In: *Současné ruské drama*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014a. s. 19-35. ISBN 978-80-244-4505-2.

VYCHODILOVÁ, Zdeňka. Ljudmila Petruševskaja. In: *Současné ruské drama*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014b. s. 37-60. ISBN 978-80-244-4505-2.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd. (V Panoramě 1.). Praha: Panorama, 1986, 412 s.

## PERIODIKA

FREEDMAN, John. Contemporary Russian Drama: The Journey from Stagnation to a Golden Age. In: *Theatre Journal*. Theatre and Performance in Russia and Eastern Europe: Today and Yesterday. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010. roč. 62, č. 3, s. 389-420. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/40985658>

PODMAKOVÁ, Dagmar. Dva svety dokumentárneho divadla. In: *Slovenské divadlo: Revue dramatických umení*. Bratislava: Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, 2011, roč. 59, č. 2, s. 130–144.

## SLOVNÍKY A PŘÍRUČKY

*Akademik* [online]. ©2000-2019 [cit. 2019-03-18]. Dostupné z: <https://dic.academic.ru/>

*CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: Masarykova univerzita. ©2012-2018 [cit. 2019-02-11]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/>

ČECHOVÁ a kol. *Čeština - řeč a jazyk*. Praha: ISV nakladatelství, 1996, 380 s. ISBN 80-85866-12-9.

*Gramota.ru: Spravočno-informacionnyj portal* [online]. Moskva. ©2000-2019 [cit. 2019-02-08]. Dostupné z: <http://gramota.ru/>

HUGO a kol. *Slovník nespisovné češtiny: argot, slangy a obecná mluva od nejstarších dob po současnost: historie a původ slov*. Praha: Maxdorf, 2006. 413 s. ISBN 80-7345-086-0.

KARLÍK, P., M. NEKULA a Z. RUSÍNOVÁ. *Příruční mluvnice češtiny*. Praha: Lidové noviny, 1995. s. 71.

KOPEČNÝ, František. *Základy české skladby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, 335 s.

RAJNOCHOVÁ, N., N. RUNŠTUKOVÁ a M. VAVŘÍN. *Korpus InterCorp – ruština, verze 11 z 19. 10. 2018*. Praha: Ústav Českého národního korpusu FF UK. ©2018 [cit. 2019-03-10]. Dostupný z: <http://www.korpus.cz>

*Slovník spisovného jazyka českého*. 2. vyd. Praha: Academia, 1989, 8 sv.

*Slovník spisovného jazyka českého* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český. v. v. i. ©2011 [cit. 2019-03-11]. Dostupné z: <https://ssjc.ujc.cas.cz/>

*Slovníky Lingea. Rusko-český slovník*. [online]. Brno. [cit. 2019-03-01]. Dostupné z: <https://slovníky.lingea.cz/rusko-cesky>

TRÁVNÍČEK, František. *Mluvnice spisovné češtiny*. Praha: Melantrich, 1949, 871 s.

## INTERNETOVÉ ZDROJE

ASH, Lucy. Russia's most daring theatre company. In: *BBC* [online]. 2015-04-16 [cit. 2018-09-14]. Dostupné z: <http://www.bbc.com/news/magazine-32320896>

BABINCEVA, Natalija. Michail Durněnkov: Nulevye byli samimi blagopolučnymi godami Rossii. In: *Kultprosvet* [online]. 2014-09-20 [cit. 2019-02-10]. Dostupné z: [http://www.kultpro.ru/item\\_367](http://www.kultpro.ru/item_367)

Blog Jeleny Greminoj. Akt'or v Těatre.doc – eto bolše čem akt'or. *TEATR. DOC* [online]. 2015-10-01 [cit. 2018-09-11]. Dostupné z: <http://www.teatrdoc.ru/blog.php?id=6>

BOJKO, Michail. Verbatim – Matrica realnosti. In: *Zavtra* [online]. 2005-10-11 [cit. 2018-09-11]. Dostupné z: <http://zavtra.ru/blogs/2005-10-1281>

Čto takoe „verbatim“. *TEATR. DOC* [online]. ©2019 [cit. 2018-09-11]. Dostupné z: <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim>

GAZDA, Jiří. *Teorie o vzniku jazyka*. Brno: Masarykova univerzita [online]. 2009 [cit. 2019-02-15]. Dostupné z: [https://is.muni.cz/el/1421/podzim2009/RJA115/um/TEORIE\\_O\\_VZNIKU\\_JAZYKA.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2009/RJA115/um/TEORIE_O_VZNIKU_JAZYKA.pdf)

HOFFMANNOVÁ, Jana. Hovorový styl. In: *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník* [online]. 2017 [cit. 2019-02-15]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/HOVOROV%C3%9D%20STYL>

Jelena Gremina. *Svět a divadlo* [online]. ©2018 [cit. 2019-02-02]. Dostupné z: <http://www.svetadivadlo.cz/cz/gremina>

KOVALSKAJA, Jelena. Sinij slesar. In: *TEATR. DOC* [online]. 2007-04-03 [cit. 2019-01-11]. Dostupné z: <http://www.teatrdoc.ru/events.php?id=6>

KRČÁLOVÁ, Tereza. Drama jako životní alternativa. In: *Ruskodnes.cz* [online]. 2007-12-17 [cit. 2019-02-10]. Dostupné z: <http://www.ruskodnes.cz/index.php?page=clanek&id=695>

KUFNEROVÁ, Zlata. K současnému stavu teorie básnického překladu. In: *Slovo a slovesnost* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český, Akademie věd ČR, v. v. i., 1985. [cit. 2019-03-01]. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=3045>

LARINA, Ksenija. Kulturnyj šok: Kak sochranit' Teatr.doc?. In: *Radiostancija Echo Moskvy* [online]. 2018-05-20 [cit. 2019-02-02]. Dostupné z: <https://echo.msk.ru/programs/kulshok/2204184-echo/>

MAGDOVÁ, Marcela. Michail Durněnkov: Vezmete-li peníze od státu, nemůžete proti němu hrát! In: *Divadelní noviny* [online]. 2013-04-21 [cit. 2019-01-02]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/michail-durnenkov-vezmete-li-penize-od-statu-nemuzete-proti-nemu-hrat>

MACHONIN, Jan. Zemřela Jelena Greminová, kvůli ní vnímala státní moc divadlo jako nebezpečné. In: *Echo24.cz* [online]. 2018-05-18 [cit. 2019-02-12]. Dostupné z: <https://echo24.cz/a/SemLY/zemrela-jelena-greminova-kvuli-ni-vnimala-statni-moc-divadlo-jako-nebezpecne>

MECHTCHANOVÁ, Lena. Současné ruské drama: Drama z diktafonu. In: *artikl.org* [online]. 2010-07-23 [cit. 2018-02-05]. Dostupné z: <http://artikl.org/divadelni/soucasne-ruske-drama-drama-z-diktafonu>

Michail Durněnkov. Foto. In: *Gogol-centr* [online]. ©2012-2016. [cit. 2019-03-17]. Dostupné z: <https://gogolcenter.com/we/mikhail-durnenkov/>

Michail Durněnkov: Ob avtore. *Těatralnaja bibliotěka Sergeja Jefimova* [online]. ©1999-2019 [cit. 2018-12-21]. Dostupné z: [http://www.theatre-library.ru/authors/d/durnenkov\\_m](http://www.theatre-library.ru/authors/d/durnenkov_m)

NEZBEDOVÁ, Ivana. Překlady textů písní a jejich druhy. In: *meriva-preklady.cz* [online]. 2011-06-14 [cit. 2019-03-01]. Dostupné z: [https://www.meriva-preklady.cz/clanek/preklady-textu-pisni\\_21](https://www.meriva-preklady.cz/clanek/preklady-textu-pisni_21)

O Těatre: TEATR. DOC. *Teatr.doc* [online]. ©2019 [cit. 2018-09-11]. Dostupné z: <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=about>

Ona ne mogla prosto žit' i soglašatsja. Umerla Jelena Gremina, rukovoditel unikalnogo Teatra.doc. Foto iz archiva. In: *Novaja Gazeta*. 2018-05-17. [cit. 2019-03-17]. Dostupné

z: [https://static.novayagazeta.ru/storage/content/pictures/15621/content\\_9f9c4cc0-69f1-4482-82dc-bacf5de4cd2e.jpg](https://static.novayagazeta.ru/storage/content/pictures/15621/content_9f9c4cc0-69f1-4482-82dc-bacf5de4cd2e.jpg)

ORLOVA, Serafima. Sovremennaja drama: Put' k zritelju ili pauza ožidanija. In: *Literratura* [online]. ©2014-2019 [cit. 2019-02-10]. Dostupné z: <http://literratura.org/non-fiction/2215-sovremennaya-drama-put-k-zritelju-ili-pauza-ozhidaniya.html>

OSOLSOBĚ, Klára. Kontaktové citoslovce (kontaktové interjekce). In: *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník* [online]. 2017 [cit. 2019-02-15]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/KONTAKTOV%C3%89%20CITOSLOVCE>

Překlady textů písní na internetu. In: *Jazyky.com* [online]. 2008-04-07 [cit. 2019-03-01]. Dostupné z: <https://www.jazyky.com/preklady-textu-pisni-na-internetu/>

Razgovor. Michail Ugarov. In: *Youtube* [online]. 06.04.2018 [vid. 2019-01-20]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PIT8AaqxWfs> Kanál uživatele ArtistMediaChannel.

Ruského divadla Teatra.doc se v boji s radnicí zastal Stoppard. *Hospodářské noviny* [online]. ©1996-2019 [cit. 2018-09-14]. Dostupné z: <https://art.ihned.cz/c1-63317150-teatr-doc-stehovani>

Seansu otvečajut: Novaja drama. *Masterskaja Seans* [online]. ©1990-2018 [cit. 2019-03-16]. Dostupné z: <https://seance.ru/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/novaya-drama/>

Teatr.doc. *Democracy.doc* [online]. [cit. 2018-09-14]. Dostupné z: <https://www.democracydoc.com/about-democracy-doc/teatr-doc/>

Vyacheslav and Mikhail Durnenkov. jpg. Foto. In: *Wikimedia Commons* ©2018. [cit. 2019-03-17]. Dostupné z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vyacheslav\\_and\\_Mikhail\\_Durnenkov.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vyacheslav_and_Mikhail_Durnenkov.jpg)

ŽDAKAJEV, Ivan. Nado bit' v odnu točku. Vybral bej. Poslednee intervju Michaila Ugarova. In: *Sekret firmy* [online]. 2018-04-02 [cit. 2019-02-11]. Dostupné z: <https://secretmag.ru/cases/interview/nado-bit-v-odnu-tochku-vybral-bei-poslednee-intervyu-mikhaila-ugarova-teatr-doc.htm>

## ПŘÍLOHY

### ПŘÍLOHA Č. 1 ORIGINÁLNÍ TEXT DIVADELNÍ HRY LEHCÍ LIDÉ

#### ЛЕГКИЕ ЛЮДИ

ДУРНЕНКОВ МИХАИЛ

Видимая часть квартиры представляет собой две комнаты. Одна большая – гостиная, из которой ведут три двери в маленькую комнату, которую мы не видим, в спальню и наружу. В гостиной стоит большой стол, несколько стульев, шкафы, которые, по всей видимости, остались еще с советских времен. Весь этот советский интерьер погребен под массой всевозможных вещей, которые, судя по всему, были внесены в эту квартиру на время, и затем их уже было или жалко или некогда выкинуть. Разноцветные бутылки, морские раковины, книжки стопками и так далее. В спальне стоит кровать, на стенах за неимением платяного шкафа развешаны платья Татьяны, летние, легкие разноцветные. Снаружи – лето.

#### 1.

Егор говорит так, будто перед ним сидят пара его друзей, которые его хорошо знают - легко, как обычно, когда рассказывают анекдот.

ЕГОР. Я легкий человек, мне кажется, ещё наберу в легкие воздух и смогу улететь. Раньше легкость считалась пороком. Нужно было это скрывать, сидеть на кухнях, пить с друзьями и делать вид, что мне тяжело. Мы сами себе напоминали стариков, которые скрипят друг другу ненужные мысли. Потом в воздухе что-то неуловимо так изменилось. Раздолбанные телегами дороги в стране постепенно заменили воздушными потоками. Теперь по ним ветер гонит легких, как Мэри Поппинс, людей, которые не весят ничего. Это как клуб, членство в котором доступно каждому. На первое место в этом клубе я бы поместил Зиту и Гиту. Так эти две девушки называют себя и вслед за ними и все мы. Я познакомился с ними на Красной Площади - они стояли и целовались взад-вперед. Падая снег, я слепил снежок и со всего размаху вцепился в него еще одним поцелуем. На мой взгляд, они были слишком красивы для такого места как Красная Площадь. Видели бы вы их в тот момент. Оказывается, они ждали пули снайпера. Почему-то были уверены, что двух целующихся на Красной Площади лесбиянок должны застрелить притаившиеся на кремлевской стене снайперы. Это был их вызов государству – такой же легкий и бессмысленный, как мой рассыпающийся в полете снежок. Снежок вместо пули – для всех членов этого клуба.

