

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO  
KATEDRA SLAVISTIKY

Mgr. Martina Pálušová

**SOUČASNÉ RUSKÉ DRAMA V ČESKÉM TRANSLATOLOGICKÉM  
KONTEXTU**

Vliv překladatelských přístupů na recepci a apercpci současných ruských dramat  
v českém kulturním prostoru na základě srovnávací analýzy vybraných  
divadelních her

DISERTAČNÍ PRÁCE

Vedoucí práce: doc. PhDr. Zdeňka Vychodilová, CSc.

Olomouc 2012

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci, dne 1. 10. 2012

Děkuji vedoucí práce doc. PhDr. Zdeňce Vychodilové, CSc. za podnětné rady a připomínky. Poděkování patří také mé rodině a všem, kteří mě při psaní disertační práce podporovali a inspirovali.

## **Obsah**

### **Úvod / 7**

### **1. Překlad dramatického textu jako specifického žánru uměleckého překladu / 11**

- 1.1 Dramatický text jako součást literatury a divadla / 14
- 1.2 Úloha překladatele v recepci dramatického textu / 15
- 1.3 Dramatický text a kulturní specifika / 17
- 1.4 Komunikativní zaměření dramatického textu / 19
- 1.5 Překladatel dramatického textu v tvůrčím procesu / 20
- 1.6 Model překladatelsko – kritické analýzy dramatického textu / 22
- 1.7 Terminologické vymezení analýzy a interpretace / 23

### **2. Ruská dramatická tvorba v českých překladech od poloviny 20. století / 24**

- 2.1 Sovětské drama a jeho české překlady ve druhé polovině 20. století (před přestavbou) / 24
- 2.2 Přestavba – období hledání nových témat / 26
- 2.3 Situace v Československu v období po okupaci v roce 1968 / 27
- 2.4 Překlady divadelních her z ruštiny do češtiny mezi lety 1985 – 2010 / 28

### **3. Překladatelka autorů ruské nové vlny Hana Drozdová Nejezchlebová: Nina Sadur – Prapodivuhodná ženská / 31**

- 3.1 Tajemná Nina Sadur / 31
- 3.2 Prapodivuhodná ženská v originále / 31
- 3.3 Styl, jazyk a temporytmus Prapodivuhodné ženské / 35
- 3.4 Prapodivuhodná ženská Hany Drozdové Nejezchlebové - obsahová a formální stránka překladu dramatu ve srovnání s originálem / 37
- 3.5 Překlad vlastních jmen, oslovení a názvu hry / 46
- 3.6 Prapodivuhodná ženská a česká divadelní scéna / 50

#### **4. Překladatelka a literární a divadelní historička Alena Morávková: Ludmila Petruševská – Cinzano / 51**

- 4.1 Čelná představitelka nové vlny Ludmila Petruševská / 51
- 4.2 Cinzano v originále / 52
- 4.3 Jazyk dramatu a řeč postav v originále a překladu / 55
- 4.4 Vlastní jména postav / 61
- 4.5 „Magnetofonový jazyk“ Petruševské a jeho česká podoba / 62

#### **5. Překladatelka a dramaturgyně Gabriela Palyová: Nikolaj Koljada – Slepice / 65**

- 5.1 Známy neznámý dramatik Nikolaj Koljada / 65
- 5.2 Svět Koljadových her / 66
- 5.3 Slepice v originále / 68
- 5.4 Slepice v českém překladu / 70
- 5.5 Nikolaj Koljada na českých divadelních scénách / 78

#### **6. Překladatel, dramaturg a herec Leoš Suchařípa: Olja Muchinová – Táňa, Táňa / 80**

- 6.1 Čechov v sukních – Olja Muchinová / 80
- 6.2 Táňa, Táňa v originále / 81
- 6.3 Čechovovské motivy / 83
- 6.4 Čas, prostor a kompozice / 84
- 6.5 Styl, jazyk a temporytmus / 86
- 6.6 Děj, téma, postavy a motivy Táni, Táni v překladu ve srovnání s originálem / 88
- 6.7 Tvůrčí postupy a překlad vulgarismů / 94
- 6.8 Suchařípův „divadelní jazyk“ / 97

#### **7. Nejplodnější překladatelka nového ruského dramatu Tereza Krčálová: Ivan Vyrypajev – Kyslík / 98**

- 7.1 Ivan Vyrypajev a překlad dokumentárního dramatu / 98
- 7.2 Kyslík v originále / 98

- 7.3 Hledání žánru / 102
- 7.4 Dvě verze překladu / 102
- 7.5 Divadelní hra Kyslík v českém překladu / 103
- 7.6 Překlad vlastních jmen a problémy s reáliemi / 107
- 7.7 Kvalita versus kvantita / 112

## **8. Divadelní historička a překladatelka Vlasta Smoláková: Jevgenij Griškovec – Jak jsem snědl psa / 114**

- 8.1 Režisér, dramatik a herec Jevgenij Griškovec / 114
- 8.2 Jak jsem snědl psa v originále a překladu / 116
- 8.3 Překlad názvu hry / 122
- 8.4 Jevgenij Griškovec a česká divadelní scéna / 124

## **9. Ruské dokumentární drama a jeho překlad / 125**

## **10. Závěr / 128**

**Резюме / 133**

**Summary / 136**

**Bibliografie / 138**

- Prameny / 138
- Literatura / 142
- Internetové zdroje / 151

## Úvod

Ruské divadelní hry byly až do tzv. sametové revoluce v roce 1989 předmětem zájmu řady překladatelů, vydavatelů a inscenátorů. Po jisté odmlce po převratných událostech roku 1989, kdy se v Česku zájem obrátil zejména na západ ke coolnes a in-yer-face dramatičce (Siersz, 2001), se ruská dramata (a literatura celkově) opět dostávají do středu zájmu.

Výchozí platformou disertační práce *Současné ruské drama v českém translátologickém kontextu* jsou vybrané divadelní hry napsané v ruštině v období od druhé poloviny 80. let 20. století (po přestavbě v Rusku) do roku 2010 a jejich překlady do češtiny.

Cílem práce je zmapovat, do jaké míry je obraz o současné ruské dramatické tvorbě u nás vytvářen a ovlivněn překladatelem a jakou roli hraje překladatel v následném přijetí či nepřijetí dramatika v české divadelní tvorbě a překladové literatuře. Zaměříme se na to, jaká díla si ze současné dramatické tvorby v Rusku čeští překladatelé vybírají a s jakým ohlasem se tato díla u nás setkávají. Nakolik stojí za případným úspěchem či neúspěchem autor a dílo samo a do jaké míry se na jeho kladném či spíše chladném přijetí podílí kvalita překladu. Naším cílem je také zjistit, do jaké míry je překlad dramatického textu ovlivněn překladatelovou znalostí či neznalostí divadelního prostředí a inscenačních postupů.

Struktura práce respektuje chronologický vývoj současného ruského dramatu, určujícím je tedy doba vzniku a vydání analyzovaných her, důležitým faktorem je také to, kdy byl pořízen český překlad. Vzhledem k tomu, že dramatický text je specifický materiál pro překlad, zařadili jsme do úvodu disertace kapitolu, která se překladem dramatických textů zabývá obecně. Poznatky a hypotézy v této kapitole slouží jako východisko k následným analýzám.

V první části disertační práce tedy vymežíme problematiku dramatického textu v překladatelském procesu. Upozorníme na specifické problémy, se kterými se překladatel divadelní hry musí vyrovnat, a stanovíme hypotézu, za jakých podmínek může vzniknout kvalitní překlad divadelní hry.

V druhé části práce podáme stručný přehled o dramatické tvorbě v Rusku přibližně od poloviny 80. let 20. století do současnosti (do roku 2010) a o překladech her tohoto období do češtiny. Zároveň upozorníme na důležité mezníky v dramatické tvorbě u nás. Považujeme to za důležité, neboť bez obecného povědomí o dramatické tvorbě v Rusku a paralelně u nás by nebylo možné objektivně posoudit motivaci překladatelů (případně

inscenátorů) k výběru daných dramatických textů pro překlad. Orientace ve vývoji a situace v divadelním prostředí (kam řadíme i dramatickou tvorbu) hrají důležitou roli v recepci překladových textů v českém kulturním prostoru.

Třetí část práce se bude věnovat translatologickým analýzám vybraných her, na jejichž základě se pokusíme dospět k obecnějším závěrům v problematice překladu současných ruských dramát do češtiny. Budeme se zabývat otázkou výběru dramatických textů zvolených pro překlad a skutečnostmi, které mohly tento výběr ovlivnit. Zaměříme se také na otázku přeložitelnosti vybraných divadelních her, přenositelnosti jejich témat, jazyka, prostředí, společensko-kulturního zázemí a podobně. Předmětem zájmu budou v neposlední řadě samotní překladatelé, jejich styl a překladatelská koncepce.

Předložená disertační práce je argumentačně podepřena řadou významných studií a publikací o překladu ruské, české, slovenské a anglofonní provenience, podstatnými pracemi z oblasti divadelní teorie a v neposlední řadě dostupnými zdroji, které se týkají současného ruského divadla. V přístupu k dramatu jako svébytnému literárnímu žánru a zároveň nedělitelné součásti divadelního artefaktu vycházíme z koncepce, kterou definoval Otakar Zich a později rozpracoval Jiří Veltruský. V přístupu k překladu dramatu jsou pro nás klíčové poznatky české translatologické školy v čele s jejím zakladatelem Jiřím Levým, modifikované některými zahraničními teoriemi, např. koncepcí australské translatoložky zabývající se překladem divadelních her Ortrun Zuber-Skerrittové.

Z hlediska metodologie našemu účelu nejlépe poslouží translatologická analýza dramatických textů. Analýze podrobíme následující dramata a jejich překlady do češtiny:

Nina Sadur: *Prapodivuhodná ženská*, překlad: Hana Drozdová Nejezchlebová

Ludmila Petruševská: *Cinzano*, překlad: Alena Morávková

Nikolaj Koljada: *Slepice*, překlad: Gabriela Palyová

Olja Muchinová: *Táňa, Táňa*, překlad: Leoš Suchařípa

Ivan Vyrupajev: *Kyslík*, překlad: Tereza Krčálová

Jevgenij Griškovec: *Jak jsem snědl psa*, překlad: Vlasta Smoláková

Z řady českých překladatelů a množství ruských dramatických autorů jsme k tak úzkému výběru překladatelů a her dospěli metodou kritické selekce, v jejímž rámci hrála důležitou roli důsledná analýza dostupných materiálů, přičemž kritériem výběru byl zejména ověřitelný význam překladatele a přeloženého díla pro českou překladovou



literaturu a scénická umění a úspěch přeloženého díla v českém kulturním prostředí (knižní, časopisecké vydání; inscenování);<sup>1</sup> dalším kritériem byla reprezentativnost daného autora a jeho díla. Vybrané překlady zachycují pestrost dramatické tvorby v současném Rusku (žánrovou, tematickou apod.) a zároveň respektují jejich dosavadní kritickou reflexi – od dramatiků tzv. *nové vlny*, po nejnovější ruskou dramatickou tvorbu tzv. *nové drama* (Gromová, 2005). Důležitým faktorem při výběru her byly osobnosti samotných překladatelů. V práci analyzujeme texty již etablovaných překladatelů, stejně tak jako nováčků. Tento zdánlivě nekoherentní postup se nám zdá (pro danou šíři tématu) nejvhodnějším řešením – umožní nám sledovat, zda se předchozí překladatelská zkušenost odrazí na kvalitě díla a zda funguje synergie mezi generačně příbuznými autory a překladateli či nikoliv.

V rámci jednotlivých translátologických analýz se zaměříme především na problematická místa daných textů – ta důsledně popíšeme a v některých případech také navrhneme vlastní řešení. Nečiníme tak proto, že bychom chtěli na překladech hledat pouze chyby. Uvědomujeme si, že samotný fakt, že některé z her byly přeloženy do češtiny, je nesmírně pozitivní, navíc v tak okrajovém žánru, jakým současné drama bezpochyby je. Zároveň přihlížíme k tomu, že některé překlady vznikly pro konkrétní jevištní realizaci díla v konkrétním divadle, a tento fakt (promítající se v míře interpretace textu překladatelem) předesíláme jako jednu z možných příčin nepřesností a významových posunů. Právě na problematických místech v překladu však můžeme nejlépe demonstrovat míru ekvivalence a adekvátnosti přeloženého díla a poukázat na nejmarkantnější odlišnosti od výchozího textu.

Překlady, které vznikají pro účely konkrétní inscenace, jsou často plné „pracovních“ poznámek, variant a otevřených možností (jež slouží zejména inscenátorům, méně však potenciálním čtenářům), a pokud je takovýto překlad následně publikován, děje se tak spíše pro účely „dokumentární“ a jeho úpravě není věnována stejná pozornost, jako kdyby šlo o původně překlad knižní (či časopisecký). Divadlo je z principu umění živé a současné divadelní hry (a současný přístup k dramatu obecně) představují pro překladatele, který je nucen vyrovnat se často s textem nikoliv „finálním“, ale pouze na určitém stupni vývoje, nelehkým úkolem. Také část překladů dramatu analyzovaných v této práci si nese podobné stigma. Naším cílem je však pokusit se tuto „nehotovost“ přehlédnout a s každým textem (a samozřejmě také překladem) pracovat jako se svébytným artefaktem, který musí

---

<sup>1</sup> Bez ohledu na kvalitu překladu.

obstát jak v současném kulturním prostoru, tak mimo něj jako plnohodnotné umělecké dílo.

## 1. Překlad dramatického textu jako specifického žánru uměleckého překladu

Dramatický text je nejen specifický literární druh, ale také samostatná kapitola a nejméně probádaná oblast uměleckého překladu. Teoretici překladu jako Jiří Levý, Blahoslav Hečko, Lubomír Feldek, Ján Vilikovský aj. si jsou tohoto faktu vědomi; ve svých statích se překladu dramatického textu věnují v samostatných kapitolách, přičemž si uvědomují faktory, na které je třeba brát při překladu takového textu ohled.

Vezmeme-li v úvahu významový i formální posun (který může nastat při překladu jakéhokoliv uměleckého textu), jenž je způsoben špatným pochopením předlohy ze strany překladatele, nevhodně zvolenou koncepcí (Hochel, 1990) nebo dílčími chybami (Šotolová, 2008) a jenž může být ještě umocněn dramaturgicko-režijní koncepcí při inscenování (Feldek, 1977), můžeme v mnohých případech hovořit spíše o adaptaci či inscenaci na motivy dané předlohy. Příkladem může být například inscenace *Cinzano*, která vznikla na motivy her Ludmily Petruševské *Cinzano* a *Narozeniny*; režisérem inscenace v ostravském Divadle Petra Bezruče byl André Hübner-Ochodlo. Přestože výše zmíněné „na motivy“ není ani trochu nadnesené, inscenace se uvádí pod názvem: Ludmila Petruševská: *Cinzano* a v programu je uvedeno, že inscenace vznikla na základě překladu Aleny Morávkové. Pro srovnání uvedeme ukázkou z textu originálu, překladu do češtiny a zmíněné jevištní realizace překladu dramatu.

Петрушевская, Людмила: *Чинзано*:

*„К о с т я. И джин, да. Но мы там прошлый раз с Пашей заночевали, так пришлось.*

*(Пьют.) Сидели так на кухне, а потом из холодильника папашину настойку от давления выпили. Чекушечку. Внешне такая же, как старка. Не отличишь. Утром ехали в метро, у нас давление сильно упало. Или ихний скандал подействовал: самовнушение началось.*

*П а ш а. Скорей всего. У меня точно от скандалов падает давление.*

*К о с т я. Поспали на кольцевом маршруте, сколько пришлось. Заехали в депо, так неудачно. Сигналы долго подавали.*

*В а л я. Чем?*

*Пауа. Постукивали.* <sup>2</sup> (97 slov)

Petruševská, Ludmila: Cinzano, překlad Alena Morávková:

*„K o s t a. A džinem. Jo, jo...Minule jsme tam s Pašou přespali. Prostě to jinak nešlo.*

*(Pijí.) Seděli jsme v kuchyni a pak jsme našli v ledniče lék jejího fotra na vysokej tlak a vypili jsme to. Byla to síla. Vypadalo to jako vodka. Nedalo se to rozeznat. Ráno jsme jeli metrem a najednou nám katastrofálně klesl tlak. Buďto na nás zapůsobil ten skandál, anebo to byla autosugesce.*

*P a š a. Nejspíš ten skandál. Při každým skandálu mi klesne tlak.*

*K o s t a. Zdrímli jsme si na okruhu, jak se dalo. Zajeli jsme do depa - směla. Dlouho jsme vysílali signály.*

*V a l j a. Jak?*

*P a š a. Ťukali jsme.* <sup>3</sup> (99 slov)

Televizní záznam inscenace Divadla Petra Bezruče Cinzano:

*„K o s t a. A džinem. My jsme tam jednou zkolabovali, ježkovy voči.*

*V a l j a. Proč?*

*K o s t a. My jsme fakt museli zalehnout na matrace, to se jinak nedalo. Podívej, my jsme tak jako chlastali u ní v kuchyni a najednou ti najdem takhle v ledniče lék jejího fotra na vysokej tlak.*

*P a š a. Tlak, ty vole.*

*K o s t a. To víš, že jsme to vyžahli.*

*P a š a. Ale durch, ty vole, všechno.*

*K o s t a. A to bylo fuj, a to vypadalo úplně jak vodky, naskládany krásně. A ráno jedeme*

---

<sup>2</sup> Petruševskaja, Ljudmila Stefanovna. *Činzano*. Moskva: Iskusstvo [online], 1989. Dostupné z: <http://lib-rama.narod.ru/petrushevskaya/cinzano.htm>, [cit.2012-01-26].

<sup>3</sup> Petruševská, Ludmila. *Cinzano*. Překlad Alena Morávková, Dilia 2004.

*metrem, jo, a nám najednou katastrofálně klesl tlak. A to byl tyjo... Jestli to byl následek toho nočního skandálu, anebo, víš, ta autosugesce, jo.*

*P a š a. Ne, to byl určitě ten noční skandál, protože když je nákej noční skandál, tak Pašovi Kolcovovi strašně klesá krevní tlak.*

*V a l j a. Jau, ježišmarjá, ty seš...*

*K o s ť a. Jsme tak jezdili, jak to bejvá, že jo no, z konečný na konečnou a zpátky. Hele, probudili jsme se v depu. Dlouho jsme dávali signály.*

*V a l j a. Haha, jak?*

*K o s ť a. Tak kouřový a kouřový.*

*P a š a. Jak vole, ťukali jsme, ťukali, ťukali. “<sup>4</sup> (170 slov)*

Jak je z ukázky zřejmé, text inscenace se až příliš vzdálil původnímu překladu. Inscenační tým pracoval pravděpodobně nejen s překladem, ale i s originálem hry. Díky tomu se sice přiblížil stylu Ludmily Petruševské a tzv. „magnetofonovému jazyku“, který je pro její hry charakteristický, zároveň však nelze tvrdit, že by hra byla inscenována podle překladu Aleny Morávkové.

Tolerance, s jakou v českém kulturním prostředí přistupujeme k dramaturgicko-režijním zásahům do dramatikova a překladatelova textu, vychází z české (původně německé) tradice v přístupu k režii, kde režisér je hlavní, jednotící složkou inscenace, stojí jednoznačně „nad“ autorem a k textu přistupuje pouze jako k jedné ze složek inscenace. Pro režiséra je divadelní hra pouze materiálem, se kterým může nakládat libovolně pro potřeby vytvářeného scénického díla. Například v britské inscenační tradici (vycházející ještě z alžbětínského divadla, z dob Williama Shakespeara), kde jsou autor a jeho hra ctěni jako hlavní a nejdůležitější složka inscenace, by něco takového bylo nemyslitelné<sup>5</sup>.

Někteří translatologové zabývající se překladem divadelních her dokonce navrhují

---

<sup>4</sup> TV záznam inscenace, Petruševská. *Cinzano*. Divadelní společnost Petra Bezruče Ostrava. Režie inscenace André Hübner-Ochodlo, překlad Alena Morávková, dramaturgie Barbora Červenková, 2005. Text zaznamenala Martina Pálušová.

<sup>5</sup> Na toto téma se vedla diskuze na Sympoziu DRAM plan 2011 organizovaném Divadelním ústavem v rámci Pražského Quadriennale v červnu 2011, kde diskutovali mj. dramaturg londýnského Royal Court Theatre orientovaného na současné drama, herec a překladatel Christopher Campbell z Velké Británie či dramaturgyně a pedagožka, umělecká ředitelka Stückemarkt na berlínském festivalu Theatertreffen a pedagožka na Freie Universität v Berlíně Yvonne Büdenhölzer z Německa.

zrušit překlad dramatu jako takový a nabízejí možnost hry pouze parafrázovat či adaptovat do cílového prostředí, převést pouze obsah a vyznění hry. Tím by ovšem zaniklo samotné původní dílo a vznikla by pouze jeho imitace (Schleiermacher, 1998).

Ideálním případem je při uvádění překladového dramatického textu spolupráce režiséra a dramaturga s překladatelem, který může v zájmu autora korigovat tvůrčí rozlet inscenačního týmu a zároveň vyjasnit inscenátorům problematická místa v překladu spojená s převodem textu z jednoho kulturního prostředí do druhého.

## 1. 1 Dramatický text jako součást literatury a divadla

Dramatický text může být pojímán ze dvou hledisek, za prvé jako text určený ke čtení, za druhé jako text určený k inscenování. Při překladu divadelní hry je třeba mít na paměti rozdílnost funkcí dramatického textu, jeho podvojnost a dialektičnost: v českém prostředí jsou s těmito dvěma koncepcemi spojena jména divadelního a hudebního teoretika Otakara Zicha a estetika a divadelního vědce Jiřího Veltruského. Zichova koncepce torzovitosti dramatického textu je popsána v jeho *Estetice dramatického umění*, Veltruského pohled v díle *Drama jako básnické dílo*. Překladatelka a teoretička překladu Alena Morávková ve svém článku *Překlad dramatu* uvádí, že dramata určená ke čtení byla frekventovanější spíše v minulosti, zatímco v současné době drama častěji chápeme jako jednu ze složek divadelního díla (společně s režii, herectvím, scénografií aj.) (Morávková, 2004).

Teatrolog, divadelní kritik a překladatel Milan Lukeš se ve své studii *Umění dramatu* také dívá na dramatický text ze dvou hledisek. Za prvé jako na text, který je literárním dílem – tedy z pozice autora (dramatický text jako součást literatury), za druhé jako na text, který je součástí inscenace – tedy z pozice režiséra a dramaturga (dramatický text jako součást divadla) (Lukeš 1987).

Významný divadelní a hudební teoretik Otakar Zich v *Estetice dramatického umění* nahlíží na dramatický text jako na dílo, které může plnohodnotně existovat pouze ve své realizaci na divadle. Proti textovému pojetí dramatického díla tedy staví pojetí divadelní.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Zich, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Panorama, Praha 1987, s. 18 – 19.

O specifických znacích dramatického textu říká: „*Dramatické dílo skládá se ze dvou současných, nerozlučných a názorných složek různorodých, totiž viditelné (optické) a slyšitelné (akustické). Nutnou existenční podmínkou dramatického díla je skutečné (reálné) jeho provozování.*“<sup>7</sup>

Jiří Levý se touto dvojakostí nezabývá vůbec a rovnou přistupuje k dramatickému textu jako k materiálu divadelnímu (Levý, 1983).