2.

ТАТЬЯНА открывает дверь и отступает на шаг внутрь гостиной. В комнату входит ИВАН, держа в руках видеокамеру.

ТАТЬЯНА. Откуда у тебя камера?

ИВАН. Взял погонять.

ТАТЬЯНА. Здорово. А ты что, снимаешь сейчас?

ИВАН. Ага. Видишь, огонек горит?

ТАТЬЯНА. Дай посмотреть.

ИВАН. Не, не дам. Я занят, я веду съемку.

ТАТЬЯНА. Не снимай меня, я не одета.

ИВАН. Ерунда, мне важно сейчас тебя запечатлеть. Именно сейчас.

ТАТЬЯНА. Это еще почему?

ИВАН. Сегодня новый этап в нашей жизни. Когда снимаешь человека совсем близко, то у него почему-то никогда не получается умного выражения на физиономии.

ТАТЬЯНА. Во-первых, держись подальше от моей физиономии, во-вторых, объясни, что за этап. О чем ты вообще?

ИВАН. Это потому что на переднем плане нос, потом все остальное – глаза, уши....

ТАТЬЯНА. Ну, давай, говори, что случилось?

ИВАН. Меня взяли на работу.

ТАТЬЯНА. Та-а-ак....

ИВАН. Жду радостных визгов.

ТАТЬЯНА. А куда взяли?

ИВАН. Ну не порть момент. Пока еще все можно будет вырезать. Монтажная склейка называется. Итак, последняя моя фраза – меня взяли на работу. И раз, и два, и....

ТАТЬЯНА. Так куда тебя взяли?

ИВАН. Эх, не получилось события.

ТАТЬЯНА. Выключи камеру и расскажи мне все по порядку.

ИВАН выключает камеру.

ИВАН. Помнишь, я тебе про Маара рассказывал?

ТАТЬЯНА. Твой одноклассник? Который с зубами?

ИВАН. С зубами Гарнов. А это Маар, который физкультуру сдать не мог из-за национальности.

ТАТЬЯНА. Да я разве упомяну всех этих ваших.... Ну и что?

ИВАН. Он, оказывается, уже до главного доработался. А я прихожу на собеседование в отдел кадров, и он туда заходит в этот момент. Ну что, говорит, пиво с тобой в институте хорошо было пить, посмотрим, каким теперь инженером



будешь. Представляешь, зашел бы он на минуту позже и уже меня бы не застал. Я вот всегда знал, что жизнь состоит из случайностей.

ТАТЬЯНА. И что, он тебя к себе на работу берет?

ИВАН. Ну.

ТАТЬЯНА. Ура!

ИВАН. Черт. Камера-то выключена.

ТАТЬЯНА. Ты лучший – я всегда это знала!

ИВАН. Ты хочешь, чтобы у меня возникли комплексы? А если бы я не устроился на работу?

ТАТЬЯНА. Ты все равно устроился бы, я в тебя верю. Это у меня комплексы.

ИВАН. У тебя комплексы?

ТАТЬЯНА. У меня комплексы. Комплексы безработицы и хронического отсутствия денег.

ИВАН. Будем лечить.

ТАТЬЯНА. Будем играть в доктора?

ИВАН. Гм. Сейчас?

ТАТЬЯНА. А почему бы и нет.

ИВАН. Так, так, так... я не готов....

ТАТЬЯНА. Бабушка, бабушка, а почему у тебя такие большие ушки?

ИВАН. Эй, эй погоди, я же только пришел, мне в душ надо....

ТАТЬЯНА. Бабушка, бабушка, а почему у тебя такие большие зубки?

ИВАН. Это самое... внучка... ты это самое....

ТАТЬЯНА. Бабушка, бабушка.... Слушай, а когда тебе на работу выходить?

ИВАН. Стоп, я так резко не могу переключаться. Сейчас очередь про хвостик спрашивать.

ТАТЬЯНА. Я тебе буду бутерброды утром делать и до дверей провожать. Здорово?

ИВАН. Тебя не надо защищать? Мне сейчас очень хочется тебя от чего-нибудь защитить.

### 3.

Спальня.

ИВАН. Я тебя знаю всего полгода. Это притом, что мы уже год как вместе. Год, правильно?

ТАТЬЯНА. Сегодня, какое число?

ИВАН. Пятнадцатое.

ТАТЬЯНА. Год и почти два месяца. Двадцать второго будет ровно.

ИВАН. Да?

ТАТЬЯНА. Ты никогда не запоминаешь наши даты.

ИВАН. У меня нет такой специальной машинки в голове. Для дат.

ТАТЬЯНА. Ну, это же мы с тобой. Это же не день рождения твоей двоюродной тетки.

ИВАН. У меня нет двоюродной тетки.

ТАТЬЯНА. Не придирайся.

ИВАН. Хорошо. Мы. Мы уже год и два месяца, как мы.

ТАТЬЯНА. Не снимай меня. Выключи камеру. Не хочу.

ИВАН. Это еще почему?

ТАТЬЯНА. Мало ли. Например, мы с тобой расстанемся, я пойду такая несчастная по улицам. Нет. Я буду безутешно *скользить* по улицам, глядя перед собой остановившимся взглядом....

ИВАН. И тебя заберут в Кащенко.

ТАТЬЯНА. Не перебивай. И я не сразу замечу скользящий рядом со мной лимузин, в котором будет сидеть он.

ИВАН. Все скользят, всё скользит.... Ну-ну.

ТАТЬЯНА. Сама знаю, что звучит убого, но уже не могу остановиться. А потом, когда у нас с ним все будет уже, казалось бы, хорошо, какой-то мерзкий волосатый аноним, смутно напоминающий тебя, подсунет ему эту видеозапись.

ИВАН. Он увидит целюлит на твоём роскошном теле и свадьбы не будет?

ТАТЬЯНА. Дурак ты.

ИВАН. Ну не обижайся. Ну, пожалуйста. Глупая шутка.

ТАТЬЯНА. Дурак.

ИВАН. Да, дурак, извини. Ну, так и что? Что там дальше?

ТАТЬЯНА. Все не хочу рассказывать. Да выключи ты эту дурацкую камеру, я тебя прошу!

ИВАН. А если я сейчас перестану снимать тебя на камеру, как же я отобью тебя обратно у этого водителя лимузина?

ТАТЬЯНА. У владельца лимузина.

ИВАН. Хорошо, у владельца лимузина.

ТАТЬЯНА. Никак.

ИВАН. Ну, хватит уже обижаться. Хорошая история, и я хочу узнать, чем она закончилась.

ТАТЬЯНА. Признаешь свою вину?

ИВАН. Признаю.

ТАТЬЯНА. Хорошо. История заканчивается так. Лимузиновладелец смотрит эту запись, и мы с ним расстаемся.

ИВАН. Почему?

ТАТЬЯНА. Потому что он никогда не видел у меня такого счастливого выражения лица как на этой записи. И понимает, что никогда не увидит.

ИВАН. Новый этап в жизни. Новая работа и все такое. Понимаешь? Я к чему веду-то всё это время.

ТАТЬЯНА. К чему ты ведешь?

ИВАН. Пора.

ТАТЬЯНА. Что-то мне не нравится твое выражение лица.

ИВАН. Слишком торжественное? Хрен с ним. Я с тобой не говорил, но ты же об этом тоже думаешь.

ТАТЬЯНА. О чем?

ИВАН. Ребенок. А? Думала?

Пауза. Татьяна с неопределенным выражением на лице смотрит на Ивана.

ТАТЬЯНА. Думала.

Звонок в дверь.

ИВАН (разочарованно). Ну вот....

ТАТЬЯНА. Я пойду, открою.

ИВАН. Не открывай. Я уверен, там стоят две женщины с разбитыми судьбами, которые хотят тебе впарить глянцевые брошюры о том, как искать Бога. (Смеется.) И брошюры о том, зачем его искать.

Звонок повторяется.

ТАТЬЯНА (по пути к двери). Болтун.

ИВАН. Подожди! Я сам открою. Ты не умеешь их отшивать. В результате опять купишь пачку испорченных фломастеров и сковородку с пригорающим покрытием.

С этими словами подходит к двери и открывает ее. Выглядывает.

ИВАН. Вы куда? Вы к нам? Мы дома, дома, заходите. Сейчас помогу....

Уходит. ТАТЬЯНА делает пару шагов к двери и останавливается. На пороге стоит Егор с большим рюкзаком за плечами. За ним в комнату входит Иван. В руках у него большая белая коробка.

ЕГОР (улыбаясь). Здравствуйте.

ТАТЬЯНА. Привет, Егор.

#### 4.

ЕГОР. Я знаю, как пройти через любую сигнализацию, сквозь любой домофон в дом, полный незнакомых людей. Когда через дверь тебя спросят – «кто там», надо отвечать - «Это я». И тебя сразу же впустят. Этому меня научил Ключ. Еще один из членов этого открытого на всю страну клуба. По юности Ключ увлекался Кастанедой, хотел быть воином духа, потом планово перешел в разряды обычных героиновых наркоманов. Выкарабкался, поблуждал по нескольким сектам, изучал НЛП, и там получил свое прозвище. Когда я с ним познакомился, это был слегка заикающийся молодой человек. Он мог с комфортом кота разместиться на полу самой маленькой кухни и на спинке самой неудобной скамейки в зале ожидания. Он ничего не желал от жизни, он не имел никакой цели, он обладал волшебным

свойством проходить там, где проходить нельзя. Для него не было обходных дорог – его тропа вела сквозь заколоченные бомжатники, вызолоченные казино, железнодорожные пути, заброшенные дачи, реки, небоскребы и лепрозории. Он легкий как гелиевый шар. Он сам изменил под себя окружающий мир Он просто раз и навсегда отменил такую вещь как запертые двери.

5.

Иван, Егор и ТАТЬЯНА сидят в гостиной за столом, на котором стоит большая белая не распакованная коробка.

ИВАН. Что?

ЕГОР. Соковыжималка.

ИВАН (думая, что ослышался). Что, извини?

ЕГОР. Соковыжималка. Сок выжимать.

ИВАН. Зачем нам соковыжималка?

ЕГОР. Сок выжимать. Подарок.

ИВАН. Спасибо.

ТАТЬЯНА. Ты надолго?

ЕГОР. Как пойдет.

ИВАН. Я отнесу это... (Тане.) куда?

ТАТЬЯНА. В шкаф поставь. Где зимняя обувь хранится.

ЕГОР. Хорошая вещь. Рекомендую.

Иван берет коробку со стола и молча уносит ее.

ЕГОР. Не пришелся мой подарок ко двору. Я то надеялся, я вам подарю праздник, расцвечу будни....

ТАТЬЯНА (обрывая). Как ты узнал, что мы живем здесь?

ЕГОР. А я не узнавал. Я подумал, что ты так и продолжаешь здесь жить.

ТАТЬЯНА. А если бы я переехала?

ЕГОР. Мы бы не встретились.

ТАТЬЯНА. Зачем ты приехал?

ЕГОР. Я же говорил, у меня командировка. Остановиться негде, и я....

ТАТЬЯНА. И ты не придумал ничего лучше, как заявиться сюда.

ЕГОР. Точно. А этот мрачный тип....

ТАТЬЯНА. Мы любим друг друга.

Возвращается Иван.

ЕГОР. Не сомневаюсь.

ИВАН. О чем вы тут?

ТАТЬЯНА. Да так....

ЕГОР. Как это «так»? О любви. (Татьяне.) Мы же говорили о любви?

ИВАН. Ну и... как?

ТАТЬЯНА. Ты, наверное, устал с дороги?

ЕГОР. Я бы в душ. Если можно.

ИВАН. Конечно, в любое время.

ЕГОР. Договорились.

Резко встает и уходит. ТАТЬЯНА и Иван остаются сидеть одни. Пауза.

ИВАН. Ну?

ТАТЬЯНА. Знаешь, старый анекдот про еврея, который молился Богу, что у него много домочадцев и мало места? Бог заставил его взять в дом всю домашнюю живность, пожить в таких условиях, а потом выгнать всех кур, коз и так далее.

ИВАН. Меня вполне устраивало, как мы жили еще несколько часов назад.

ТАТЬЯНА. Меня тоже.

ИВАН. Кто он?

ТАТЬЯНА. Старый друг.

ИВАН. Точнее?

ТАТЬЯНА. Мы с ним жили два года вместе. Здесь. Потом расстались. Это было двенадцать лет назад. Мы были практически подростками.

ИВАН. А почему он решил...?

ТАТЬЯНА (обрывая). Не знаю. Ты можешь попросить его поискать другое место для жилья?

ИВАН. Как ты себе это представляешь?

ТАТЬЯНА. Ну, например – «Егор, ты должен понимать, что у нас немного другие планы...».

ИВАН. Я не смогу.

Пауза.

ИВАН. А ты?