## 1.2 Úloha překladatele v recepci dramatického textu

Cílem každého překladatele je, aby recipient výchozí text pochopil a byl pro něj srozumitelný. U textu divadelní hry musí mít překladatel neustále na zřeteli divadelní inscenaci textu, čili musí počítat s odlišnostmi v možnostech čtenářské recepce dramatického textu a recepce divácké.

V praxi to znamená, že pokud je hra určena ke čtení, překladatel se zaměřuje na čtenářskou, soustředěnou recepci textu s možností opakovaného přečtení, vracení se v textu apod.; může v překladatelském procesu využít různé „berličky“, jako je explicitní vyjasnění různých kulturně pragmatických prvků, vysvětlení aluzí v textu poznámkou pod čarou, může objasnit slovní hříčky, sled asociací atd. Při překladu dramatu je překladatel v daném případě zaměřen na režiséra či dramaturga jevištního ztvárnění textu a volbu nejvhodnějšího řešení může ponechat na něm.

Pokud hovoříme o překladu textu určeného pro divadelní inscenaci, musí překladatel počítat s potřebami a omezeními scénického ztvárnění díla, s ohledem na to, že divadelní představení je neopakovatelný artefakt, který se realizuje v určitém čase a v daném prostoru (o divadle se v tomto smyslu mluví jako o prezentním umění), čili jedná se o neopakovatelnou diváckou recepci uměleckého díla jako celku, jehož jednou součástí je dramatický text. Divadelní divák, na rozdíl od čtenáře, tedy najednou vnímá sluchem (text hry, hudba), zrakem (scéna, mizanscény) a někdy i čichem (kouř, pot herců).

Kromě těchto nároků je divák sedící v sále ovlivněn řadou dalších psychosociálních či komunikačních omezení a rušivých elementů. (Roli v recepci artefaktu může hrát nejen vzdělání, schopnost soustředit se, porozumění jazyku, ve kterém se hraje, ale i to, ve které

---

<sup>7</sup> Tuto Zichovu teorii vyvrací Jiří Veltruský ve své studii *Drama jako básnické dílo*, kde naopak dokazuje, že již při pouhém čtení dramatického textu je možná jeho plnohodnotná recepcce.

řadě divák sedí, jestli je divadelním kusem zaujat i jeho soused apod.) Text hry je tedy odkázán k neopakovatelné intonační produkci a současně okamžité recepci; z toho důvodu se musí překladatel divadelní hry častěji přiklánět k pragmatickým adaptacím a kulturologickým kompenzacím s cílem dosáhnout adekvátního komunikačního efektu.

Ruská lingvistka Darja Olickaja, zabývající se překladem dramatických textů, ve své stati *Перевод Драмы: Специфика, проблемы, подходы* zmiňuje dva způsoby, se kterými může překladatel k dramatickému textu přistupovat: „*Постановка как a priori заданная цель в случае перевода драмы может учитываться переводчиком двумя различными способами. Первый предполагает сохранение в переводе потенциального множества сценических реализаций, тем или иным образом заложенных в текст оригинала (например, в виде «театрального потенциала»). Во втором случае текст перевода ориентирован на «театральный идиолект» (термин Э. Фишер-Лихте) отдельного режиссера, т.е. содержит в себе одну собственную «идеальную» постановку. Таким образом, очевидно, что важное место в теории перевода драмы занимает дискуссионный вопрос о театральности как «о качестве или неотъемлемой сущности текста» или как «о прагматическом использовании сценического инструментария».*“<sup>8</sup>

Translatoložka Ortrun Zuber-Skerrittová chápe drama jako text, který je určen k inscenování, proto by podle ní měl překladatelský proces zahrnovat dvě fáze: první fází je překlad textu z výchozího jazyka do textu jazyka cílového (page to page), druhou je převedení textu na jeviště (page to stage).<sup>9</sup> Domnívá se, že: „*Non-verbal and cultural aspects as well as staging aspects have to be taken into consideration.*“<sup>10</sup> Pokud se totiž překladateli nepodaří zachytit všechny složky – od akustické a vizuální po lingvistickou, včetně neverbálních aluzí a asociací, může dojít k dezinterpretaci a chybnému vyznění hry. Navrhuje možnost, že by překladatel vytvořil verzi překladu určenou pouze pro inscenátory, s explicitními poznámkami, které by zachycovaly veškeré dvojznačné verbální či neverbální narážky, a nechal tak rozhodující volbu na inscenátorovi. V tomto případě by podle ní bylo ideální, aby se překladatel účastnil zkoušek a byl zapojen do tvůrčího

<sup>8</sup> Olickaja, Darja Alexandrovna. *Perevod dramy: Specifika, problemy, podchody*. In: *Věstník Tomského gosudarstvennogo universitěta*. [online], no. 357, 2012. Dostupné z: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/357/image/357-019.pdf>, [cit.2012-09-10].

<sup>9</sup> Zuber-Skerritt, Ortrun. *Translation Science and Drama Translation*. In: *Page to Stage, Theatre as Translation*, edited by Ortrun Zuber-Skerritt, Amsterdam: Rodopi, 1984, s. 5.

<sup>10</sup> Zuber-Skerritt, Ortrun. *Translation Science and Drama Translation*. In: *Page to Stage, Theatre as Translation*, edited by Ortrun Zuber-Skerritt, Amsterdam: Rodopi, 1984, s. 5.



procesu, který by vedl k co nejúplnějšimu zachování záměru dramatika.

Tento přístup však předpokládá vznik překladu pouze pro účely konkrétní inscenace. Překlady tohoto typu se v českém kontextu občas vyskytují obzvláště u překladů současných her, takovým způsobem vznikaly například některé překlady pro inscenace v pražském divadle Disk Divadelní akademie múzických umění. Tento způsob je efektivní a zcela funkční pro potřeby dané inscenace, ale překlad tohoto typu ztrácí hodnotu ve chvíli, kdy začíná existovat pouze sám za sebe, bez přítomnosti překladatele. Obohacuje tedy českou divadelní tvorbu, nikoli však českou překladovou literaturu.

Skerrittová dále navrhuje, aby se translátolog, který se zabývá překladem dramatu a stejně tak kritik překladu, zabývali také výslednou inscenací a efektem, který tato inscenace u recipientů vyvolává. Konkrétně říká: „*Drama Translation Science must be concerned both with the translated text (as the basis for stage production) and the individual theatrical performances.*”<sup>11</sup> Nevýhodou kritika překladu divadelní hry je, že divadlo je umění časoprostorové, a tedy je realizováno v konkrétním čase a prostoru. Efekt konkrétní inscenace může být tedy různý v různých představeních, v závislosti na mnoha faktorech (od publika a jeho reakcí přes rozpoložení herců, místa, kde se představení hraje, apod.). Skerrittová konkrétně říká: „*Whereas the translated and published drama text remains irrevocable and permanent, each theatre performance based on this text is different and unique.*”<sup>12</sup> S touto pomíjivostí divadelního představení se kritik překladu dramatu může vyrovnat pomocí jeho audiovizuálního záznamu; tento záznam by však měl používat čistě jako připomenutí představení, které kritik překladu viděl „naživo“, aby výsledný vjem z inscenace nebyl ovlivněn interpretací kameramana či režiséra televizního záznamu (s možností vrátit se, stejně jako se vracíme při čtení v textu).

### 1.3 Dramatický text a kulturní specifika

V dramatickém textu se vzhledem k jeho dialogickému charakteru výrazně projevuje jazyková kultura a tradice daného národa, nelze proto opomenout (jako v žádném literárním díle) spjatost daného textu s konkrétním kulturním zázemím. Podle

---

<sup>11</sup> Zuber-Skerritt, Ortrun. *Translation Science and Drama Translation*. In: *Page to Stage, Theatre as Translation*, edited by Ortrun Zuber-Skerritt, Amsterdam: Rodopi, 1984, s. 9.

<sup>12</sup> Zuber-Skerritt, Ortrun. *Translation Science and Drama Translation*. In: *Page to Stage, Theatre as Translation*, edited by Ortrun Zuber-Skerritt, Amsterdam: Rodopi, 1984, s. 9.

Georgese Mounina je překlad kontaktem nejen dvou jazyků, ale i dvou jazykových zkušeností: „*Jazykovou zkušenost si ontologové zvykli označovat jako kulturu. Žádné materiální kultury se nepřekrývají (ani v rámci jedné civilizace), a proto se ani nepřekládají (srov. rubl, versta apod.)*.“<sup>13</sup> Překlad tedy není pouze jazykovou operací. Přikláníme se k Mouninovu názoru: „*Máme-li překládat z cizího jazyka, musíme splňovat dvě podmínky, z nichž každá je nezbytná a z nichž žádná není sama o sobě dostačující: musíme studovat cizí jazyk a zároveň systematicky studovat etnografii společnosti, které se tímto jazykem vyjadřuje. Žádný překlad není zcela adekvátní, není-li tato dvojí podmínka splněna. Ignorování těchto dvou podmínek se odráží také v tom, čemu říkáme chyby překladu (...) a odráží se dokonce i v tom, že překladateli, který se takových chyb dopouští, vyčítáme neznalost ‚jazyka‘, z něhož překládá*.“<sup>14</sup>

V překladu dramatu hraje významnou roli pragmatický aspekt v souvislosti s převodem podtextu hry, historických reminiscencí, aluzí, asociací národně kulturního charakteru, humoru a ironie obsažené v replikách. „*Text překladu je odrazem textu originálu, a je proto zařazován do kategorie metatextů. V důsledku rozdílnosti jazykových struktur je vztah mezi originálem a překladem složitý zejména z hlediska významové ekvivalence. V uměleckém překladu je otázka adekvátnosti sdělené informace komplikována dalšími zřeteli, zejména stylistickými a estetickými*.“<sup>15</sup>

Odlišnost kulturně jazykových kompetencí účastníků komunikačního aktu (nositelů různých kultur) vyžaduje různé druhy adaptací, substitucí apod., s cílem předat co nejadekvátněji text hry divákovi z jiného kulturního prostředí. Zatímco v próze může překladatel využít vysvětlivku nebo poznámku pod čarou, v dramatickém textu by neměl narušit komunikativně pragmatický charakter textu a zároveň zachovat jeho temporytmus. Jak si ukážeme dále, každý překladatel se s tímto problémem vyrovnává různě. Někteří přistupují k tzv. rozšíření informačního základu (Vychodilová, 2002), někteří zvolí překlad opisem, jiní se tím nezabývají a upřednostní rytmus a tempo textu před vyzněním všech jeho významů.

Budeme-li hovořit o současném dramatu, je otázka zakořeněnosti textu v určité kultuře již poněkud složitější. V současných tendencích k obecné globalizaci kultury, ve světě internetové komunikace, rozvinutého filmového průmyslu a televizní a satelitní

---

<sup>13</sup> Mounin, Georges. *Teoretické problémy překladu*. Praha: Karolinum, 1999. s. 66 – 67.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 214 – 215.

<sup>15</sup> Ilek, Bohuslav. *Překlad jako zrcadlo stylu*. In: Antologie teorie uměleckého překladu, Ostrava 2004, s. 179.

zábavy se témata, ke kterým se dramatici kloní, do jisté míry unifikují, přejímají a prověřují v nejrůznějších kulturních kontextech. Ne vždy je to však pravidlem, jak dokazuje například hra *Oblom-off* Michaila Ugarova, která vychází z klasického Gončarovova díla *Oblomov*, jehož znalost je při čtení, respektive překládání této hry žádoucí nebo některé hry Niny Sadur, jež interpretují a rozvíjejí Gogolovy povídky (např. *Panočka* je divadelní hra napsaná na motivy povídky *Vij*) apod. Některá dramata, například v případě Nikolaje Koljady (jak si ukážeme dále), jsou ve všech ohledech natolik zakořeněná v ruské kultuře, že jejich převod do kultury jiné vyvolává řadu problémů. V souvislosti s překlady Koljadových her nabývá na aktuálnosti otázka o překladatelových možnostech a jejich hranicích.

#### 1.4 Komunikativní zaměření dramatického textu

Specifickým znakem dramatického textu a jednou z jeho primárních charakteristik je jeho komunikativní zaměření. Základní jednotkou dramatu je promluva.<sup>16</sup> Z lingvistického hlediska se traduje pojem promluva od Ferdinanda de Saussura, který rozlišuje jazyk jako systém (*langue*) a promluvu čili řeč jako realizaci tohoto systému (*parole*). Z divadelního hlediska se promluvou označuje vše, co souvisí s divadelním využitím řeči, od verbální složky, tedy výpovědi, po nonverbální, například mimiku, gesta, pohyb, kostým atd. (Pavis, 2003). Promluvu odlišujeme od promluvení (repliky); v rámci jedné repliky může zaznít jedna a více promluv. Každá promluva se skládá z dialogické a monologické řeči. (Podrobně se k charakteru dialogické a monologické řeči vyjadřuje Jan Mukařovský ve své studii *Dialog a monolog*.<sup>17</sup>) Pro nás bude důležitá zejména dvojí zacílenost textu. Hlavním adresátem promluvy je jednak spoluhráč a jednak divák, dialog na scéně se tímto způsobem blíží veřejnému dialogu. Tomu nahrávají monologické konstrukce směřované publiku, těsné spojení jevištní řeči s živou mluvou, sklon dramatu k lakonickému vyjadřování a torzovitosti a výskyt řečových stereotypů, pořekadel, přísloví či průpovědek v dialogické řeči (typickým příkladem z ruského prostředí jsou hry Nikolaje Koljady). Podmínkou dosažení obecného komunikativně pragmatického účinku překládané

---

<sup>16</sup> "Promluva je jednotka řeči tvořená jednotou autorského subjektu, obsahu a dominantní funkce." In: Hrbáček, J. *Promluva*. Naše řeč. Ústav pro jazyk český Akademie věd ČR [online] ročník 86 (2003), číslo 1 [cit. 2012-09-10]. Dostupné z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7705>.

<sup>17</sup> Mukařovský, Jan.: *Dialog a monolog*. In: *Kapitoly z české poetiky 1*, Svoboda, Praha 1948.

hry je adekvátní převod všech těchto prvků.

Zvláštní problematiku tvoří hry napsané technikou verbatim, které tvoří základ dokumentárního dramatu, jež v současné době zažívá v ruském divadle velký rozmach. Jsou to hry, které vznikly na základě autentických nahrávek dialogů autora budoucí hry s vybranými respondenty. V této souvislosti neplatí příliš zobecňující tvrzení Jána Ferencíka, že „...*dialóg dramatického diela nie je reprodukciou skutočného rozhovoru, ktorý sa kedysi niekde odohral, ale umeleckou štylizáciou, vychádzajúcou zo súhrnu autorových skúseností.*“<sup>18</sup> Problematice překladu dramatických textů, jejichž základ tvoří autentické výpovědi, se budeme věnovat podrobněji dále, zejména v kapitole 9.

### 1.5 Překladatel dramatického textu v tvůrčím procesu

Pokusme se nyní zařadit překladatele do tvůrčího procesu od vzniku dramatického díla až po jeho inscenování a zdůraznit tak požadavky, které na překladatele klade překlad dramatického textu. Existuje několik možností, jak nahlížet na genezi dramatického textu:

Milan Lukeš sleduje dramatický text z hlediska jeho geneze tímto způsobem. V případě vzniku dramatu určeného ke čtení se jedná o následující fáze: autor a jeho subjektivní představa (tj. autorský pretext), fixace této představy (tj. autorský text). V případě vzniku textu inscenace je směr geneze opačný: v inscenaci se prostřednictvím textu realizuje pretext, přičemž vzniká tzv. divadelní text. Lukeš uvádí: „*Drama se vyznačuje také tím, že záhy vede k úpravě jakožto zvláštnímu typu metatextové aktivity, která se u jiných literárních druhů pociťuje jako cosi nepatřičného. (...) Rozdílnost obou textů, autorského prototextu a divadelního metatextu nemusí vůbec ukazovat na antagonistický rozpor mezi dramatikem a divadlem.*“<sup>19</sup>

Otakar Zich znázorňuje zařazení dramatického textu do procesu divadelní tvorby v podobě následujícího řetězce: Divadelní vize dramatikova (u Lukeše pretext) → dramatický text (u Lukeše fixace pretextu) → divadelní vize herců a režiséra → divadelní představení → divadelní vjem obecnstva. Divadelní vize a vjemy jsou zde faktory subjektivní, text a představení jsou faktory objektivní. Pokud do procesu divadelní tvorby

---

<sup>18</sup> Ferencík, Ján. *Slovenská prekladateľská škola*. In: Antologie teorie uměleckého překladu, Ostrava 2004, s. 112 – 113.

<sup>19</sup> Lukeš, Milan. *Umění dramatu*. Melantrich, Praha 1987, str. 21.

zařadíme překladatele, bude zmíněný řetězec vypadat následovně: Divadelní vize dramatikova (u Lukeše pretext) → dramatický text (u Lukeše fixace pretextu) → divadelní vize překladatele → překlad dramatického textu → divadelní vize herců a režiséra → divadelní představení → divadelní vjem obecnstva.

Překladatelova vize zapadá do subjektivní řady, překlad dramatického textu do řady objektivní. Zich tvrdí, že dramatický text není ekvivalentní divadelnímu představení, protože představení obsahuje mnohem více než jen dramatický text. „*Tento poměr – vlastně nepoměr – způsobuje, že mezi obojí divadelní vizí, autorskou a hereckou, je zaručená shoda jen částečná, právě textová.*“<sup>20</sup> Zich hovoří o neexistenci jediného dramatického díla, vzhledem k tomu, že dramatické dílo chápe jako dílo divadelní, a tedy neexistuje žádné dramatické dílo, ale soubor těchto divadelních děl. S překladem dramatického textu to je podobné. Zich mluví o zaručené textové shodě, ta však může existovat pouze v rovině jednoho jazyka. Vstoupí-li mezi dramatický text a divadelní vizi herců a režiséra překladatel, musí zákonitě dojít k posunu.

Jiří Levý rozdělil překladatelský proces do tří fází: 1. pochopení předlohy, 2. interpretace předlohy, 3. přestylizování předlohy. K první fázi překladatelského procesu Levý říká: „*Dobry překladatel musí být především dobry čtenář.*“<sup>21</sup> To však podle Zicha neplatí o dramatickém textu: „*Čtení dramatického textu je nedostatečnou a klamavou náhradou za divadelní vjem (...). Veškeré úvahy, rozborů, hodnocení dramatického díla z hlediska ‚obrazového‘, na základě pouhého dramatického textu podniknuté, jsou zásadně vzato nepřijatelné, protože nejisté. Posuzují totiž něco, co, přísně vzato, jako dramatické dílo vůbec neexistuje.*“<sup>22</sup> Z obou těchto tvrzení tedy vyplývá, že překladatel dramatického textu by měl být nejen dobrý čtenář, ale hlavně zasvěcený čtenář s fantazií. Ideálně by to měl být dramaturg, režisér a herec v jedné osobě. Dosáhnout takového ideálního stavu je ovšem v podstatě nemožné.

Pro nás však z toho plyne, že překladatel dramatického textu by minimálně měl být obeznámen (samozřejmě kromě jazykových znalostí a stylistických schopností) se základy a podstatou divadelní tvorby, měl by vědět, jakým způsobem je (a může být) dramatický text vystavěn, na jakém principu je založena jeho dramatičnost a jak se s takovým textem dále pracuje.<sup>23</sup> Alena Morávková ve své stati o překladu dramatu uvádí: „*Překladatel*

<sup>20</sup> Zich, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Panorama, Praha 1987, str. 75.

<sup>21</sup> Levý, Jiří. *Umění překladu*. Praha 1983, str. 52.

<sup>22</sup> Zich, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Panorama, Praha 1987, str. 76.

<sup>23</sup> Srov. Pálušová, Martina. *Specifika překládání dramatického textu*. In: *Bohemica Olomucensia* 2,

*dramatu musí při práci brát zřetel na hereckou složku inscenace (...), měl by cílit k maximální plastičnosti, srozumitelnosti a názornosti vyjádření.*<sup>24</sup> Pouze za těchto podmínek může vzniknout hodnotný překlad dramatického textu, který bude vhodný nejen pro čtení, ale také jako podklad ke vzniku divadelního díla.

## 1.6 Model překladatelsko-kritické analýzy dramatického textu

Vzhledem k tomu, že většina českých translatoLOGŮ, kteří se věnovali překladům divadelních her z teoretického hlediska, při pokusu o specifikaci této problematiky většinou uvízla ve snaze definovat dramatický text jako takový, a protože se nám nepodařilo nalézt ustálený model překladatelsko-interpretáční analýzy dramatického textu (domníváme se, že takový ani neexistuje), rozhodli jsme se na základě propojení teatrologických a translatoLOGICKÝCH poznatků a metod vytvořit postup vlastní, který by měl být pro naše účely dostatečně funkční.

Při analýze jednotlivých dramát a jejich překladů budeme postupovat následujícím způsobem:

- I. Charakteristika výchozího textu
  1. obsahová stránka textu (děj, téma, konflikt aj.)
  2. formální stránka textu (styl, žánr, temporytmus, jazyk, kompozice aj.)
  
- II. Charakteristika překladového textu
  1. obsahová stránka textu (ve srovnání s výchozím textem)
  2. formální stránka textu (ve srovnání s výchozím textem)
  
- III. Charakteristika překladu jako procesu
  1. tvůrčí postupy a transformace
  2. systémové konfrontace
  3. kritika (ekvivalentnost, adekvátnost, pragmatické aspekty, chyby překladu)

---

Univerzita Palackého, Olomouc 2011.

<sup>24</sup> Morávková, Alena. *Překlad dramatu*. In: Český překlad 1945 – 2003, Praha, FFUK 2004, str. 51.

#### IV. Shrnutí a vlastní hodnocení

1. kritické filologické zhodnocení překladu
2. vhodnost materiálu pro překlad
3. přínos překladu pro českou divadelní kulturu

Tento model budeme aplikovat a přizpůsobovat vždy v závislosti na analyzovaném dramatu, jde nám tedy o rámcové nastínění postupu při překladové analýze.

#### **1.7 Terminologické vymezení analýzy a interpretace**

Předtím než přistoupíme k samotným analýzám, pokusíme se ještě vymezit termíny analýza a interpretace. V translatologii běžně užívaný termín metoda či koncepce uměleckého překladu, tedy pevný názor na dílo a jednotný přístup k němu, chápe Jiří Levý jako součást interpretace díla. Cílem interpretace by mělo být správné pochopení textu a jeho výklad (Popovič, 1980). O tom, že překlad je vlastně interpretace, hovořil například i překladatel a herec Leoš Suchařípa. Je však správné hovořit o interpretaci? Jeden artefakt má tolik interpretací, kolik má recipientů, cílem překladatele je ale převést text takovým způsobem, aby zachoval co nejširší spektrum možností výkladů, tedy interpretací daného artefaktu. Překladatel by měl tedy nalézt a vidět v ideálním (a z hlediska vnějších faktorů, které ovlivňují možnosti interpretace, jako jsou zkušenosti, rozhled, znalosti apod., nemožném) případě všechny, v reálném případě co možná nejvíce interpretačních možností daného díla. Protože interpretaci vnímáme pouze jako jeden z mnoha možných výkladů díla a pro vytvoření adekvátní koncepce či metody překladu nedostačující, přikláníme se k termínu analýza, přesněji interpretační analýza.