ТАТЬЯНА. М-да. Ситуация.

ИВАН. Ну, он хоть ненадолго? Он не сказал тебе?

ТАТЬЯНА. Ты же и сам все слышал.

ИВАН. Кто? Я?

ТАТЬЯНА. А кто здесь под дверью сопел? (Разводит руками.) Ты что, ревнуешь?

ИВАН. Нет.

ТАТЬЯНА. Ну-ну.

ИВАН. Я сверхчеловек и ничто сверхчеловеческое мне не чуждо.

ТАТЬЯНА. Не ревнуй. Это глупо.

ИВАН. Глупо. Согласен.

ТАТЬЯНА. Иван, ну ты чего такой унылый?

ИВАН. Да что-то как-то... не по себе.

ТАТЬЯНА (разочарованно). Ну-у, начинается.

ИВАН. Ладно, я соберусь.

ТАТЬЯНА встает и начинает готовить. Следующий разговор происходит деловитым тоном, будто обсуждаются какие-то совсем скучные дела.

ТАТЬЯНА. Соберись, тряпка.

ИВАН. Я соберусь.

ТАТЬЯНА. Покажи мужика.

ИВАН. Я дикий, я свирепый.

ТАТЬЯНА. Так. Дальше.

ИВАН. Я могу собрать и разобрать соковыжималку с закрытыми глазами.

ТАТЬЯНА. Неплохое качество. Особенно про разобрать мне понравилось.

ИВАН. Я смогу перелететь Днепр. До середины и обратно. Я умею... скрежетать зубами.

ТАТЬЯНА. А ну покажи?

ИВАН. Сейчас что ли? Без подготовки?

ТАТЬЯНА. Обманщик.

ИВАН (останавливаясь и выпадая из игры). Мне завтра уже на работу выходить. Я не успел тебе сказать.

ТАТЬЯНА. И что из этого следует?

ИВАН. Одна останешься. С этим.

ТАТЬЯНА. Мы справимся. Правда.

ИВАН (мрачно). Не сомневаюсь.

## 6.

Егор и Иван.

ЕГОР. Как прошел день?

ИВАН. Спасибо. Еще не прошел. Просто на обед зашел домой. Оказывается, я паспорт забыл в ящике стола. Сейчас заберу и пойду обратно.

ЕГОР. Как новая работа?

ИВАН. Ничего. В смысле, ничего интересного, но работа она и должна быть не интересной. Слежу там за погрузкой-разгрузкой на транспортном участке.

ЕГОР. А я вот себя никогда не заставляю ничего делать против воли.

ИВАН (с сомнением). Ну, не знаю. Если бы я себя не заставлял, я бы ничего и не делал. Вообще ничего.

ЕГОР. А ты пробовал?

ИВАН. Знаю.

ЕГОР. Это разные вещи – знать и пробовать. Жить надо по любви.

ИВАН. Да уж.... А Татьяна где?

ЕГОР. Ей какая-то ее подруга позвонила, старая. Она ушла к ней, встречаться.

ИВАН. Понятно.

ЕГОР. Я чувствую, у тебя ко мне есть вопросы?

ИВАН. Вопросы? Нет. Откуда?

ЕГОР. Ну, как знаешь. Я тут подумал....

ИВАН (одновременно). Таня говорила, вы жили вместе?

ЕГОР. Ага. Было такое.

ИВАН. А чего расстались?

ЕГОР. Как обычно люди расстаются? Сошло всё на нет постепенно. Смысл потерялся. Ну, сам знаешь.

ИВАН. Не знаю.

ЕГОР. Я тут подумал, раз я у вас живу, может, я готовить буду?

ИВАН. Да нет, зачем утруждаться.

ЕГОР. Мне не сложно. Я это люблю.

ИВАН. Ну, если не сложно.

ЕГОР. Бутерброды буду тебе на работу готовить.

ИВАН (твердо). Нет, давай пусть вот Таня это делает.

ЕГОР. Ну я чего-нибудь еще придумаю. Чтобы отплатить.

ИВАН. Вполне соковыжималки достаточно.

ЕГОР. Вещь-то хорошая.

ИВАН. Лучшая, в своем роде. Мне пора.

ЕГОР. Хорошо пообщались.

ИВАН. По душам.

ЕГОР. Тесной мужской компанией.

ИВАН. Как мужик с мужиком.

ЕГОР. Почаще бы вот так собираться.

ИВАН. Да, чтоб без баб.

ЕГОР (зевает). Извини, что-то зеваается и зевается. Все с поезда никак выспаться не могу. Пойду, наверное, покемарю.

ИВАН (встает). Да я уже и сам уйду. Всего!

ЕГОР. Давай, ага....

Иван выходит. Егор, оставшись один, достает из кармана бензиновую зажигалку, шелкает ею, смотрит на пламя, о чем-то думает. Подходит к столу, выдвигает ящик, смотрит внутрь. Усмехается.

ЕГОР. Твою мать.... (Качает головой.) Никому верить нельзя....

Задвигает ящик, возвращается на свое место. Дверь открывается, входит Иван.

ИВАН. Я же паспорт не взял.

Подходит к столу, выдвигает тот же ящик, который перед этим проверял Егор.

ИВАН (озадаченно). Черт, а где он....

Выдвигает соседний.

ИВАН. Нашел!

Вынимает оттуда паспорт, кладет во внутренний карман.

ИВАН. Ну, все, до вечера.

ЕГОР. Пока.

7.

Егор и Татьяна.

ЕГОР. Обзавидовалась?

ТАТЬЯНА. Чему завидовать? Что моя бывшая одноклассница начальница рекламного бюро, зарабатывает по десять штук долларов в месяц и по пол года проводит за границей?

ЕГОР. Ага.

ТАТЬЯНА. Нет.

ЕГОР. Ну предположим, она тебе наврала хотя бы на половину. Все равно круто.

ТАТЬЯНА. Она не врала. Ты ее просто не видел. Такие люди как она уже на той стадии, когда надо преуменьшать, а не преувеличивать.

ЕГОР. Тогда не понимаю.

ТАТЬЯНА. Да это просто я такая на голову инвалидная. Так, как я живу, меня все устраивает.

ЕГОР. Ты знаешь, с тех пор, когда мы с тобой... ну, в общем, ты живешь практически так же.

ТАТЬЯНА. Нет. И даже не сравнивай.

ЕГОР. А какая разница?

ТАТЬЯНА. Сейчас я счастлива.

ЕГОР. Вот как?

ТАТЬЯНА (твердо). Да. Так.

ЕГОР. Ну это твое дело конечно. А вот твоя эта подруга, она же тоже счастлива?

ТАТЬЯНА. Ни фиги, как оказалось.

ЕГОР. Интересно.... И что с ней не так?

ТАТЬЯНА. Ну мы же потом в кафе сели, мороженое, там, все как полагается. И, значит, тут она мне выкладывает. Говорит – усы растут.

ЕГОР (смеется). Это что, проблема?

ТАТЬЯНА. Ты не понимаешь. У нее от руководящей работы, оттого что надо такой стервой железной быть, повышенный уровень мужских гормонов. Тех, что отвечают за принятие решений и всякое такое. Где-то в пятьдесят раз больше, чем требуется.

ЕГОР. И она бреется каждое утро. (Сдерживая смех, смотрит на Татьяну.) Или это еще не все признаки?



ТАТЬЯНА. Тебе ничего нельзя рассказывать, ты все обсмеешь.

ЕГОР. Я молчу!

ТАТЬЯНА. Во-первых, не бреет, а выщипывает, а во вторых, ей врачи сказали, что с таким диким количеством гормонов, она не сможет забеременеть. А она очень хочет. Даже мужика уже себе нашла для этого. Так что или – или. Или работа, или личная жизнь.

ЕГОР. А ты? Ты нашла себе мужика для этого?

Пауза.

ТАТЬЯНА. Я не хочу, и не буду обсуждать с тобой это. И ты знаешь почему. Поэтому давай о чем-нибудь другом.

Егор встает, проходится взад вперед, будто разминая затекшие ноги.

ЕГОР. Знаешь, мне нравятся темы, на которые мы с тобой разговариваем.

ТАТЬЯНА. Нравятся? Чем?

ЕГОР. А ты не замечаешь? Вот мы с тобой уже полдня обсуждаем проблему выращивания усов у женщин руководящего звена. А еще лет десять назад совсем другие разговоры были. Другие вещи совсем интересовали.

ТАТЬЯНА. Ничего не изменилось. Сам же говорил.

ЕГОР. Врал. Ещё как изменилось. Вот, помню, сидел как-то у друзей, ну тогда еще, давно. И мы весь вечер перетирали на тему..., дай Бог памяти,... а ну да, как раз про Бога. Что-то типа того, что наука уперлась в тему существования Бога и как-то в связи с этим приостановилась. Эйнштейна вспоминали с его идеями.... А у них дочь была – маленькая такая девочка, лет шести или семи, из тех, которые любят посиделки с взрослыми. И она, значит, слушала всю эту тяжелую галиматью, пыталась что-то понять. В общем, задурили ей, бедненькой голову, и в какой-то момент, несчастный ребенок влез в разговор. Внезапно спрашивает – А какая фамилия у этого вашего Бога? Пыталась что-то понять, понимаешь?

ТАТЬЯНА. Что ответили?

ЕГОР. Не важно. Я часто вспоминаю эту историю.

ТАТЬЯНА. Почему?

ЕГОР. Она была настоящая. А мы были не настоящими, со своими недавно отращенными бородками, книжками.... Как-то это всё... тухло было.

ТАТЬЯНА. Не любишь ты свое прошлое. Вот и всё.

ЕГОР. Муть всю эту не люблю, русскую. Все такое тяжелое – не продохнуть. Я же тебе рассказывал про моего друга. Ну тот самый, которого Ключ зовут. Вот он никогда в этом не участвовал, всегда делал всё что хотел. Если бы захотел совершить преступление – не стал бы голову ломать, морально это или аморально. При чем, что он мухи не обидит.

ТАТЬЯНА. Ты и вправду изменился.

ЕГОР. Я всё такой же. И люди такие же. Все всех обманывают. Уверен, твоя усатая – полосатая тоже тебе привирала. Чтобы ты не чувствовала себя опущенной. Она богата – ты нет. У нее всё круто – у тебя....

ТАТЬЯНА (с вызовом). У меня?

ЕГОР. У тебя всё... не понятно.

Татьяна и Иван стоят, глядя, друг другу в глаза. Слышно как открывается входная дверь, входит Иван.

ТАТЬЯНА (не обращая внимания на Ивана). У меня. Всё. Понятно.

ЕГОР. А я тебе. Не верю.

ИВАН. А я, знаете.... Я человека убил.

ТАТЬЯНА. Да, конечно. (Егору.) Если ты думаешь....

Поворачивается к Ивану.

ТАТЬЯНА. Что?

ИВАН. Я человека убил.

## 8.

Иван стоит у двери. Прислушивается.

ИВАН. Кто там?

Пауза.

ИВАН. Кто там? Я же слышу, что ты там стоишь. Почему молчишь? Я не открою. Я не открываю молчащим. Открывают только тем, кто хочет войти и говорит об этом. Мне надоело. Все, я ухожу.

Иван стучит ногами, все тише и тише, будто действительно уходит. Аккуратно подходит к двери, прислушивается.

ИВАН. Ну, пожалуйста, уходи. Я не могу уйти пока ты у дверей. Я должен стоять здесь. А ты должен стоять там. Наверное, ты, такой как все. У тебя должно быть имя, которое забываешь через пять минут. Вместо лица у тебя гладкая скользкая маска, желтоватая, как фильтр выкуренной сигареты. У тебя вялые руки, как у утопленника, сжимаешь такие пальцы, когда здороваешься, сжимаешь и хочется кричать от мерзкого ощущения, что ты выдавливаешь из них холодный сок. При ходьбе суетливо подпрыгиваешь, поэтому всегда можно успеть спрятаться в переулок, если увидишь тебя идущим навстречу. Когда ешь, ты лепишь кончиками пальцев бутерброды из разномастных крошек с тарелки и тщательно, потом их прожевываешь. Из твоего рта пахнет пластмассой. Ты всюду оставляешь свои волосы, тонкие, длинные, ненужные никому, даже твоей рано лысеющей

голове. На твоих ушах обветренные клочки кожи, у тебя неприятный смех и неприятная улыбка, ты всегда не вовремя.

Ты сосед-алкоголик, ты разносчик рекламных брошюр, ты старший по подъезду, ты дальний родственник из Казахстана, ты президент, ты участковый, я не впускаю тебя.

9.

Татьяна и Иван сидят на кровати в разных ее концах, смотрят друг на друга.

ТАТЬЯНА. Ну, кто может к нам прийти в три часа ночи?

ИВАН. Не знаю. А дверь закрыта?

ТАТЬЯНА. Закрыта.

ИВАН. Точно закрыта?

ТАТЬЯНА. Я тебе не могу помочь, если не знаю, что случилось.

ИВАН. Я пойду, проверю.

ТАТЬЯНА. Не ходи никуда. Кого ты ждешь?

ИВАН. Это называется кран-балка. В одном месте цепляют крючки, груз едет через весь цех по воздуху, в другом месте груз отцепляют. Делают это специальные люди, я только заполняю всякие накладные.

ТАТЬЯНА. Я правильно понимаю – ты там ничего не трогал?

ИВАН. Груз сопровождает рабочий. В его руках пульт, который висит на длинном шнуре сверху.

ТАТЬЯНА. Ты никому не помогал, ничего сам не трогал?

ИВАН. Мой кабинет на специальных мостках. Весь второй этаж технических работников пристроен к стене. Когда кран-балка едет мимо моих окон, я вижу только эти крючки, к которым привязан груз.

ТАТЬЯНА. Ты же не выходил тогда из своего кабинета, правильно?

ИВАН. Просто мимо едут крючки, и я смотрю на них. Когда кран-балка едет через весь цех, все трясется, чай выплескивается, карандаши в стакане гремят. Такое маленькое землетрясение.

ТАТЬЯНА. Ну, так в чем дело-то?

ИВАН. Два метра мимо моих окон. Я же вижу, что сейчас тросы соскользнут, понимаешь? Что они плохо закреплены.

ТАТЬЯНА. Не успел добежать, крикнуть?

ИВАН. Загадал желание. Соскользнет - не соскользнет.

ТАТЬЯНА. О, Господи....

ИВАН. Такие глупые фразы – «спички детям не игрушка», «сэкономил минуту, потерял жизнь». Совершенно никакие по сравнению с тем, что происходит потом.

ТАТЬЯНА. Что ты загадал?

ИВАН. Какая теперь разница? Я человека убил.

ТАТЬЯНА. Ты никого не убивал, не говори так!

ИВАН. Ты меня не понимаешь.

ТАТЬЯНА. Понимаю прекрасно. Ты про нас загадал тогда? Да? Ты был уверен, что все обойдется?

ИВАН. Все это глупости. Ты, я... Мелочи. Из-за меня человек умер.

ТАТЬЯНА. Тебя это все не касается.

ИВАН. Нет. Это **тебя** все это не касается.

Пауза.

ИВАН. Извини. Мне надо побыть одному. Подумать над этим.

ТАТЬЯНА. Как ты себе представляешь? Мне уйти из дома, чтобы ты побыл один?

Иван слезает с кровати, бросает подушку на пол, ложится. Молча смотрит прямо перед собой.

10.

Егор и Татьяна сидят на кухне. Егор все время разговора делает бутерброды. Не останавливаясь, в промышленных количествах.

ЕГОР. Краской пахнет.

ТАТЬЯНА. Сегодня захожу в комнату, а он стоит с кисточкой и мажет стены. Говорит, хочу, чтобы вся комната была белой-белой. Вся комната в белых пятнах, он не подряд закрашивает, а так – мазнет, помолчит, посмотрит по сторонам, мазнет на другой стене.... Страшно.

ЕГОР. Подробности ты выяснила или по-прежнему молчит?

ТАТЬЯНА. Ночью проснулся, закричал.

ЕГОР. Я слышал.

ТАТЬЯНА. Потом рассказал немного.

Пауза.

ЕГОР. Он виноват?

ТАТЬЯНА. Не сомневается, что виноват.

ЕГОР. А на работе что?

ТАТЬЯНА. Не знаю. Не звонили.

ЕГОР. На улицу пробовала его вытащить?

ТАТЬЯНА. Егор, зачем ты это все спрашиваешь?

ЕГОР. В смысле?

ТАТЬЯНА. Тебе же все это не интересно. По тебе видно, что тебе все это не интересно.

ЕГОР. Почему?

Пауза. Егор, не отвлекаясь, делает бутерброды.

ЕГОР. Ну да, не очень.

ТАТЬЯНА. Зачем ты приехал, Егор? Сейчас не самый подходящий момент, ты же видишь.

ЕГОР. Но тебе же страшно одной оставаться с ним. С таким.

Пауза. Татьяна молчит.

ЕГОР. Хотя на один вопрос я могу ответить.

ТАТЬЯНА. На какой?

ЕГОР. Все убийцы. Абсолютно все. Поэтому особой трагедии я тут не вижу.

ТАТЬЯНА. Что ты такое говоришь?

ЕГОР. Мы тоже убийцы. Мы с тобой.

ТАТЬЯНА. Если ты имеешь в виду....

ЕГОР. Именно. Я имею в виду нас.

ТАТЬЯНА. Это ты заставил меня сделать аборт. Если ты хочешь спросить меня, почему мы расстались, я тебе отвечу – мы расстались, потому что после этого я не могла жить с тобой.

ЕГОР. Ты тоже в этом виновата.

ТАТЬЯНА (вскакивая). Я не хотела!

ЕГОР. Ты согласилась.

ТАТЬЯНА. Я не хотела! Ты слышишь, я хотела, чтобы он жил!

Дверь открывается, входит Иван. Выглядит он довольно страшно, будто уже много месяцев находится в запое. Он подходит к столу, накладывает в тарелку несколько бутербродов и так же молча уходит. Егор не прерывает своего занятия. Татьяна стоит, спрятав лицо в ладонях.

ЕГОР. Все прошли через убийство, и значит, все равны, и значит, никто не виноват, потому что невиновных нет.

ТАТЬЯНА. Я тебя потом много лет ненавидела.

ЕГОР. Догадываюсь.

ТАТЬЯНА. Как ты можешь? Ты просто... ты ледышка.

ЕГОР. Нет, я страстный, горячий и темпераментный как гондольер, просто сейчас я очень занят, я делаю бутерброды.

Татьяна садится на свое место.

ТАТЬЯНА. Знаешь, что я больше всего ненавижу в жизни?

ЕГОР (бесстрастно). Меня?

ТАТЬЯНА. Шоколад. Ты, наверное, не помнишь, мы же были нищими как... как все тогда.

ЕГОР. Отлично помню.

ТАТЬЯНА. Меня укололи, а потом, когда наркоз прошел, все также как и было. Ничего не изменилось. Я ничего не чувствовала, как будто ничего не изменилось.

Все, как и раньше. Мне даже больно не было. Как будто меня обманули. У меня было ощущение, будто меня обманули, и на самом деле ничего не было.

ЕГОР. Интересные ощущения. У меня часто тоже возникает ощущение, будто меня обманывают.

ТАТЬЯНА (не обращая на него внимания). А потом ты купил мне «Сникерс». Где-то нашел денег и купил Сникерс, они тогда только появились эти шоколадки. Весь город был завешен рекламой – «съел и порядок».

ЕГОР. Трогательно. А я и забыл.

ТАТЬЯНА. Сразу после больницы. Я ела шоколадку, которая была... вознаграждением? Да?

Пауза.

ТАТЬЯНА. Даже само воспоминание имеет вкус шоколада. Съел и порядок....

Входит Иван. С пустой тарелкой в руках. Он ставит ее на стол, начинает накладывать в нее бутерброды. Останавливается.

ИВАН. Мне плохо.

ЕГОР (с досадой). Так иди, лежи.

Иван послушно поворачивается и уходит. В дверях замирает.

ИВАН. Никто не приходил?

ТАТЬЯНА (Егору). Я хочу, чтобы ты знал, если мы будем поднимать эту историю вновь, я опять начну тебя ненавидеть.

Иван, не дождавшись ответа, уходит.

ЕГОР. Спасибо за предупреждение.

ТАТЬЯНА. Это не предупреждение. Я это чувствую.

11.

ИВАН. Я не хочу никуда идти.

ТАТЬЯНА. Тогда пусть он сам сюда придет.

ИВАН. Мне уже лучше.

ТАТЬЯНА. Тебе не лучше, поверь мне.

ИВАН. Мне не нужен врач. У меня все в порядке с головой, я вижу, как ты встревожена, я все прекрасно понимаю. Я контролирую ситуацию. Просто мне надо так пожить какое-то время. Это временно.

ТАТЬЯНА. Я уходила сегодня и оставила тебе записку.

ИВАН. А я приклеил ее на экран телевизора. Я помню. Клеем.

ТАТЬЯНА. Ну и как ты это оцениваешь? Это нормально? Посмотри, во что превратилась квартира, это же чей то страшный сон.

ИВАН. Я контролирую свои действия. Я все могу объяснить.

ТАТЬЯНА. Попробуй.

ИВАН. Я подумал, а что если будет какой-то конец света и от всей литературы в мире, от всего когда-то написанного на земле останется только твоя записка. Представляешь, народы будут учиться по ней писать и читать. Все будут говорить – «как совершенно сказано в Записке – «Скоро Вернусь. Не Волнуйся. Татьяна»».

ТАТЬЯНА. Ну а на телевизор ты ее, зачем приклеил?

ИВАН. Поэтому.

ТАТЬЯНА. Почему поэтому?

ИВАН. Отстань от меня. Это временно. Так надо пожить какое-то время.

ТАТЬЯНА. Ты уже пожил так достаточно. Давай сегодня выйдем из дома? Вместе.

ИВАН. Отстань от меня.

ТАТЬЯНА. Ну не отбрыкивайся, пожалуйста.

ИВАН. Отстань от меня.

ТАТЬЯНА. Ты на меня даже не смотришь.

ИВАН. Отстань от меня.

ТАТЬЯНА. А что если я от тебя действительно отстану? Возьму и отстану. Раз и навсегда. Что ты тогда будешь делать?

ИВАН. Отстань от меня.

ТАТЬЯНА. Иван!

ИВАН. Отстань от меня, сука! Ты слышишь?! Отстань от меня, сука!!! Ты слышишь?!!

В комнату врывается Егор. Застывает в дверях.

ИВАН. Что?! Тоже пришел мешать?! Мешать мне хочешь?!

Стремительно выходит из комнаты. Пауза.

ЕГОР. Надо что-то делать, правильно?

ТАТЬЯНА молчит. Егор осматривает комнату.

ЕГОР. А он здесь всё... изменил.

ТАТЬЯНА. Мы очень счастливые были. Правда.

ЕГОР. Верю. Он, наверное, хороший человек, если у него так поехала крыша. Совестьливый. Или врет зачем-то. Если врет, то точно крыша поехала.

ТАТЬЯНА. У него ничего не поехало. Это временно. Временное помрачение.

ЕГОР. Ты уверена?

ТАТЬЯНА. Это временно. Ему так надо. Он так переживает этот период. А потом вернется назад.

ЕГОР. А, по-моему, он конкретно не в себе.

ТАТЬЯНА. Все нормально, я же говорю.

ЕГОР. Ну, если ты так говоришь....

ТАТЬЯНА. Отстань от меня.

ЕГОР (щелкает пальцами). Да, пожалуйста!

Идет к двери.

ТАТЬЯНА. Егор!

Егор останавливается.

ТАТЬЯНА. Спасибо тебе. Ты, правда, хочешь помочь.

ЕГОР. Ты думаешь, тебе нужна она? Моя помощь?

Пауза.

ТАТЬЯНА. Да.

ЕГОР. Знаешь, что я могу ему посоветовать? Может, это действительно поможет.

ТАТЬЯНА. Что?

ЕГОР. Пусть он будет легким. К таким вещам надо относиться легче. И тогда его отпустит. Сразу же.

12.

Иван стоит перед дверью.

ИВАН. Кто там?

Пауза.

ГОЛОС. Это я.

ИВАН. Я тебя знаю?

ГОЛОС. Да нет, наверное. Но мы легко можем познакомиться.

ИВАН. Никого нет дома. Егора нет. И Таня ушла. Оставила записку, что скоро вернется.

ГОЛОС. Ну и Бог с ними. Впустишь?

ИВАН. Зачем?

ГОЛОС. Не знаю. Вдруг тебе скучно, или просто хреново. У меня есть бутылка, и я умею играть на губной гармошке. Ты любишь блюз?

ИВАН. Люблю.

ГОЛОС. Все нормальные люди любят слушать блюз на губной гармошке.

ИВАН. Я люблю.

ГОЛОС. Давай уже открывай, а то я чувствую себя как-то глупо, когда разговариваю через дверь.



Иван идет к двери. Останавливается.

ГОЛОС. Чего тормознул-то?

ИВАН. А ты раньше сюда не приходил?

ГОЛОС. Если бы я приходил, ты бы запомнил. Открывай.

ИВАН. Я плохо выгляжу. У меня плохой период в жизни.

ГОЛОС. Твой плохой период закончился. Теперь все будет, знаешь как?

ИВАН. Как?

ГОЛОС (весело). Теперь все будет просто за-е-бок.

ИВАН. Ты когда-нибудь убивал кого-нибудь?

ГОЛОС. Я что, через дверь все это должен рассказывать?

ИВАН. Убивал?

ГОЛОС. Ну, ты, блин, вопросы задаешь....

ИВАН. Ты убивал кого-нибудь?

ГОЛОС (легко). Да, конечно. Теперь я могу войти?