## 2. Ruská dramatická tvorba v českých překladech

### 2.1 Sovětské drama a jeho české překlady ve druhé polovině 20. století (před přestavbou)

V dramatické tvorbě druhé poloviny 20. století je nejvýraznějším žánrovým a stylovým proudem tzv. „rozovovsko-arbuzovská“ linie lyricky laděného sociálně psychologického komorního dramatu, do které řadíme dramatiky Viktora Rozova, Alexeje Arbuzova, Júlia Edlise aj. Hrdinové jejich her, na rozdíl od schematických prorežimních her konce padesátých a začátku šedesátých let, představují člověka, „*jakým skutečně v životě byl, jakým je, bez příkras a retuší*“.<sup>25</sup> Tuto tradici rozvíjeli i tvůrci mladší generace jako Michail Roščin a Alexandr Vampilov. Dramatici tohoto proudu se u nás hojně překládali do češtiny a často se na českých divadelních scénách inscenovali.

Z komorních her čechovovského charakteru Alexeje Arbuzova byly do češtiny přeloženy tyto hry: *Irkutská historie* (*Иркутская история*; Praha, Dilia 1972; (premiéra Brno, Divadlo bratří Mrštíků 1973) - překlad Sergej Machonin - jako Jaroslav Hulák<sup>26</sup>); *Ten milý starý dům* (*В этом милом старом доме*; premiéra Praha, Realistické divadlo Z. Nejedlého 1972; premiéra Ostrava, Státní divadlo 1973 a premiéra Český Těšín, Krajské a oblastní divadlo 1973) - překlad Jiří Pittermann - jako Ivan Glanc; *Náš milý starý dům* (*В этом милом старом доме*; Praha, Dilia 1973; premiéra Praha, Realistické divadlo 1975) - překlad Marie Tábořská; *Romance ve třech* (*Мой бедный Марат*; Praha, Dilia 1966) - překlad Alena Morávková; *Staromódní komedie* (*Старомодная комедия*, premiéra Praha, Městská divadla pražská 1977) - překlad Marie Tábořská; *Šťastné dny nešťastného člověka* (*Счастливые дни несчастливого человека*; Praha, Dilia 1971) - překlad Josef Palla; *Volba* (Praha, Dilia 1974) - překlad Alena Morávková - jako Jaroslav Hulák.

Hry psychologického realismu Viktora Rozova se v českém překladu objevily pouze tři: *Hledání radosti* (*В поисках радости*; Praha, Dilia 1973) - překlad Libuše Kozáková; *Hnízdo tetřeva hlušce* (*Гнездо глухаря*; Praha, Dilia 1978) - překlad Josef Palla; *Když hledáme radost* (*В поисках радости*; Praha, České divadelní a literární jednatelství 1958) - překlad Sergej Machonin.

<sup>25</sup> Zahrádka, Miroslav - Žváček, Dušan - Mikulášek, Miroslav. *Současná sovětská literatura*. Lidové nakladatelství, Praha 1984, s. 143.

<sup>26</sup> V době normalizace, kdy byla řada autorů a překladatelů zakázána, docházelo k jevu, kterému se říkalo "pokryvačství". Autoři a překladatelé, kteří nebyli zakázáni, propůjčovali své jméno autorům zakázaným, a to většinou bez nároku na honorář.



Překladů Alexandra Volodina (zakladatele proudu tzv. psychologického divadla, který ve své době patřil k nejhranějším dramatikům v Rusku) se ujal významný český herec, dramaturg a překladatel Leoš Suchařípa: *Dva šípy* (*Две стрелы*; Praha, Dilia 1984) a český dramatik Josef Topol - jako Jaroslav Chudoba: *Pět večerů* (*Пять вечеров*; Praha, Dilia 1973; premiéra Ústí nad Labem 1972).

Hry Alexandra Vampilova jsou zasazeny do prostředí běžného života, je v nich zachycen entuziasmus 50. – 60. let, chuť lidí učinit svůj život výjimečným, žít nově, až ke ztrátě (nejen) osobních iluzí. Toto téma se objevuje už i u Arbuzova, Rozova a Volodina, ale u Vampilova dosahuje vrcholu. Do češtiny jsou přeloženy všechny významné hry Alexandra Vampilova: *Loni v létě* (*Прошлым летом в Чулимске*, premiéra Praha, Divadlo E. F. Buriana 1976) - překlad Jaroslav Hulák; *Rozloučení v červnu* (*Прощание в июне*, Praha, Dilia 1972) – překlad Milan Calábek; překlady Josefa Pally - *Lov na kachny* (*Утиная охота*; Praha, Dilia 1973); *Provinciální anekdoty* (*Провинциальные анекдоты*; Praha, Dilia 1978) a *Starší syn* (*Старший сын*; Praha, Dilia 1973) a překlady Aleny Morávkové - *Lov divokých kachen* (*Утиная охота*; premiéra Praha, Divadlo na Vinohradech 1988) a *Anekdoty* (*Провинциальные анекдоты*; Praha, Dilia 1987).

Začátkem osmdesátých let se na ruské divadelní scéně dostávají hry napsané v letech sedmdesátých. V dramatech se mluví o tzv. nové vlně autorů, jejichž hlavním tématem je obyčejný člověk v běžném životě. Na rozdíl od let padesátých a šedesátých, kdy hlavní postavou hry byl vždy kladný socialistický hrdina, se v tvorbě autorů nové vlny jedná spíše o hrdinu – nehrdinu, obyčejného, průměrného člověka: „*Dramatika nové vlny vytvořila skupinový portrét přechodné generace, která v sobě nese všechny rysy nehrdinského hrdiny. Je to generace lidí ne příliš dobrých, ale ne až tak zlých, která zná všechna pravidla, ale zdaleka ne všechna je dodržuje, nejsou to zcela beznadějní hlupáci, ale nejsou ani příliš chytří, čtou, ale nejsou sečtělí... starají se o rodiče, ale nemilují je, pracují, ale práci nemají rádi...v nic nevěří, nejsou pověřiví; sní o tom, aby společného nebylo a vlastního přibylo.*“<sup>27</sup>

Mezi dramatiky nové vlny (někdy jsou nazýváni také jako generace postvampilovské dramatiky) se řadí (zejména svou ranou tvorbou pro divadlo) významná prozaička a dramatička Ludmila Petruševská, dramatici Vladimír Arro (česky vyšlo *Podívejte se, kdo přišel*, překlad Jiří Poch, in: Sovětské divadlo. Část 1, 1987), Grigorij

---

<sup>27</sup> Davydova, Marina Jur'jevna. *Konec teatral'noj epochi*. Moskva: Zolotaja maska, 2005, s. 78. Přel. Martina Pálušová.

Gorin (česky *Sbohem, konferenciére*, překlad Jiří Poch, in: *Sovětské divadlo. Část 1*, 1987), Alexej Kazancev (česky *Než se přetrhne stříbrný provaz*, překlad Josef Palla, Praha, Dilia 1983), Michail Roščin (česky *Starý Nový rok*, překlad Alena Morávková, Praha, Dilia 1975; *Papírový had*, překlad A. M., Praha, Dilia 1982; *Ešalon*, překlad A. M., Praha, Dilia 1984) a podobně.

## 2.2 Přestavba – období hledání nových témat

Události druhé poloviny osmdesátých let se významně projeví nejen ve společensko-politických změnách a v hospodářském uspořádání Sovětského svazu, ale i v oblasti umění, potažmo v divadle a dramatu. Konec komunistického režimu vyvolal rozmach ve vydávání dříve zakázané literatury. Prim hrála politicko-historická témata doby nedávno minulé – antistalinské téma, téma gulagu, Říjnová revoluce a nový pohled na druhou světovou válku. Ve hrách Alexandra Solženicyna, Lva Dvoreckého, Varlama Šalamova, Michaila Šatrova a Julia Edlise (česky: *Žízeň u pramene (Жажда над ручейом*; Praha, Dilia 1983) – překlad Růžena Seydlerová - jako Růžena Pochová a Jiří Seydler - jako Jiří Poch) stojí zpravidla vždy jedinec proti totalitní moci.

Složitější je to však se soudobou tvorbou. V období perestrojky se projevuje celková dezorientace ve všech oblastech kultury – literáti nevědí, o čem psát, všichni se snaží zorientovat v nové době, ve které je možné říkat cokoli o čemkoliv. Dokonce se začíná mluvit o krizi a úpadku divadla. Režiséři si stěžují na absenci kvalitních textů, které by odrážely aktuální dobu, dramatici si naopak stěžují na netečnost režisérů k novým textům, kritika předvídá zánik divadla, zároveň se mluví o dosud neznámém problému komercializace divadla atd.

V oblasti dramatu se znovu objevuje téma života na dně společnosti, tvorbě vévodí žánr kritikou označovaný termínem „černucha“ (Gromova, 2005) neboli „čornyj realizm“. Hlavním tématem těchto sociálních a psychologicko-realistických her je prostituce, narkomanie, násilí, bezdomovectví a problémy spojené se životem na okraji společnosti. Palčivé otázky sociálního dna (které sice v menší míře existovaly i dříve, jen se o nich tolik nemluvalo) se řeší ve hrách Emila Braginského a Eldara Rjazanova (česky v překladech Josefa Pally: *Jednou na Silvestra aneb Příjemná koupel (С легким паром*; Praha, Dilia 1972); *Pokrytci (Притворщики*; Praha, Dilia 1977); *Příbuzní (Родственники*; Praha,

Dilia 1975); *S nejčistšími úmysly aneb Amorální příběh* (*Аморальная история*; Praha, Dilia 1979); *Sůva* (*Сослуживцы*; Praha, Dilia 1972), Olega Bogajeva aj.

Mezi nejvýznamnější ruské dramatiky konce osmdesátých let, kteří stále tvoří a píšou i v současné době a jejichž hry se překládají a inscenují také u nás, bezesporu patří Ludmila Petruševská, Nina Sadur a Nikolaj Koljada.

### 2.3 Situace v Československu v období po okupaci v roce 1968

Tzv. období normalizace společenských poměrů v Československu po roce 1968 poměrně tvrdě zasáhlo i oblast kultury. Ve sféře divadla však ještě několik let setrvačností pokračoval relativně rozvolněný režim, který umožňoval uvádět i problematické autory a jejich divadelní hry či adaptace (např. Kafka, Camus, ale dokonce i Solženicyn). Svou vlast však začali postupně opouštět (dobrovolně či nedobrovolně) nejschopnější umělci (Radok, Kundera, Kohout), kterým exil umožnil tvořit za mnohem lepších podmínek než doma. Zřejmě největší zlom nastává v divadelní sezoně 70/71, kdy se dostává ke slovu téměř neprůstředný aparát státní cenzury – každé divadlo musí předkládat kompletní dramaturgický plán na následující sezonu. Za silné memento a konec svobodného divadla v Československu je považován rok 1972, kdy je úředním (státním) výnosem uzavřeno Divadlo za branou, které založila skupina spřízněných divadelníků kolem Otomara Krejčí (Josef Topol, Jan Tříska a další).