ИВАН. Да.

### 13.

ИВАН и ТАТЬЯНА.

ИВАН. Его зовут Макс. Он прикольный.

ТАТЬЯНА. Ну и что тебе рассказал твой прикольный Макс?

ИВАН. У него по юности была своя рок-группа. Он и барабанщик Витёк.

ТАТЬЯНА. А Макс на чем играет?

ИВАН. Он поет.

ТАТЬЯНА (с сомнением). Ну,... даже интересно.

ИВАН. Витёк был депресовый чувак.

ТАТЬЯНА (передразнивая). Чувила.

ИВАН. Не чувила, чувак.

ТАТЬЯНА. Вань, ты все это мне серьезно рассказываешь?

ИВАН. Я тебе что, подмигивал как-то или что? Конечно, серьезно.

ТАТЬЯНА. И что?

ИВАН. Ну и вот. У Витька были всякие обострения, обычно по весне и по осени. В это время с ним надо было все время сидеть рядом и бухать, потому что Витёк был не просто депресовый, но еще и суицидальный.

ТАТЬЯНА. То есть надо было бухать всю осень и всю весну?

ИВАН. Макс говорил, это было трудно, но возможно. И вот как-то весной у Макса приключился роман с одной хипушкой по имени Этилодриэль.

ТАТЬЯНА. Этилодриэль не хотела бухать с Витьком, правильно?

ИВАН. Витёк не хотел Этилодриэль. Он мог видеть только Макса, чем порядком его достал.

ТАТЬЯНА. Ну, все понятно. Макс ушел с этой этиловой эльфийкой, а Витек вздернулся.

ИВАН. Такая вот история.

ТАТЬЯНА (пожимая плечами). Ну, как-то... даже добавить нечего.

ИВАН. Макс считает, что это он виноват.

Входит Егор.

ЕГОР. Всем привет. Я торт купил.

ИВАН. А что за праздник?

ЕГОР. Просто купил торт. И чуть не подрался прямо там в магазине. Решили меня на деньги кинуть. Обмануть хотели, представляете? Я думал вот прямо сейчас как заряду тортом прямо в табло. А потом остановился. Дурной вкус – тортами швыряться.

ТАТЬЯНА. Егор, у нас проблемы. Приходил Макс.

ИВАН. Макс, он прикольный, он тебе понравится.

ЕГОР. Как там Макс?

ТАТЬЯНА (выделяя каждое слово). Егор, это не шутки. Макс приходил в наше отсутствие. Пришел и ушел. Понимаешь?

ЕГОР (настороженно). Кажется, понимаю.

ТАТЬЯНА. Иван, а раньше Макс приходил?

ИВАН. Тань, ты меня что, за психа держишь? Если бы он приходил раньше, я бы тебе рассказал. Правильно?

ЕГОР. А когда он придет в следующий раз?

ИВАН. Сегодня.

ТАТЬЯНА. Сюда?

ИВАН (спохватившись). Да, Тань, извини, я с тобой не посоветовался, но ему жить негде.

ЕГОР. Я, пожалуй, оставлю вам торт, а сам пойду. Хорошо?

ТАТЬЯНА. Стой! (Ивану.) Макс будет жить у нас?

ИВАН. Да. Ты против?

ТАТЬЯНА. Егор?

Егор разводит руками, показывая, что ему нечего сказать.

ТАТЬЯНА. Иван, ты извини, конечно. Можешь ругаться сколько угодно, но я тебя сейчас очень серьезно спрашиваю – Макс действительно приходил сюда или ты его выдумал?

ИВАН (точно тем же тоном). Таня, ты меня прости, пожалуйста, но я что, похож на дебила?

ЕГОР (вставая между ними). Я могу за нее ответить. Нет, не похож.

ИВАН. Тогда может, вернемся к моему вопросу? Макс может пожить у нас какое-то время?

Пауза.

ТАТЬЯНА. Пусть живет. Это наш с тобой общий дом.

ИВАН. Егор, ничего, если он с тобой в одной комнате будет ночевать?

ЕГОР. Без проблем, мог бы и не спрашивать.

ИВАН. Вот и прекрасно. Пойду, подготовлю ему постель.

Выходит.

ТАТЬЯНА. Я не готова класть его в психушку. Из него там сделают идиота.

ЕГОР. Ну, прекрати.

ТАТЬЯНА. Я смотрю на это каждый день, ему все хуже и хуже.

Егор подходит к Татьяне, неловко обнимает ее.

ЕГОР. Ты же сильная. Сильнее кучи мужиков.

ТАТЬЯНА. А толку?

Освобождается из объятий Егора.

ЕГОР. По крайней мере, он выглядит пободрее, а не как в последние дни. Может это и к лучшему.

ТАТЬЯНА. Это призрачный Макс к лучшему? О чем ты говоришь, Егор?

ЕГОР. Да, блин.... Ситуация....

ТАТЬЯНА. Не знаю что делать.

ЕГОР. Какую-то встряску ему может сделать? Чем-нибудь выбить его из колеи?

ТАТЬЯНА (устало). Что за самодеятельность, Егор? Сейчас у меня ощущение, будто я потеряла мужа и живу с подростком. А если ты его напугаешь, он вообще превратится в младенца. Я не переживу. Правда. Я не истеричка, я, как ты говоришь, сильная, но когда я пойму, что его не вернуть, я тоже сойду с ума.

ЕГОР. Ты и это чувствуешь?

Татьяна не успевает ответить, раздается звонок в дверь.

ГОЛОС ИВАНА. Макс пришел! Я сам открою.

14.

ТАТЬЯНА, ИВАН и ЕГОР.

ТАТЬЯНА. А пусть Егор нам что-нибудь расскажет.

ЕГОР. Да сколько можно уже....

ТАТЬЯНА. Давай не выделывайся, рассказывай. Иван скажи ему.

ИВАН. Ага.

ТАТЬЯНА. Ну, ты же рассказывал про своих друзей из этого твоего клуба, как он там называется? Иван, не помнишь?

ИВАН. Не помню.

ТАТЬЯНА. Ну, ты чего опять?

ИВАН. Чего я?

ЕГОР. Не ссорьтесь. Вы хотели историю?

ТАТЬЯНА. Просто если тебе не интересно, ты мог бы так и сказать – мне не интересно.

ИВАН. Мне не интересно.

ЕГОР. Так вот, у меня есть друг....

Иван встает и выходит из комнаты.

ЕГОР. А ты не волнуйся, Тань. Он придет в себя. Ты же видишь - обычная депрессия. С кем не бывает. Так вот, я не до рассказал....

ТАТЬЯНА (рассеяно). Да, с кем не бывает. Извини.

Встает, выходит вслед за Иваном, сталкиваясь в дверях с Максом.

МАКС (вслед Татьяне). А вы ужинать сегодня не будете?

Татьяна не реагируя, уходит. Макс заходит внутрь комнаты, прислоняется к стене, молча смотрит на Егора.

ЕГОР. Так вот, я не до рассказал – был у меня друг, который утверждал, что с тяжелыми людьми нельзя даже здороваться за руку. «Это как вирусная инфекция – говорил он, - Спроси у человека, верит ли он в Бога, прежде чем принимать его в наш клуб. Если верит, то знай, что он живет только по своим законам, он по самые борта нагружен представлениями о морали».

МАКС. Это я говорил. Правда, немного по-другому.

ЕГОР (не обращая внимания). Он говорил – «в обществе может быть только один закон, и такой человек постарается установить свой. Если у него есть совесть, он будет хотеть, чтобы страдали все». (Максу.) Так правильно?

МАКС. Ну типа того. Ты все как всегда усложняешь, а это уже не по правилам.

ЕГОР. Ключ, какого хрена ты здесь делаешь? Тебя никто не звал.

МАКС (пожимая плечами). Ну так, интересно.

ЕГОР. Что тебе интересно?

МАКС. Ну ты так внезапно сорвался. Пойми, мне не с кем было выпить. Я узнал у нашей индийской парочки, куда ты пропал, Гита мне дала адрес. Ну и вот. Я здесь.

ЕГОР (уточняет). То есть ты приехал просто так?

МАКС. А что обязательно должна быть причина? (Доверительным шепотом.)

Кстати, по-моему, хозяин шиз. Он мне тут рассказал всякого....

ЕГОР. По-моему это ты шиз, что приехал сюда.  
МАКС. У меня к тебе есть вопрос.  
ЕГОР. Валяй.  
МАКС. Что здесь пьют?  
ЕГОР. В смысле?  
МАКС. Когда приезжаешь в новое место, всегда узнавай, что там пьют, и это будет не только самый лучший напиток, но еще и диагноз.  
ЕГОР. Здесь не пьют.  
МАКС. Это тоже диагноз.  
ЕГОР. Какой?  
МАКС. Ну вот я смотрю на хозяина, какой он.... (подбирает слово.)  
ЕГОР. Тяжелый?  
МАКС. Скорее вялый. Я вот думаю, вся эта его дурь излечится, если он напьется, как следует, поплачется, поплачет и забудет.  
ЕГОР. Не думаю.  
МАКС. На что спорим?  
ЕГОР. Макс, блин, кончай уже дурака включать.  
МАКС. Давай так - если я не вылечу твоего шиза от приступов совести, значит, наш клуб можно распускать. Как тебе такое пари?  
ЕГОР (размышляя вслух). Если не вылечишь, значит прав он, а не ты....  
МАКС. Да. А если я докажу, что все эти страдания лажа, что он просто маменькин сыночек, стукнутый фэйсом об жизнь, то... чтоб такого пожелать?  
ЕГОР. Зажигалка. В таком случае и выигрыш должен быть пустяковый. Ты же хотел мою зажигалку?  
МАКС (обрадовано). О, ништяк, договорились!  
ЕГОР. По рукам.

Бьют по рукам.

МАКС. Зажигалка будет моей.  
ЕГОР. Я хотел бы, чтоб ты выиграл. По личным причинам.  
МАКС. Но у меня остался маленький вопрос.  
ЕГОР. Какой?  
МАКС. Мы есть сегодня будем? Я голодный.

## 15.

Два очень быстрых диалога происходящие одновременно в разных местах.

МАКС. Ну вот смотри. К примеру, такая задача – у тебя есть три яблока. Одно ты отдаешь Коле.  
ИВАН. Ну?  
МАКС. Вопрос следующий – зачем, с какого перепугу ты его отдаешь Коле?  
ИВАН. Макс, я думаю, Коля мой друг.

МАКС. Коля тебя просил дать ему яблоко?

ИВАН. Не знаю. Нет?

МАКС. Ни хрена он не просил. Коля даже не знал о твоих яблоках.

ИВАН (озадаченно). Ты к чему клонишь?

МАКС. Ладно, давай объясню по-другому....

ЕГОР. Ты когда-нибудь чувствовала, что тебя все время обманывают?

ТАТЬЯНА. Я слишком верю всем, чтобы это ощущать.

ЕГОР. А я чувствую. Мне кажется, иногда я просто взорвусь, если кто-нибудь попробует меня опять обдурить.

ТАТЬЯНА. Тебя часто обманывают?

ЕГОР. Постоянно. А ты? Хочешь сказать, ты никогда не врешь?

ТАТЬЯНА. Вру. Иногда это необходимо.

ИВАН. Если ты ходишь от одного учителя к другому так часто, ты ничему не научишься.

МАКС. Да ладно тебе. Сейчас же не средние века, когда на весь мир от силы набралось бы только парочка пророков. Сейчас есть выбор. Тебя никто не заставляет общаться с Колей, который постоянно косится на твои яблоки. Встал – и пошел дальше. И пусть этот Коля ищет другого идиота.

ИВАН. А если я не могу бросить Колю?

МАКС. Что ты так за него уцепился? Мало, таких как он?

ИВАН. Но ты же один, такой как ты? Ты же о себе думаешь как об исключительном существе?

МАКС. Я исключительное существо только тогда, когда я решаю – нужны мне чужие яблоки или не нужны.

ЕГОР. Мы с тобой не ангелы. Мы обычные люди, Тань.

ТАТЬЯНА (с иронией). Как же я без тебя жила столько, Егор?

ЕГОР (серьезно). Не знаю.

ТАТЬЯНА. И что из этого следует?

ЕГОР. Ничего не следует.

ТАТЬЯНА. Ты мне только что объяснил, что мы не безгрешные, что мы не ангелы, что мы люди. Правильно? И что?

ЕГОР (внезапно). Ты изменяла ему?

ТАТЬЯНА. Ивану?

ЕГОР. Ты когда-нибудь изменяла Ивану?

ТАТЬЯНА. Нет. Почему ты это у меня спрашиваешь?

ИВАН. Я все понимаю.

МАКС. Ни хрена ты не понимаешь, чувак.

ИВАН. Ну ладно тебе.

МАКС. Ты не отворачивайся. Я хочу с тобой нормально поговорить.

ИВАН. Слушай, ну это бред. Все эти яблоки....

МАКС (обрывая). Даже если бы на моем месте был тот задавленный парень, он бы никогда не сказал, что во всем виноват ты.

ИВАН. А что бы он сказал?

МАКС. Он бы сказал, ну типа, извини, я тут по сторонам смотрел, а надо было на кран один раз голову задрать. Ну, вот мне и досталось. Поделом мне. Не будь растяпой.

ИВАН. Он бы так не сказал.

МАКС. Знаешь, какая твоя главная проблема? Я вдруг понял.

ИВАН. Какая?

МАКС. Ты почему-то четко уверен, что все люди вокруг, точно такие же, как ты.

ТАТЬЯНА. Тебе не кажется, что такие темы мы с тобой не должны обсуждать?

ЕГОР. Ну, мне просто интересно.

ТАТЬЯНА (сухо). Что тебе еще интересно?

ЕГОР. Мы же с тобой близкие люди.

ТАТЬЯНА. Мы **были** с тобой близкие люди.

ЕГОР. Просто я подумал....

ТАТЬЯНА. Что ты подумал?

ЕГОР. А ты могла бы изменить ему со мной?

Пауза.

ТАТЬЯНА. Если кто-то и сошел с ума здесь, так это ты.

ЕГОР. Я люблю тебя.

ТАТЬЯНА. Врешь.

ЕГОР (легко соглашаясь). Хорошо, вру. А если бы не врал?

ТАТЬЯНА. Даже если бы и не врал.

ЕГОР. Таня....

ТАТЬЯНА. Никогда, слышишь, никогда не смей больше со мной говорить об этом! Ты слышишь?!!

ЕГОР (усмехаясь). У меня все меньше и меньше тем для разговоров с тобой.

МАКС. Ты думаешь кому-то это надо, понимать другого человека? У всех своих проблем до хрена.

ИВАН. Я и не прошу.

МАКС. Врешь. Все хотят, чтобы за ними бегали и пытались понять. Только так не бывает, Вань.

ИВАН. Отстань от меня.

МАКС. Я буду слушать тебя только до тех пор, пока ты в состоянии выслушать меня.

ИВАН. Отстань от меня.

МАКС. Ну вот, ты опять....

ИВАН. Отстань от меня.

МАКС. И ты отстань от меня. Сиди тогда здесь один и вспоминай все яблоки, которые ты раздал в жизни.

16.

МАКС. Разве бывают такие темы, которые нельзя рассказать? Я могу рассказать про себя абсолютно все. Что тебя во мне интересует?

ЕГОР. Меня в тебе ничего не интересует.

МАКС. Поэтому я и предлагаю игру – я рассказываю про себя одну историю. Я бы ее никогда просто так не рассказал. В ответ ты говоришь мне, зачем ты приехал. Все честно - ты мне об этом, я тебе о бабушке.

ЕГОР. Иди ты в жопу со своей бабушкой. Не хочу ничего рассказывать.

МАКС. Игра, это же самая важная вещь на свете. Ты мне – я тебе.

ЕГОР. Ключ, мы собирались на футбол, а из-за тебя опоздаем.

МАКС. Если ты помнишь, я жил со своей бабушкой....

ЕГОР (вяло). О-ле. Оле-оле-оле....

Садится, всей своей фигурой показывая, что приготовился слушать длинную не интересную историю.

МАКС. Осенью я ее оставил, она была еще ничего, а когда ближе к весне вернулся домой, она уже и выходить перестала. Я ее оттаранил в больницу, там мне сказали – месяц, или два от силы. Я бы, наверное, и не дергался, но у нее был рак, кажется. В общем, все, что она могла, это кричать.

ЕГОР. Зачем ты мне всё это рассказываешь?

МАКС. Я бы и не рассказал никогда. Но сам понимаешь – игра. Ну и, значит, денег у меня как всегда не было на лекарства, и я ее пичкал героином. У меня еще оставались каналы, я там пробивал дозу, и вечером заходил к ней в комнату.

Показывает.

МАКС. Стук-стук. Анна Федоровна? Укольчик? Бабка даже улыбаться научилась опять. Вместе искали вены, потом вмазывались и расходились по комнатам. У нее приход был абсолютно такой... старушечий. Она писала письма. Письма соседям, мужу, участковому, врачам, моей матери, мне, своей школьной любви, Ленину и Гагарину. Они были дико логичные. «...И если вы сомневаетесь в существовании пятна, о котором я вам пишу, то вам стоит отодвинуть мойку, чтобы убедиться в этом самому». Письма были просто супер.

ЕГОР. Ну и?

МАКС. Единственное, что она от меня требовала, это не нарушать режим уколов и относить письма по назначению. Режим я не нарушал, а письма складывал в пустой чемодан в прихожей. И вот как-то я прихожу, домой и застаю ее мертвой на полу возле дверей. А рядом открытый чемодан с письмами. Старушка умерла не от болезни, а от огорчения. Ее послания не были доставлены по адресу.



ЕГОР. Обычная история. Сотням старушек даже героин не предлагают.

МАКС. А недавно я познакомился с одним чудиком, он рассказал мне, что он бывший редактор какой-то газетенки и коллекционирует графоманов. И я ему письма все скинул за энную сумму. И стало мне как-то стремно. Ну, типа... она же серьезно все это писала. А он так, чисто с друзьями поржать. Тогда я быстренько собрался, купил билет и приехал сюда, развеяться. Тем более там сейчас документы от квартиры на меня оформляются, делать мне пока там нечего.

ЕГОР. Ну и что, полегче тебе стало?

МАКС. Гораздо. Мне всегда легко от путешествий. Теперь твоя очередь.

ЕГОР. Хорошо.

Щелкает зажигалкой, думает.

ЕГОР. У нас с Татьяной много лет назад был роман, который закончился абортom. Нет, лучше не так. Мне наша парочка, эти две безумные лесби предложили сделать им ребенка.

МАКС. Паразитки. Они и ко мне с тем же подкатывали.

ЕГОР. Это не важно. Но к их предложению, я как-то серьезно отнесся. Ну, эта история давняя..., подумал - тогда убили ребенка, теперь вот сделаю еще одного. Плюс один, минус один, простая арифметика, в общем.

МАКС (смеется). Логично!

ЕГОР. Пошел к врачам, провериться, и знаешь, что узнаю? Я бесплоден. То есть абсолютно. Никогда не мог иметь детей.

Пауза.

МАКС. А Танька-то у нас молодец.

ЕГОР (качая головой). Молодец.... Я привык, что все вокруг пытаются обмануть меня, но про эту историю я всегда думал, что.... В общем, я все время думал об этом. И вот я приехал сюда.

МАКС. А она что?

ЕГОР. Я смотрю на нее и не верю. Вернее я верю ей, что она меня не обманула, что не изменяла мне тогда.

МАКС (недоверчиво). Егор, ты чего? Ты мне сейчас про чудо рассказываешь? Как его... непорочное зачатие? Ты совсем уже?

ЕГОР. Вот Иван, к примеру. Смотрю я на него.... Он бы на моем месте с ума сошел бы. И может это единственно правильный выход.

МАКС. А ты ее спрашивал?

ЕГОР. Хотел. И что она скажет? Да я знаю, что она скажет. И самое противное, что я ей верю. Я же все помню, как это было. Мы любили друг друга, но не хотели в тот момент ребенка, предохранялись как сумасшедшие, и тут бац.

МАКС (решительно). Выбрасывай все это из головы. Чудес не бывает. А с Ванькой, с нашим хозяином простая и понятная вещь – чувак никогда не

попадал в жизненные переделки. Оклемается скоро, будет нормальным как мы, то есть как я. Возьмем его с собой на футбол. Кстати о футболе. (Смотрит на часы.) Нам пора.

ЕГОР (задумчиво). Да. Пошли.

Идут к двери.

МАКС. У меня другая идея.

ЕГОР. Типа?

МАКС. Поехали отсюда. Загостились уже, хватит. Чего ты, в конце концов, хочешь добиться? Ну, скажет она тебе – «Егор, прости меня, я была тебе не верна. Ах!» А дальше что?

Смеется. Егор, держась за дверную ручку, останавливается, смотрит на Макса. Тот перестает смеяться.

ЕГОР. У тебя есть важные для тебя вещи? Нет?

Макс не отвечает. Егор открывает дверь, и они выходят. Слышно как за дверью Макс напевает «Если вы обидели кого-то зря, календарь закроет этот лист, к новым приключениям вперед друзья, эй прибавь-ка ходу, машинист...»

## 17.

Татьяна сидит с видеокамерой в руке. Появляется Иван. Татьяна машинально прячет камеру за спину.

ИВАН. Что ты там спрятала?

ТАТЬЯНА. Ничего. (Маленькая пауза.) Камера.

ИВАН. Надо вернуть. Давно брал.

ТАТЬЯНА. Давно.

Пауза

ИВАН. А где все?

ТАТЬЯНА. Не знаю.

ИВАН. Чем занимаешься?

ТАТЬЯНА. Ничем. (Маленькая пауза.) Записи просматривала.

ИВАН. Понятно.

Пауза

ТАТЬЯНА. Как ты себя чувствуешь?

ИВАН. Нормально.

ТАТЬЯНА. Спина не болит на полу спать?  
ИВАН. Говорят полезно.  
ТАТЬЯНА. Говорят. (Пауза.) Лампочка в туалете перегорела.  
ИВАН. Надо купить.  
ТАТЬЯНА. Я тебе уже говорила.  
ИВАН. Да, ч-черт, я забыл совсем. (Зевает.) Извини.  
ТАТЬЯНА. Я сама куплю, если тебе сложно.  
ИВАН. Купи.  
ТАТЬЯНА. Иван.  
ИВАН. Что?  
ТАТЬЯНА. Просто сказала – Иван.  
ИВАН. Ну да. Иван. (Пауза.) Ты чего?  
ТАТЬЯНА. Что?  
ИВАН. Мне показалось, ты плачешь.  
ТАТЬЯНА. Нет. Тебе показалось.  
ИВАН. Да, действительно. Ты просто так сидишь....  
ТАТЬЯНА. Как?

Пауза

ИВАН. Скоро мухи летать начнут везде. (Маленькая пауза.) Потом все кончится.  
ТАТЬЯНА. Мы говорили, помнишь, что на лето будет хорошо дачу снять за городом.  
ИВАН. Ну и что?  
ТАТЬЯНА. Просто вспомнила.  
ИВАН. А тебе охота?  
ТАТЬЯНА. А тебе?  
ИВАН (неопределенно). Да так как-то....

Пауза

ТАТЬЯНА. Ничего не делаю, и все время чувствую себя уставшей.  
ИВАН. Витаминов попей.  
ТАТЬЯНА. Да, надо бы.

Пауза.

ИВАН. Хотел у тебя спросить. Если я на пару дней исчезну. Ты как на это смотришь?  
ТАТЬЯНА. Всё обсуждаемо.  
ИВАН. А если не на пару?  
ТАТЬЯНА. Ты чего хочешь-то?  
ИВАН. Честно? Не знаю.

ТАТЬЯНА. Ну, определись тогда сначала. Там и решим.

ИВАН. Хорошо.

ТАТЬЯНА. Я, наверное, пойду, прилягу. Знобит.

ИВАН. Ага. Иди.

Пауза

ИВАН. Подожди!

ТАТЬЯНА (оборачиваясь). Да?

ИВАН. Ты камеру забыла.

ТАТЬЯНА. Ну, ты же ее отдавать хотел? Да и я все уже посмотрела.

ИВАН. А, ну да. Конечно.

Сидит один. Включает камеру и смотрит в окошко видеоискателя с каменным выражением лица. Выключает камеру. Уходит.

18.

В комнату врываются Макс и Егор. В руках у Егора дудка, из тех, что продают возле стадионов. Они оба слегка пьяные, в руках у Макса бумажные пакеты. Макс начинает выкладывать продукты из пакетов.

МАКС. Где все?

ЕГОР. Тру-ту-ту-ту!

МАКС. Хозяева, все сюда!

ЕГОР. Тру-ту-ту-ту!

МАКС. Не спать, не спать!

ЕГОР. Тру-ту-ту-ту!

Появляется Татьяна.

МАКС. А вот и хозяйка дома!

ЕГОР. Тру-ту-ту-ту!

Татьяна подходит и выхватывает дудку из рук Егора.

ТАТЬЯНА. Я тебе сейчас эту дудку знаешь, куда засуну?!

МАКС. Таня, Таня, спокойно, у нас праздник, давай не ссорится.

ЕГОР. Праздник у нас.

ТАТЬЯНА. Какой?

ЕГОР. Уезжаю. Всё. Хватит. Нарботался.

МАКС. И еще мы на футбол ходили.

ТАТЬЯНА. Уезжаешь?

ЕГОР. Да. И Макса с собой забираю.

МАКС. Куда он без меня? Игрок номер шесть дает пас нападающему....

ЕГОР. Нападающий обводит первого защитника, второго, третьего....

МАКС. Пас обратно. И вот я один на один с вратарем, десять метров, в падении, головой....

ЕГОР. Просрал мяч. Трибуны режут – ....