V oblasti dramatu se (podobně jako ve všech jiných zemích s totalitním režimem) vše odehrává ve dvou liniích. V oficiální tvorbě převládají budovatelské agitky, které musí mít na svém repertoáru v určitém poměru k ostatní tvorbě každé divadlo, bezduché komediální frašky nevalné kvality bez jakýchkoli uměleckých ambicí. Velký rozmach nastává v žánru historické hry. Časově posunutá téma totiž umožňovalo reflektování univerzálních principů (zejména důležité bylo téma vlastenectví, otázky cti a hodnotového žebříčku společnosti) na historizujícím půdorysu (zejména hry Oldřicha Daňka, Daniely Fischerové atd.). Nejdůležitější proměna původní dramatické tvorby se však odehrála na pomezí oficiální kultury a tzv. disentu. Dramatici jako Milan Uhde, Václav Havel, Karel Steigerwald či Josef Topol sice zpočátku nepatřili k zakázaným autorům, po roce 1968 však každý z nich čelil nátlaku ze strany státní moci a také silné cenzuře, která vyústila

v zákaz tyto autory uvádět.<sup>28</sup> Tzv. modelová dramata prvních tří zmiňovaných autorů nacházela základ v absurdním dramatu, byla však lokalizována do aktuální společensko-politické situace (často se silným filozofickým podtextem). Josef Topol byl naproti tomu jednoznačným solitérem a pokračovatelem poetické linie československého dramatu 30. let (Šrámek, Nezval). Jeho texty jsou charakteristické téměř dokonalou formální stavbou, skvěle budovanou atmosférou a silnými lidskými tématy.

Nemůžeme opomenout ani divadelní kulturu neoficiální, často přímo zakázanou a perzekvovanou. Zajímavým fenoménem bylo tzv. bytové divadlo (např. Vlasty Chramostové a Stanislava Miloty). V oficiálních divadlech nikdy nebyly uváděny texty Egona Bondyho a brzkého zákazu se dočkal také (v tomto případě dramatik) Pavel Landovský. V oblasti tzv. undergroundového divadla hrály velkou roli happeningy, paradivadelní akce (např. provokativní pouliční performance Milana Knížáka), či neoficiální premiéry některého ze zakázaných autorů (např. divadelní skupina Na tahu Andreje Kroba). Silné divadelní prvky nesly často také legendární koncerty zakázaných skupin (saxofonista *Plastic People of the Universe* Stanislav Brabenec byl také dramatik).

#### 2.4 Překlady divadelních her z ruštiny do češtiny mezi lety 1989 – 2010

V období po sametové revoluci se začaly vydávat a hrát hry do té doby zakázané, ve velkém množství k nám také začala pronikat západní literatura, kde dramatické tvorbě vévodila zejména tzv. coolness či in-yer-face dramatika (s vyhrocenou tematikou a užíváním substandardních jazykových prostředků a vulgarismů) a autoři jako Mark Ravenhill, Martin Crimp, Sarah Cane, Patrick Marber či Marius von Mayenburg. Coolnes byla také inspiračním zdrojem českých dramatiků. Česká teatroložka Lenka Jungmanová tvrdí: „*Hry mladých dramatiků se vyrovnávají s nastoupivší demokracií, která k nám přinesla i postmoderní estetická rezidua. S vědomím kulturní méněcennosti a umělecké opožděnosti se ovšem někdy až příliš brutálně a jakoby uráženecky vrhají na zobrazení chaosu světa s důrazem na jeho apokalyptický charakter, a právě v tom lze spatřovat rysy*

---

<sup>28</sup> I když se v našem krátkém seznamu objevují čtyři nedůležitější jména, jedno z nich – Karla Steigerwalda je nutné vnímat trochu jinak. Steigerwald se nikdy nestal oficiálním představitelem disentu (tak jako ostatní zmiňovaní) a v budoucnu dokonce podepsal Antichartu.

*posttotalitní literatury*.<sup>29</sup> Mezi významné, často uváděné současné české dramatické autory patří bezpochyby David Drábek (opakovaně oceněný v nejprestižnější divadelní soutěži Ceny Alfréda Radoka v kategorii Česká hra roku), Egon Tobiáš, Luboš Balák, Roman Sikora, Jiří Pokorný, Marek Horoščák či Lenka Lagronová.

Překlady z ruštiny byly v období po revoluci a na přelomu století spíše okrajovou záležitostí. Zájem o ruské divadelní hry klesal a překlady ruských her se objevovaly ve větší míře spíše díky iniciativě překladatelů. V tomto období se vydávaly zcela minimálně. V roce 1997 vyšel v Divadelním ústavu v edici Současná hra *Mramor* (*Мрамор*) Josifa Brodského v překladu Martiny Castiellové, v roce 2000 *You (IO)* Olji Muchinové v překladu Vlasty Smolákové a v roce 2002 hry *Jak jsem snědl psa* (*Как я съел собаку*) a *Současně* (*Одновременно*) Jevgenije Griškovce, také v překladu Vlasty Smolákové. V časopise Svět a divadlo, který je vydáván jako dvouměsíčník od roku 1990, je v každém čísle uveřejněna jedna hra současného českého či světového dramatika. V pátém čísle z roku 1996 se tu objevila *Táňa, Táňa* (*Таня-Таня*) Olji Muchinové v překladu Leoše Suchařípy, v prvním čísle ročníku 2003 hra *Dialogy ke hře „Zápisky ruského cestovatele“* (*Диалоги к пьесе "Записки русского путешественника"*) Jevgenije Griškovce v překladu Vlasty Smolákové a ve třetím čísle ročníku 2004 hra Ivana Vyrypajeva *Kyslík* (*Кислород*) v překladu Terezy Krčálové. Výjimečně vycházely ukázky z překladů, jako například v Měsíčníku pro světovou literaturu *Plav*, v němž v roce 2007 (č. 11) vyšla ukázka z překladu divadelní hry *Zima* (*Зима*) Jevgenije Griškovce v překladu Martiny Pálušové. Spíše výjimku tvoří hry vydávané jako součást divadelního programu k inscenaci, např. hra Vasilije Sigareva *Černé mléko* (*Черное молоко*) v překladu Darii Ullrichové, otištěná jako součást divadelního programu ke stejnojmenné inscenaci v Národním divadle v roce 2004, případně hra Nikolaje Koljady *Slepice*, která vyšla v překladu Gabriely Palyové v šestém čísle časopisu Švandova divadla Druhý břeh v roce 2005.

To však neznamená, že jsou to jediné překlady divadelních her z ruštiny, které byly od revoluce pořízeny. Většina překladů se vydání nedočkala, nicméně jsou přístupné v archivech Literární a divadelní agentury Aura-Pont a Divadelní, literární a audiovizuální agentury, občanského sdružení Dilia. Agentura Dilia také od roku 2005 organizuje překladatelské dílny, které jsou určeny mladým překladatelům do 25 let a jsou zaměřené na

<sup>29</sup> Jungmannová, Lenka. *Jak napsat hru nové vlny*. Časopis A2 [online] č. 16, 2006. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2006/16/jak-napsat-hru-nove-vlny>, [cit. 2012-01-24].

překlad současných dramatických textů z různých zemí. V roce 2007 proběhla překladatelská dílna věnovaná překladům současných ruských divadelních her, v jejímž rámci byly pořízeny překlady: *Bytí č. 2 (Бытие № 2)* Ivana Vyrypajeva (překlad Kateřina Benešová), *Tři dějství o čtyřech obrazech (Три действия по четырем картинам)* Vjačeslava Durněnkova (překlad Lesia Tomčíková), *Zločiny z vášně (Преступления страсти)* Galiny Siňkinové (překlad Naděžda Korotkovová), *Masakr (Вилы)* Sergeje Kalužanova (překlad Jakub Kalenský), *Tutanchamon (Тутанхамон)* Nikolaje Koljady (překlad Martina Pálušová) a *Bifem (Буфем)* Ludmily Petruševské (překlad Kateřina Sýkorová).

Až v posledních letech můžeme zaznamenat růst zájmu o současnou ruskou dramatickou tvorbu, což dokazují četné inscenace, které se od začátku století objevily na repertoárech mnohých českých divadel, jako například již zmíněná inscenace Sigarevova *Černého mléka* (překlad Daria Ullrichová) v Národním divadle v roce 2004 či uvedení hry *Kyslík* Ivana Vyrypajeva (překlad Tereza Krčálová) v roce 2004 v Divadle Disk. V tomto divadle vznikla v roce 2007 také inscenace *Čardym* Niny Sadur (překlad Hana Drozdová Nejezchlebová). V roce 2006 uvedlo Švandovo divadlo hru Nikolaje Koljady *Slepice* (překlad Gabriela Palyová) a v roce 2008 Divadlo Na zábradlí hru *Polonéza Oginského* téhož autora. Již v roce 1998 režiruje J. A. Pitínský v Divadle Na zábradlí hru *Táňa, Táňa* Olji Muchinové (překlad Leoš Suchařípa), jejíž druhé inscenace se v roce 2009 ujímá Divadlo Petra Bezruče. V témže roce se na scénu Klicperova divadla v Hradci Králové dostává hra *Detektor lži* Vasilije Sigareva (překlad Tereza Krčálová). Tento zájem ze strany českých režisérů a dramaturgů o současné ruské drama vyvolal i častější překlady těchto her.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Seznam publikovaných překladů z ruštiny od roku 1990 do roku 2003, jehož autorkou je Libuše Bělunková [online], nalezneme na internetových stránkách Časopisu pro světovou literaturu [iliteratura.cz](http://www.iliteratura.cz). Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/12995/ruska-literatura-preklady-do-cestiny-a-knihy-o-ruske-literature-do-r-2003>, [cit. 2012-04-05].

### 3. Překladatelka autorů ruské nové vlny - Hana Drozdová Nejezchlebová

Absolventka oboru dramaturgie na Janáčkově akademii múzických umění Hana Drozdová Nejezchlebová (nar. 1977) se věnuje zejména překladům ruské dramatické tvorby 80. – 90. let. Jejími stěžejními autory jsou Nina Sadur, Nikolaj Koljada, Oleg Bogajev, Maria Arbatovová či Vladimír Sorokin. V blízké době plánuje vydání antologie současné ruské dramatiky ve vlastních překladech. V naší práci se budeme zabývat jejím překladem hry Niny Sadur *Prapodivuhodná ženská* (Чудная баба), který byl inscenován v roce 2007 v Divadelním studiu Marta při Janáčkově akademii múzických umění v Brně v režii Veroniky Kastlové.

#### 3.1 Tajemná Nina Sadur

Nina Sadur je výraznou osobností ruské dramatiky nové vlny. Narodila se v roce 1950 v Novosibirsku a publikuje od roku 1977. Její tvorba je ovlivněna zážitky z dětství, které prožila na Sibiři. V próze i dramatech se projevuje úzké spojení člověka s přírodou, mystikou a iracionalitou, její povídky a divadelní hry jsou prosycené metaforami, symboly a archetypy. *Prapodivuhodná ženská* je autorčina dramatická prvotina z roku 1981.<sup>31</sup>

#### 3.2 Prapodivuhodná ženská v originále

V záhlaví dramatu *Prapodivuhodná ženská* se uvádí, že se jedná o dvě hry. Na první hru s názvem *Pole* syžetově navazuje hra druhá *Pracovní kolektiv*. Jednotlivé hry nejsou dále členěny na dějství ani samostatné výstupy. Ačkoliv se obě hry od sebe výrazně liší v atmosféře, temporytmu i žánru, nemohly by plnohodnotně existovat jedna bez druhé. Z formálně-logického hlediska můžeme obě hry považovat za dvě dějství jediného dramatu.