ЕГОР И МАКС (хором). Су-дья пи-до-рас!

МАКС. Зато было красиво.

ЕГОР. Главное, чтоб было красиво.

ТАТЬЯНА. Ну что ж праздновать так, праздновать.

МАКС. А где Иван?

ТАТЬЯНА. Захочет – придет. Не захочет, так ему и надо. (Рассматривает продукты, берет в руки высокую черную коробку.) Что это такое?

ЕГОР. Это Макс спер в супермаркете.

ТАТЬЯНА (с укоризной). Максим.

МАКС (оправдываясь). Я такое еще ни разу не пил. Коробка красивая. Я ее как увидел, так сразу же и возжелал.

ЕГОР (соглашаясь). Красивая. Бутылка еще красивее. Давайте, наливайте уже.

ТАТЬЯНА. Ой, я сейчас рюмки принесу.

МАКС. Зачем рюмки? Я вас сейчас научу пить из болгарских перцев. Срезаются верхушки... вот так... и теперь стаканчик и закуска в одном, так сказать, лице.

ЕГОР. Круто. Пикник прямо.

ТАТЬЯНА. А давайте на полу сядем, как будто, правда, пикник.

МАКС. Я - за.

ЕГОР. Перемещаемся.

Устраиваются на полу.

МАКС. Как в детстве. Наливай.

ЕГОР. А как перцами чокаться?

ТАТЬЯНА. Тост, кто будет тост говорить?

МАКС. Пусть Егор скажет.

ЕГОР. А почему я? Я то, как раз уезжаю, пусть вот хозяйка что-нибудь такое в жанре некролога выдаст.

ТАТЬЯНА. Хорошо. Я поднимаю свой перец.... Макс, хватит ржать уже.

МАКС. Извини. Продолжай.

ТАТЬЯНА. Я поднимаю этот перец за наших уезжающих гостей. С вами легко и хорошо, ребята....

МАКС. Мы безмозглые солнечные зайчики, Тань.

ЕГОР. Не перебивай.

ТАТЬЯНА. Да, вы безмозглые солнечные зайчики, и с вами легко пережить плохие времена – будь это противный дождь или даже....

МАКС. Или даже?

ЕГОР (растрогавшись). Спасибо. Твое здоровье.

Чокается с Татьяной и Максом. Никто не успевает выпить, потому что в комнату заходит Иван.

ИВАН. Вышел на улицу. В первый раз за месяц. Так мерзко. Кто-то подъезд заблевал.

ТАТЬЯНА. Ваше здоровье.

Выпивает.

МАКС. Иван садись с нами.

ЕГОР. Я уезжаю. Вот мы решили немного это дело отметить. Ты как?

ИВАН (пожимая плечами). Давайте.

Татьяна молча пододвигается, Иван садится рядом с ней.

МАКС. Штрафную хозяйину.

ЕГОР. А мы сегодня на футбол ходили. Ты футбол любишь?

ИВАН. Нет.

ТАТЬЯНА. Ваше здоровье.

Выпивает. Макс осуждающе смотрит на Татьяну.

МАКС. Сбивка против такта. Давайте так - сейчас никто не пьет, пока я не произнесу тост.

ЕГОР. Музыкант. Уважаю музыкантов – чувство ритма отменное.

ТАТЬЯНА. Макс, а ты можешь одновременно стукнуть правой рукой пять раз, а левой три?

МАКС. Могу. Подождите....

ЕГОР. О, а покажи! (Татьяне.) Я вот пробовал, у меня никогда не получалось.

ТАТЬЯНА. Куда тебе, ты даже «в лесу родилась елочка» правильно спеть не можешь.

МАКС. Друзья! Дайте сказать тост!

Все замолкают.

МАКС (с пафосом). Я хочу выпить этот перец за такого потрясающего перца как наш хозяин. Таких как он, я не встречал лет, наверное, десять и я очень рад, что эта встреча произошла. Мне кажется, на таких людях как Иван держится наше общество, наша литература и вся наша страна. Иван, ты настоящий человек, я пью за тебя.

ЕГОР. Ура!

Выпивают.

ИВАН. Спасибо. Могу я ответный тост?

ТАТЬЯНА (с оттенком язвительности). Может не надо ответный?

МАКС. Конечно, конечно! Наливай.

ЕГОР. Не частим? Не?

МАКС. Не ссы. Самое страшное, что может произойти – напьемся.

ЕГОР. Тогда я готов.

Иван встает, долго собирается со словами.

ИВАН. Я хочу, прежде всего, извиниться. Вы стали нашими гостями, наверное, не в лучший период моей жизни.

ТАТЬЯНА. Хороший тост. Выпьем?

ИВАН. Я не закончил. Еще я хочу сказать, что мне грустно.

МАКС. Нам тоже грустно, чувак! Нам у тебя понравилось!

ИВАН. Еще мне грустно, оттого что когда где-то по твоей вине умирает человек... (Егор пытается что-то сказать, но Иван останавливает его жестом.) Даже если не по твоей вине, даже если дело в том, что ты его мог спасти и не стал, даже если это так – мне грустно, что после этого, все люди, даже самые близкие, считают тебя сумасшедшим. (Маленькая пауза.) Только потому, что ты мог спасти человека, не стал этого делать и не можешь себе простить.

ЕГОР. Иван, никто не считает тебя сумасшедшим. Правда.

Иван выпивает и садится на свое место. Пауза.

ТАТЬЯНА. Я очень рада, что ты, наконец, стал говорить. Скажи мне одно – я тут при чем? Разве я виновата в том, что случилось?

ИВАН. Ты должна быть со мной. Если ты со мной, ты должна быть на моей стороне.

МАКС. Давайте не ссориться. Праздник все-таки.

ТАТЬЯНА. Никто не ссорится. (Ивану.) Почему я с тобой? Ты задавался когда-нибудь таким вопросом?

ИВАН. Нет. А это так важно?

ТАТЬЯНА. Уже не важно. Иван, послушай меня - Егор уезжает не один. Я еду с ним.

МАКС. Хрена себе....

ИВАН (медленно). Так.

ТАТЬЯНА. Квартиру я оставляю тебе. Пока оставляю. Потом разберемся.

ИВАН. Егор?

ЕГОР. Извини. Так получилось.

ТАТЬЯНА. Я не думала, что у нас так все быстро кончится.

ИВАН. Ты... пошутила?

ТАТЬЯНА. Мы уже почти месяц живем с тобой как чужие люди. Ты забыл, что есть мы. Не ты, не я, а мы. Я устала.

ИВАН. Я не понимаю.

ТАТЬЯНА. Всё. Вот и всё. Помнишь, как в фильме – «обидно не то, что у нас ничего не получилось. Обидно то, что мудаки оказались правы».

ИВАН (сжимая виски). Какие фильмы?! О чем ты говоришь?!

МАКС. Выпей Вань, выпей вот.....

Иван бьет по руке Макса, выбивая стакан. Встает. Егор встает тоже на всякий случай. Иван хочет еще что-то сказать, но поворачивается и уходит.

ЕГОР (тяжело опускаясь). Ну, ты, мать, даешь....

МАКС. Ребята, вы это когда успели?

ЕГОР (игнорируя Макса). Ты бы хоть предупредила, блин. Куда ты собралась?

ТАТЬЯНА. Не знаю.

МАКС. Ты что? Ты это придумала все?

ЕГОР. На всякий случай предупреждаю – мне с тобой не по пути.

ТАТЬЯНА. Да, конечно. Я просто уже больше не могла. Я тоже так с ума сойду.

ЕГОР. Какой план действий?

ТАТЬЯНА. Не знаю.

МАКС. Я хочу выпить. Если никто не возражает...?

ЕГОР. Ты вообще что-нибудь знаешь? На что ты рассчитывала? Что он очнется? Да никогда в жизни – посмотри на него.

ТАТЬЯНА. Я не знаю, что теперь делать. Я не знаю, что теперь делать.

МАКС. Вы как-то умеете все себе проблемы придумывать.

ЕГОР. Ключ, помолчи. (Пауза. Егор качает головой.) Да, дела....

ТАТЬЯНА. Извини. Ты здесь не при чем.

ЕГОР. Теперь при чем. Праздник прелагаю считать оконченным.

МАКС. Жаль. Было весело.

ЕГОР (вставая, Макс). Собирай вещи, нам пора.

Макс встает тоже. Смотрят на Татьяну, которая по-прежнему сидит на полу. Уходят.

## 19.

Егор втаскивает свой рюкзак в гостиную. За столом сидит Татьяна, обнимая обеими руками большой бумажный пакет, который стоит у нее на коленях.

ЕГОР. Это все твои вещи?

ТАТЬЯНА. Пока да.

ЕГОР. Где жить будешь?

ТАТЬЯНА. Я позвонила Ольге. Та самая, усатая-полосатая. Она где-то на море сейчас. Разрешила пожить у нее.



ЕГОР. Ты сумасшедшая. У вас тут вообще сумасшедший дом. Самый настоящий.  
ТАТЬЯНА. Ну да.

ЕГОР. С этим (кивает в сторону спальни) разговаривала?

ТАТЬЯНА. Нет.

ЕГОР. Может он как-то... отреагирует?

ТАТЬЯНА. Уже отреагировал. Ты сам видел.

ЕГОР. У меня ощущение, будто я во всем виноват.

ТАТЬЯНА. Просто ощущение.

ЕГОР. Я же приехал-то.... Можно вопрос?

ТАТЬЯНА. Валяй.

ЕГОР. Сразу предупреждаю, вопрос глупый.

ТАТЬЯНА. Да когда ты другие вопросы задавал?

ЕГОР. Ну, вот и сейчас.... Тань, а ты... а ты мне изменяла? Ну, вот когда мы вместе были?

ТАТЬЯНА. Действительно, глупый вопрос.

ЕГОР. Ну, правда.

ТАТЬЯНА. Нет.

ЕГОР. Я тут узнал, что не могу иметь детей, представляешь.

ТАТЬЯНА. Прямо как Ольга.

ЕГОР. Я серьезно. Как у нас... как ты могла.... (Трет виски.) Уф, блядь, поверь, мне тоже сейчас стремно, но как-то....

ТАТЬЯНА. Егор, я тебя любила. Я тебя ни разу не обманула. Я просто не умею этого делать. Ты это знаешь.

ЕГОР. Считай, что я тебя ни о чем не спрашивал, ладно?

ТАТЬЯНА. Ладно.

ЕГОР. Но все-таки....

ТАТЬЯНА. Я могу сказать то, что ты хочешь услышать. Мне сейчас действительно все равно. Но если ты хочешь узнать правду, то я тебе не изменяла. И все. Перестань меня мучить сейчас.

ЕГОР. Извини.

Садится на соседний стул. Входит Макс с недопитой бутылкой в руке. Ставит ее на стол.

МАКС. У меня уже похмелье начинается. Может на посошок?

ЕГОР. Ну и где твои вещи?

МАКС. Я почти. Сейчас только с хозяином попрощаюсь....

ТАТЬЯНА. Стой!

Макс открывает дверь в спальню, и оттуда, будто ждал этого, выходит Иван. Он подозрительно спокоен.

ЕГОР (вздыхая). Ох. Я, наверное, за дверью подожду.

ИВАН. Подожди здесь. Мне надо сказать одну вещь, это тебя тоже касается.

МАКС. Мы попрощаться только хотели, Иван....

ИВАН. Подожди. (Татьяне.) Сначала ты.

ТАТЬЯНА. Да?

ИВАН. Я всегда думал, что я всё успею. А с тобой я решил, что всё, ты моя последняя остановка, больше никаких дорог, после тебя больше ничего не будет. Я тебя нашел. Всё.

ТАТЬЯНА. И что?

ИВАН. Поэтому ты не можешь уйти.

ТАТЬЯНА. Это очень почетно для меня. Здорово, что ты так все решил в своей жизни. Только я ухожу.

ИВАН. Ты не можешь уйти.

ТАТЬЯНА. Я уже ушла.

ИВАН (спокойно). Это невозможно. (Егору.) Значит так. Теперь ты.

ЕГОР (лениво встает со своего места). Слушаю.

ИВАН. Вот и слушай....

Иван пробует ударить Егора, но тот наклоняется и Иван бьет по воздуху. Он пробует достать его еще раз, но так же безрезультатно. Макс, сзади хватая Ивана за ноги и тот падает. Татьяна отрывает Макса от Ивана, закрывая его собой.

ТАТЬЯНА. Прекратите! Вы что?! Прекратите, не трогайте его!

Иван пытается встать, но не может, Татьяна висит на нем мертвым грузом. Макс и Егор стоят, нависая над ними. Дальнейшие диалоги Ивана и Татьяны, Егора и Макса идут практически параллельно.

ИВАН. Пусти меня! Он не увезет тебя никуда....

ТАТЬЯНА. Ваня, пожалуйста, я тебя прошу, пожалуйста....

МАКС. Может его по ребрам пнуть?

ЕГОР. Подожди, не трогай его.