Děj dramatu je rozdělen do dvou ucelených, nikoli však samostatných celků. První část hry se odehrává v blíže neurčeném čase na nespécifikovaném bramborovém poli kdesi v Rusku nedaleko Moskvy. Lydie Petrovna byla vyslána svým podnikem na sběr brambor a

---

<sup>31</sup> „Hra byla zároveň autorčinou diplomovou prací na Literárním institutu v semináři Viktora Rozova, již odmítli dva oponenti - jeden se slovy, že by ji měl předat KGB a druhý s tím, že by se měla léčit na psychiatrii.“ Z rozhovoru Niny Sadur a Aleny Solncevy [online]. *Kvartira na pervom etaže, ili Strašnye skazki Niny Sadur*. Ogoňok, No. 02, 1998. Dostupné z: <http://n-shipilov.narod.ru/sadur.htm>, [cit. 2012-09-07], přel. M. P.

zabloudila na rozlehlém poli. Z ničeho nic se vedle ní objeví žena. Z té se později vyklubou jakýsi démon, smrtka, „přírodní úkaz“, jenž Lydii začne vyhrožovat, že zničí celé lidstvo, pokud s ním nebude hrát „na honěnou“ a nechytí ho. Ta však v této hře selhává a nezbyvá jí, než sledovat, jak se celá vrchní vrstva země „sloupne“ i se vším, co na ní bylo. Lydie přežívá tuto katastrofu v dolíku, do kterého ji postava Ženské zavčas strčila. Není si jistá, zda události, které se odehrály na bramborovém poli, byly výplodem její fantazie, snem či realitou. Na konci první části se Lydie vrací domů, neboť postava Ženské ji přesvědčí, že vše zůstalo na svém místě a její rodina i kolegové žijí: *„Есть! Все есть! Все для тебя одной, царица! Все, как настоящее! Королева ты моя! Все, как живые! Только не умирай, Лида, а? Не умирай? Не скучай, ладно?“*<sup>32</sup>

Děj hry působí mysticky, je prostoupen symboly spojenými s ruským prostředím a přírodou, jde o jakési podobenství, fantazijní příběh zasazený do surové reality bramborového pole. Ve hře hrají podstatnou roli symboly spojené s půdou, hlínou, zemí, břízami atp. Je zpochybněno fungování sluneční soustavy: *„В океане она (země – pozn. aut.) плывет, Лида. На трех китах. На ней шкура лопнула и слезла. Она теперь опять новенькая, гладенькая, как яблочко наливное, как кожица ребячья.“*<sup>33</sup> První část hry vyznívá zcela zmateně a nejasně, jisté je, že se Lydie vrací domů, není však zcela jisté od čeho a k čemu.

Druhá část hry působí oproti první části realisticky. Děj je situován do moskevské konstrukční kanceláře v běžný pracovní den. Děj hry je velmi statický, vše se odehrává pouze v dialogích. Hned na úvod se začne řešit otázka *„зачем мы живем?“*<sup>34</sup> která vrcholí v postupné snaze všech postav dokázat svoji existenci. Hra *Pracovní kolektiv* začíná asi měsíc po návratu Lydie Petrovny z pracovní brigády. Lydie se domnívá, že celý svět, který ji obklopuje, je atrapa („чучело“, „муляж“) dokonale imitující skutečnost, jež však již neexistuje: *„Вас снесло с верхним слоем земли в мировой океан. Уцелела только я и еще одна... похожая на бабу. Она зло мира. Она без меня не может и создала вас, чтоб я не скучала. Она сказала, что вы в точности будете повторять настоящих...“*<sup>35</sup> Postupně nutí dokázat všechny své spolupracovníky, že jsou praví, že existují – jejich snahy jsou však zbytečné. V závěru hry dojde k odhalení, že vše je naopak, než se původně zdálo. Svět je zcela v pořádku, všichni jsou živí, všichni existují. To Lydii

<sup>32</sup> Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

<sup>33</sup> Tamtéž.

<sup>34</sup> Tamtéž.

<sup>35</sup> Tamtéž.



Petrovnu zabili: „*А ты не живешь! Ты в земле лежишь, гниешь!*“<sup>36</sup> V posledním výstupu však telefonický rozhovor Jeleny Maximovny a postavy Ženské (zúčastněně v dialogu pouze nepřímě) celý děj zvrátí: „*КБ слушает. Она... она вышла. Что? Яснее, пожалуйста. Что обещала? Какие чулочки? Кто это? Какая тетенька? О! (Хватается за сердце. Короткие гудки в трубке.)*“<sup>37</sup>

Vyznění hry je opět nejednoznačné. Čtenář (respektive divák) je zcela zmaten z toho, co je skutečné a co není, zůstává jen dráždivý pocit absolutní nejistoty.

Tématem hry jsou otázky hledání smyslu existence: Je vůbec možné dokázat své bytí (ať už vlastní krví, skutky, smysly či emocemi)? Je to, co se nám zdá jako skutečné, doopravdy skutečné? Jaký smysl má lidský život, když vše je tak nejisté a pomíjivé, a jaká je jeho hodnota v absolutním chaosu světa? Je to však také připomenutí toho, že člověk, i když smrtelný, je zodpovědný za svůj život, své činy i za zemi, na které žije. Hra je tematicky široká a poskytuje tak množství nejrůznějších interpretací.

Ve hře Pole vystupují pouze dvě postavy – Lydie Petrovna a Ženská neboli Tetička. Postavu Lydie Petrovny můžeme považovat za hlavní postavu celé hry, neboť vystupuje v obou částech dramatu.

Lydie Petrovna jako postava reprezentuje obyčejnou městskou ženu, pracující matku dvou dětí, která vždy perfektně plní své povinnosti, je přímá a není lhostejná ke svému okolí. Projevuje účast s postavou Ženské, již potká na poli, považuje ji za šílenou a nabízí jí jídlo a teplé prádlo. U této postavy můžeme v průběhu hry sledovat radikální vývoj, od rázné pracovnice, která si umí v každé situaci poradit, přes bojovnici zmatenou a ztracenou, avšak stále odhodlanou zachránit všechny lidi na zemi, až po pochybující zlomenou ženu, jež se marně pokouší dokázat svou vlastní existenci.

Téměř ve všech hrách Niny Sadur vystupuje postava personifikovaného světového zla, jakéhosi démona, přírodního či mytologického úkazu. V daném případě se tato postava objevuje už v názvu celé hry – *баба, женская* neboli *тетичка* – jak si sama přeje, aby byla oslovována. Postava Ženské, světového zla či smrtky zůstává téměř po celou hru zahalena tajemstvím. Její repliky se omezují po většinu hry na krátké (jedno až dvouslovné) jednoduché věty. Teprve její odhalení v závěru dává čtenáři (respektive divákovi) tušit, že se jedná o postavu mystickou, až démonickou, jak ji nazývá Lydie Petrovna: „*знаю, кто*

---

<sup>36</sup> Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

<sup>37</sup> Tamtéž.

*ты. Ты какое-то явление природы.*<sup>38</sup> Ač o sobě sama tvrdí, že je světové zlo, není toto určení zcela jednoznačné. Postava Ženské naopak od začátku působí jako ztracený, osamělý, až politováníhodný člověk, Lydie Petrovna ji dokonce považuje za mentálně zaostalou: *„Ах, вон оно что... бедная... ты же вон какая... А так сразу и незаметно, лицо, вроде, нормальное... хотя кто вас разберет, бедная. Ну что же, никто за тобой не следит, не ухаживает? Кто-то же есть у тебя?“*<sup>39</sup> Přestože se jedná o postavu zdánlivě zápornou, v jejích replikách můžeme zachytit osamělost a prázdnotu, ve které uvízla: *„Мне без тебя нельзя. Все же умерли. Ты умрешь, и я умру. Я зло мира. Я людишек жру и радуюсь, а всех пожру и сама помру. Во какая я. Ты последняя осталась. Я тебя беречь буду. Помаленьку кушать буду. Поживем! Ничо! Просторно здесь! Светло!“*<sup>40</sup>

Ve hře *Pracovní kolektiv* vystupuje postav více: z první části zůstává Lydie Petrovna, ostatní postavy Alexandr Ivanovič, Olja Čerkasovová, Jelena Maximovna a Geňa Jeskin jsou Lydiini kolegové z konstrukční kanceláře. Z replik se dozvídáme, že Jelena Maximovna je vedoucí celé kanceláře, velmi přísná žena, lhostejná k ostatním lidem a Geňa a Olja jsou nejmladší pracovníci, kteří k sobě chovají vzájemné city, stejně jako Lydie chová jistou náklonnost k Alexandrovi. Tyto informace však nejsou relevantní, mají pouze vykreslit atmosféru běžného pracoviště a zdůraznit tak, že toto se může stát kdekoliv, a proto se to může stát i vám.

Všechny postavy se postupně na žádost Lydie Petrovny pokoušejí dokázat, že skutečně existují. Každá postava tak činí v souladu se svojí přirozeností. Ať už jde o Geňovo velmi odvážné a odhodlané přiznání ke krádeži, kterým překonal sám sebe, a tím pádem dokázal, že existuje, Alexandrův pokus dokázat své bytí vlastní krví, Oljino naivní utvrzování v tom, že je: *„Мне скучно жить. Мне приятно, что в меня влюблен Гена. Я испытываю симпатии (жест в сторону Лидии Петровны) и антипатии (жест в сторону Елены Максимовны). Но я знаю, что это еще не жизнь. У меня, конечно, нет никаких убедительных доказательств, как у Гены, я не совершила ничего замечательного, но я глубоко убеждена, что я живу, я настоящая, и что я никакой не муляж...“*<sup>41</sup> až po absolutní odmítnutí Jeleny cokoli komukoli dokazovat.

*Prapodivuhodnou ženskou* (stejně jako množství jiných her Niny Sadur) můžeme

<sup>38</sup> Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

<sup>39</sup> Tamtéž.

<sup>40</sup> Tamtéž.

<sup>41</sup> Tamtéž.

žánrově zařadit k magickému realismu, fantastickému dramatu, filozofické hře; je to hra – podobenství s postapokalyptickými prvky. Démon, smrtka či mytologická bytost vstupuje do skutečného světa; vzniká tak fantaskní, mystický příběh, který se odehrává na pozadí každodenní reality. Sadur vytváří obraz temného světa, kde zlo je nejisté, nepředvídatelné a záludné. Svými hrami se řadí do žánru tzv. černého realismu, charakteristického pro ruské drama v období 80. – 90. let. Nicméně dialogy hry jsou prostoupeny i humorem, ironickým a hořkým (zejména v pasážích, kdy se postavy snaží dokázat svou existenci), s tragickým vyústěním: „Александр Иванович: *Хотите в отпуск? Путевку в Сочи?* Лидия Петровна: *Зачем? Черное море ложь. А потом сейчас купаться нельзя. Холодно.*“<sup>42</sup> Podle Olgy Semenické Nina Sadur navazuje svou tvorbou zejména na gogolovskou tradici v ruské literatuře, dramatickou tvorbu ruského symbolismu a hry A. P. Čechova.<sup>43</sup> My dodáváme ještě zjevnou návaznost na tvorbu Michaila Bulgakova.