ИВАН. Ты останешься со мной! Здесь! Понятно?!

ТАТЬЯНА. Только успокойся, я прошу тебя!

ЕГОР. Эй ты, пацифист! Никто ее не увозит, слышишь?

МАКС. Да стукнуть его и всех делов.

ТАТЬЯНА. Не трогайте его!

ИВАН. Иди сюда, ты!

ЕГОР (не выдерживает). Куда мне идти?! С вами ложиться?! Ты что, идиот?!

ТАТЬЯНА. Ваня, Ваня, я никуда не еду, ты слышишь, я никуда не еду....

МАКС (Егору). Кажется, у них все налаживается. (Берет бутылку, отхлебывает от горлышка, протягивает Егору.) Будешь?

ЕГОР. Давай. (Отпивает.)

ИВАН. Ты не уходишь? Не держи меня, я еще с ними не договорил....

МАКС. Тупой что-ли? Остается она, остается. (Егору, деловито.) Мне кажется его скотчем, если связать....

ТАТЬЯНА (причитая). Я остаюсь, Ваня, я остаюсь, я с тобой.

ЕГОР (жестикулируя как с глухим). Она все придумала. Специально. Понимаешь? Нет?

ИВАН. Да дай мне встать! (Более спокойно.) Никого я не трону. Обещаю.

МАКС (Егору). Он обещает. Мы только что спасли свои жизни, прикинь.

Иван встает. Татьяна опасливо держится за него. Макс и Егор стоят напротив. Пауза.

ТАТЬЯНА (поспешно, прерывая паузу). Я никуда не еду.

ЕГОР (с иронией). Да кто б сомневался.

МАКС. Слушайте, давайте как-то прилично все закончим. Мы все друг друга не поняли, теперь все друг друга поняли. Инцидент исчерпан, а выпивка нет.

Пауза.

ИВАН (Татьяне). Прости меня.

ТАТЬЯНА. Я на твоей стороне. Я с тобой.

МАКС (берет бутылку у Егора и протягивает ее Ивану). Будешь?

ЕГОР (Ивану). Глупо как-то все получилось. Нам нечего делить кроме этой бутылки. Правда.

## 20.

Там же, два часа спустя. Все уже порядком пьяны. Татьяна прижимается к Ивану. Тот обнимает ее одной рукой.

ЕГОР. И вот я, значит, вернулся за вещами.... Вернулся.... О чем это я говорил?

ИВАН (Татьяне). Тебе удобно сидеть?

ТАТЬЯНА. Да....

МАКС. Ты рассказывал, как тебя на вокзале за террориста приняли.

ЕГОР (отмахиваясь). Да там дальше даже рассказывать не стоит. Поддержали, документы проверили да и отпустили. Домой пошел.

ИВАН. А я вот знаете, что думаю? Комунибудь вообще интересно?

ТАТЬЯНА. Расскажи мне, что ты думаешь. Мне очень интересно.

ИВАН. Я вот все про тот случай. Я ведь, наверное, должен был его не спасти. Вот взять, к примеру,... судьба, да? У него была такая судьба.

МАКС. В точку. В яблочко, в смысле. Вот ты думаешь – я что-то там мог предотвратить.... Да ни хера ты не мог.

ИВАН. Собственно говоря, если логически поразмыслить – вот я увидел, что сейчас все сорвется....

ТАТЬЯНА (поеживаясь). Может, не будем об этом?

МАКС. Не мешай ему, Тань. Сейчас так надо.

ИВАН. Я бы не успел. Просто элементарно не успел бы предупредить ни о чем. Наверное, я подсознательно все просчитал и не дернулся. Правильно?

ЕГОР. Ну, где-то так. Выпьем?

ИВАН. Нельзя чужую судьбу на себя взваливать. Человек не в состоянии тащить двоих. Это нереально. Наверное, это правильно, и так и нужно жить, но это нереально.

МАКС (подливая всем водки). О чем и речь, чувак, о чем и речь.

ИВАН (приподнимаясь). А кто вообще решил, что можно за кого-то отвечать? Кто вообще придумал все эти правила?

МАКС. Нет никаких правил. То есть какие-то, конечно, есть, но все это полная лабуда.

ЕГОР. Давайте выпьем, достали уже своей философией.

ИВАН. Ваше здоровье.

ТАТЬЯНА. Давайте тост. А то, как алкоголики....

МАКС. Давайте выпьем за то, чтоб. За самое дорогое в жизни.

ИВАН. Я точно знаю, что у меня самое дорогое в жизни.

ТАТЬЯНА. Что?

ЕГОР. Ну, хватит уже, меня уже тошнит от ваших воркований.

ТАТЬЯНА. Тошнит – не слушай.

ИВАН. Давайте! За дорогое!

МАКС. Это правильно.

Чокаются, выпивают. Иван и Татьяна целуются.

МАКС. Егор.

ЕГОР. Я слушаю тебя, друг мой?

МАКС. Ты ничего не забыл, Егор?

ЕГОР. Типа?

МАКС. Ну я не знаю. Вещь может какую-то?

ЕГОР. Типа?

МАКС. Ну я не знаю. Ты может, спорил с кем-нибудь?

ЕГОР (хлопает себя по лбу). А, точно!

Вынимает из кармана зажигалку, протягивает ее Максусу. Тот с пьяноватой тщательностью засовывает ее в карман

МАКС. Отличная вещь.

ЕГОР. Зачем тебе зажигалка, ты же не куришь?

МАКС. Я часто прыгаю с поездов на полном ходу. Спрыгну где-нибудь в тайге, в снегах, а у меня зажигалка уже есть.

ЕГОР. В следующий раз поспорим на котелок. Тебе пригодится. В тайге.

МАКС. Смотри, хозяева спят. Надо выпить за их здоровье.

Выпивает.

ЕГОР. Да, вижу. Хорошо спят те, у кого совесть чиста. Меня так в детстве учили. Вообще, почему в детстве учат тому, что в жизни ни разу не пригождается? Я не понимаю.

МАКС. Пора валить отсюда. Мавр сделал свое дело, мавр может валить смело. (С трудом поднимается на ноги, смотрит на спящих Ивана и Татьяну.) Как с него все слетело быстро. Только припугни и всё - не трогайте меня, не ломайте мой сраный мирок.

ЕГОР. Ты чего так взъелся на него?

МАКС. Я не на него, я на тебя. В кого ты поверил, братан? В этого инженеришку? Их уже нет, понимаешь? Они же, как динозавры вымерли все на хрен. Давно уже. Я тебе скажу одно. (Показывает вверх.) Нет там никого, вообще никого. (Показывает на себя.) И внутри ничего нет, никаких таких законов.

ЕГОР. А что есть?

МАКС. Есть только люди. Больше никого нет....

Пытается сделать шаг, но чуть не падает.

ЕГОР. Э, брат, так не пойдет. Сиди-ка здесь, я сейчас твой рюкзак принесу, и мы побредем в ночь.

МАКС. Договорились.

Практически валится на пол.

МАКС. Давай только не долго, ладно?

ЕГОР. Я сейчас.

Егор, слегка покачиваясь, уходит. Макс смотрит на спящих хозяев.

МАКС (с иронией). Совет да любовь.... Голубки....

Щелкает зажигалкой. Она не загорается.

МАКС. Бензина нет.... Егор, блин, это про тебя история, таскать с собой не работающую зажигалку....

Он откидывается на спину. Закрывает глаза. Пауза. В комнату заходит Егор, волоча за собой рюкзак.

ЕГОР. Аж протрезвел.... Макс? Спишь что ли?

Садится на рюкзак.

ЕГОР. Тань? Знаешь, что я подумал? Вот если ты меня не обманула.... Знаешь, что получается? Тань? Страшная вещь такая получается. Тань, вдруг мы тогда... ну этот аборт.... Вдруг это был Тот Самый ребенок? Его ждут, уже две тысячи лет ждут, а тут мы... раз, и убили Его, раз, и Спаситель не пришел в мир.... И никого никогда не простят. Да и за что? Я вот как приехал сюда, я все время об этом думаю. Бред, наверное.... Я вот думаю – почему все такие легкие вокруг? Почему все такие будто..., будто что-то вырезали из головы? Ты вот, Макс, неврастеник этот твой, все вообще. Может, потому что тот ребенок не родился? А, Тань? Я вот смотрел раньше на Ивана, он не такой как все. А он просто.... (Вздыхает.) Лучше, если бы ты меня обманула. Честное слово, Тань.... Я тебе не говорил, но меня такие мысли прибивают к земле. Даже вздохнуть тяжело. Я такой трус говорить об этом. И из головы не выбить. А поговорить не с кем, только с тобой. А ты спишь. Это хорошо, что ты спишь...

Берет бутылку, рассматривает ее на свет. Запрокинув голову, выпивает остатки.

ЕГОР. Я, наверное, где-то ошибаюсь. Не мог же Он достаться таким идиотам как мы с тобой? Правильно? Я честное слово не готов за весь мир отвечать. Да и никто не готов. Я сейчас уйду, Тань. И Макса заберу с собой. Вы должны завтра проснуться одни, и чтоб у вас все было как раньше.

Он сползает с рюкзака, устраиваясь на нем как на подушке.

ЕГОР. Я только сил наберусь, отдохну чуть-чуть и уйду. Ты подумай, над тем, что я сказал. Хорошо? Это же все объясняет. Я очень хочу, чтобы ты меня обманула  
....

Егор засыпает. С неба начинает валить снег, в котором постепенно теряются силуэты лежащих людей до тех пор, пока не остается ровная белая поверхность, на которой опять можно рисовать, как на чистом листе бумаги.

ЗАНАВЕС

МАЙ 2006 – ИЮНЬ 2007

## PŘÍLOHA Č. 2 FOTOGRAFIE



Obrázek 1: Michail Durněnkov Zdroj: In: *Gogol-centr*.



Obrázek 2: Bratři Durněnkovi (vlevo Michail, vpravo Vjačeslav) Zdroj: In: *Wikimedia Commons*.



**Obrázek 3: Jelena Gremina a Michail Ugarov Zdroj: In: *Novaja Gazeta*.**



## ANOTACE

<b>Jméno a příjmení autora práce:</b>	Bc. Klára Kaplanová
<b>Název katedry a fakulty:</b>	Katedra slavistiky Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
<b>Vedoucí diplomové práce:</b>	Mgr. Martina Pálušová, Ph.D.
<b>Název diplomové práce:</b>	Komentovaný překlad divadelní hry Michaila Durněnkova „Ljogkie Ljudi“
<b>Počet znaků:</b>	246 334
<b>Počet příloh:</b>	2

**Klíčová slova:** Michail Durněnkov, Lehcí lidé, Teatr.doc, současné ruské drama, nové drama, dokumentární divadlo, verbatim, dramatický text, divadelní text, dialog, překlad, analýza překladu, překladatelská řešení, přenos kulturních specifik, elipsa, lexikální stránka

Náplní magisterské diplomové práce je vytvoření komentovaného překladu divadelní hry Michaila Durněnkova „Ljogkie ljudi“. V práci je představena osobnost autora Michaila Durněnkova, jeho život a tvorba. Nedílnou součástí práce je nastínění problematiky současné ruské dramatiky, podrobněji se zabývající tzv. novým dramatem. V souvislosti se současnou ruskou dramatikou a tvorbou M. Durněnkova je část práce zasvěcena divadelní platformě Teatr.doc, se kterou autor aktivně spolupracuje. Pozornost je taktéž věnována problematice překladu dramatických textů a jeho specifickým rysům. Následuje analýza překladu, ve které jsou na příkladech názorně ukázána a objasněna zvolená překladatelská řešení.

## ANNOTATION

<b>Author of Diploma Thesis:</b>	Bc. Klára Kaplanová
<b>Departement and Faculty:</b>	Departement of Slavonic Studies Faculty of Arts, Palacký University Olomouc
<b>Advisor of Diploma Thesis:</b>	Mgr. Martina Pálušová, Ph.D.
<b>Title of Diploma Thesis:</b>	Annotated Translation of Mikhail Durnenkov's Play „Legkie lyudi“
<b>Number of Signs:</b>	246 334
<b>Number of Appendices:</b>	2

**Key words:** Mikhail Durnenkov, Legkie lyudi, Teatr.doc, contemporary Russian drama, new drama, documentary drama, verbatim, drama text, theatrical text, dialogue, translation, analysis of translation, translation solutions, lexice aspect

The aim of the submitted diploma thesis is to create an annotated translation of the play “Legkie lyudi” written by Mikhail Durnenkov. The first part of the diploma thesis consists of the biography of the author Mikhail Durnenkov and his work. The diploma thesis briefly overviews contemporary Russian drama and thereafter deals with the stream “new drama“. In connection with the “new drama” stream and Mikhail Durnenkov's plays the diploma thesis includes the main characteristic of the Russian documentary theatre “Teatr.doc“. The practical part of diploma thesis is focused on theatre play translation, following by detail analysis of chosen translation solutions and elucidation of their use.