### 3.3 Styl, jazyk a temporytmus Prapodivuhodné ženské

Děj hry se odehrává z velké části pouze v dialozích. Primární text dramatu je doplněn četnými scénickými poznámkami, které však mají charakter pouze krátké informace o tom, jak se která postava pohnula, či jak se tváří. Rozhodně nejsou významným hybatelem děje (až na jednu výjimku, kdy scénická poznámka popisuje, jak se ze „země sloupła vrchní vrstva“). Jde tedy o drama, jehož veškerý děj se odehrává v promluvách, avšak s velmi svižným tempem replik. Zejména v první části je dialog velmi hbitě a rytmicky, až melodicky vystavěn, např.:

*„Лидия Петровна. Послушай, ты кто?*

*Баба. Открываю тайну. Ахтунг, ахтунг, лисси ту ми, слушай сюда! Я зло мира! Ура!*

*Лидия Петровна. Да какое ж ты зло мира! Ты вон цыпленок синюшный.*

*Баба. Молчи, дура-а-а!! Че ты понимаешь! Че ты понимаешь!*

*Баба носится по полю, швыряя картошкой в Лидию Петровну.*

*Лидия Петровна. Эй, эй, не хулигань, ты что!*

<sup>42</sup> Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

<sup>43</sup> Semenickaja, Olga Vladimirovna. *Poetika sjužeta v dramaturgii Niny Sadur* [online]. Dostupné z: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/163717.html>, [cit. 2012-09-17]

*Баба (подходит к ней). Запыхалась. Значит так. Расклад такой. Я убегаю. Ты догоняешь. Поймаешь рай, не поймаешь конец всему свету. Сечешь?*

*Лидия Петровна. Секу.*<sup>44</sup>

V rozhovoru Lydie Petrovny a Ženské se mluva obou postav mění v závislosti na jejich momentálním vztahu a postoji ke komunikačnímu partnerovi, který se v průběhu hry několikrát proměňuje. Zatímco postava Ženské se ze začátku jeví jako mentálně zaostalá, ztracená bytost, negramotná vesničanka, která je schopna vyjadřovat se pouze ve velmi prostých (jedno až dvouslovných) větách, je odhalení na konci hry, kdy najednou její řeč oplývá květnatými slovy o tom, že je světové zlo, které uvrhne celé lidstvo do záhuby, o to víc šokující. Postava Lydie Petrovny mění svůj postoj k druhému mluvčímu několikrát – od našťavané pracující ženy vyslané na bramborovou brigádu v obtížných podmínkách: *„Ужас какой-то. Условию нам не создали, столовая, это ужас, страшно войти. Настроения никакого нет, холодно, грязно.*<sup>45</sup>, přes laskavou ochrannou bytost: *„А чулочки я тебе дам, ты приходи в обед к столовой, я принесу. Придешь?”*<sup>46</sup>, až po absolutně zmatenou a vyděšenou ženu ochotnou udělat cokoli pro záchranu světa a své rodiny: *„Ну хорошо. Я понимаю. В принципе. Нас послали на картошку. Наше КБ. Коллектив товарищей. Я опоздала. Заблудилась. Иду. Встречаю бабу с голыми ногами. Она зло мира. Если поймаю ее наступит рай на земле... (Озирается.) Как по-прежнему странно устроен человек. Я не верю, что она зло мира, но я... но я на всякий случай ее поймаю...”*<sup>47</sup> Řeč Lydie Petrovny je expresivní, v jejích replikách se objevuje řada expletiv a stylisticky snížených výrazů.

V druhé části hry *Pracovní kolektiv* se děj odehrává v několika dialogích pracovního kolektivu – jedná se tedy o tzv. polylog. Z toho vyplývá i tendence autorky k výraznější charakterizaci postav jazykem. Na konci hry, kdy Lydie Petrovna ztrácí rozum (či naopak dochází k osvícení), mění se i ráz její řeči – její repliky odkazují k minulosti, pro ostatní účastníky dialogu jsou nejasné, je pro ně charakteristická strohost a neúplnost; naopak čtenáři (respektive divákovi) je aluze na události, které se odehrály v první části hry, srozumitelná: *„O! Тенька. Не потянуло. Мое сердце. Не больно. Но вы-то,*

---

<sup>44</sup> Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit. 2012-09-17].

<sup>45</sup> Tamtéž.

<sup>46</sup> Tamtéž.

<sup>47</sup> Tamtéž.

*разве вы и есть небесные ангелы?*<sup>48</sup>

V obou částech hry se v lexikální a syntaktické rovině projevuje hovorový styl ruštiny, charakteristický je také fonetický záznam slov: nepřesná artikulace, polykání slov či jejich částí. Pro syntaktickou strukturu textu je typická úsečnost, eliptičnost, používání krátkých jednoduchých vět, často emocionálně zabarvených, opakování slov či slovních spojení v rámci jedné věty; ve hře se hojně vyskytují citoslovce, částice, deminutiva aj. Celý text originálu je charakteristický vysokou mírou expresivity a emocionality.

### **3.4 Prapodivuhodná ženská Hany Drozdové Nejezchlebové – obsahová a formální stránka překladu dramatu ve srovnání s originálem**

Přistupujeme-li k textu jako k ucelenému významovému celku, neztratilo se v překladu po obsahové stránce nic významného. Pokud pomineme několik více či méně závažných chyb v rovině funkční a významové ekvivalence (kterým se budeme podrobněji věnovat dále), má hra z obsahové a tematické stránky stejné vyznění jako východiskový text.

Zatímco obsah a téma hry byly v překladu velmi dobře zachovány, s formální stránkou překladového textu je situace problematičtější. Jak již bylo zmíněno, výchozí text je velmi emotivní a expresivní (což jistě vyplývá i z charakteru ruského jazyka). Překladatelka se pokouší expresivitu textu dodržet, nicméně činí tak prostředky charakteristickými pro ruštinu, což je v mnohých případech v češtině nejen nefunkční, ale překlad tak často zachovává ráz ruského textu, např.:

*„Баба (радостно): Туда! Туда!*

*Лидия Петровна: Ужас какой-то. Условию нам не создали, столовая, это ужас, страшно войти. Настроения никакого нет, холодно, грязно. Наши девочки... ох... у вас ноги голые. Вы же простудитесь. Нельзя в резиновых ботах, без чулок... я не знаю, какой-то сплошной ужас.*

*Баба (всхлипнув): Добренькая.*

*Лидия Петровна: Да что вы, в самом деле, неужели у вас чулок нету?<sup>49</sup>*

---

<sup>48</sup> Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

V překladu:

„Ženská (s radostí): *Tudy! Tudy!*

*Lydie Petrovna: To je hrůza. Nevytvořili nám podmínky, jídelna, to je děs, je strašné tam jen vstoupit. Nálada žádná, zima, špína. Naše děvčata...ach...vy máte holé nohy. Vždyť se nachladíte. Nemůžete nosit gumáky bez punčocháčů...já nevím, jedna velká hrůza.*

*Ženská (vzlykne): Hodňoučká.*

*Lydie Petrovna: Ale no tak, copak vy doopravdy nemáte punčocháče?“<sup>50</sup>*

Ve výchozím textu je to jednak pro ruštinu (nikoli však pro češtinu) charakteristické opakování slov, eliptičnost, užívání jmenných vět, pevnější vazba komponent, deminutiva a explicitní obraty. V daném případě by bylo dle našeho názoru adekvátnější:

*Ženská (zvesela): *Ano! Tudy!**

*Lydie Petrovna: *To je děs. Ty podmínky, ve kterých žijem. Jídelna je hrozná, člověk se bojí tam vejít. Prostředí je příšerný, zima, špína. Holky od nás... prokristapána... vy máte holý nohy. Vždyť nastydnete. Nemůžete přece nosit gumáky bez punčocháčů... to jsem neviděla, to je prostě děsný.**

*Ženská: *Seš hodná.**

*Lydie Petrovna: *Ale prosimvás, copak vy vážně nemáte žádný punčocháče?**

V některých případech se překladatelka v obavě odpoutat se od formy originálu dokonce dopouští chyb v rovině lexikální ekvivalence:

„*Лидия Петровна: А чулочки я тебе дам, ты приходи в обед к столовой, я принесу.*

*Придешь? (Баба энергично кивает, облизывается.) И голодная, наверное. Ты кушать хочешь?*

*Баба: *Хочу.**

*Лидия Петровна: *Да что же это? Тебя не кормят, что ли? Ты же, наверное, живешь в приюте каком-нибудь. Есть тут у вас что-нибудь для таких, как ты? Где**

---

<sup>49</sup> Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

<sup>50</sup> Sadur, Nina. *Prapodivuhodná ženská*. Aura-Pont, 2009.

ты живешь?<sup>51</sup>

Česky:

„Lydie Petrovna: A punčocháčky ti dám, až bude oběd, přijď k jídelně, přinesu ti je.

Přijdeš? (Ženská horlivě přikyvuje, oblizuje se.) Zřejmě jsi i hladová. Ty chceš jíst?

Ženská: Chci.

Lydie Petrovna: Co to má znamenat? Nekrmí tě, nebo co? Nejspíš žiješ v nějakém útulku.

Máte tu něco pro takové, jako ty? Kde bydlíš?<sup>52</sup>

Podtržené repliky by v češtině měly znít: *Máš určitě hlad. Chceš jíst? Copak ti nedávaj' najíst?*

V překladu jsou citelné rozsahové systémové rozdíly: projevuje se silný vliv ruské gramatické struktury. V některých případech překladatelka zvolila velmi neadekvátní lokální a nářeční termíny:

„Лидия Петровна: Ну что же... ну что же это такое... я ноги сломаю. Здесь же ходить нельзя... как же они объяснили все прямо, прямо... здесь все прямо, а ничего нет. Куда же все делись-то? (Кричит.) Товарищи! Александр Иванович! (Помолчав.) Глупо кричать в голом поле... Может быть, это другое поле? Наше картофельное. (Поднимает картошку.) Это тоже картофельное. Ой-ей-ей-ей, кто же так картошку содержит, она же сгниет, бедная...<sup>53</sup>

V překladu Hany Drozdové Nejezchlebové:

„Lydie Petrovna: No tak co... co tohleto je...zlámu si nohy. Vždyť tady se nedá chodit... jakže to říkali – pořád rovně, rovně... tady je všechno rovné, ale nic tu není. Kam se to všichni poděli? (Křičí.) Přátelé! Alexandře Ivanoviči! (Odmlčí se.) To je hloupé křičet na prázdném poli... Třeba je tohle jiné pole? Naše bylo bramborové. (Zvedá ertepli.) Tohle je

<sup>51</sup> Sadur, Nina. Čudnaja baba [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

<sup>52</sup> Sadur, Nina. Prapodivuhodná ženská. Aura-Pont, 2009.

<sup>53</sup> Sadur, Nina. Čudnaja baba [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

taky bramborové. Jejdanene, kdopak takhle pečuje o erteple, vždyť shnije, chudinka...<sup>54</sup>

nebo:

„Баба (кричит вслед): Лидо, Лидо, ты им в глаза не гляди долго. Не вглядывайся. Лидушка, сердечко ты мое красенькое, ясочка!“<sup>55</sup>

Česky:

„Ženská (křičí za ní): Lído, Lído, nedívej se jim dlouho do očí. Nezahleď se tam, Liduško, ty moje krásné srdéčko, hvězdičko jasná!“<sup>56</sup>

Výrazy jako *erteple*, *jejdanane* či *srdéčko* považujeme pro daný text za bezpředmětné a neopodstatněné. V textu navíc vyvolávají nežádoucí asociace. Adekvátnější řešení by dle našeho názoru bylo:

*Lydie Petrovna: No, co to je... tohleto... vždyť si zlámu nohy. Tady se prostě nedá chodit. Jak že to říkali? Pořád rovně... no jo, tady je to všude rovně, ale kde nic tu nic. Kam se sakra všichni poděli? (Křičí.) Haló! Kde ste kdo! Alexandře Ivanoviči! (Odmlčí se.) To je hloupý křičet v prázdném poli... Třeba je to jiný pole. To naše je bramborový. (Zvedá bramboru.) Tohle je taky bramborový. Ježiši, kdo se takhle stará o brambory, vždyť přece shnijou, chudinky...*

A v druhém případě:

Ženská (křičí za ní): Lído, nedívej se jim dlouho do očí. Nevšímej si jejich výrazu. Liduško, holčičko moje zlatá, sluníčko!

Zatímco překladatelka používá převážně spisovnou češtinu s nespisovnými, lokálními, nářečními termíny či koncovkami, výchozí text je napsán stylisticky nižším

<sup>54</sup> Sadur, Nina. *Prapodivuhodná ženská*. Aura-Pont, 2009.

<sup>55</sup> Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

<sup>56</sup> Sadur, Nina. *Prapodivuhodná ženská*. Aura-Pont, 2009.



jazykem. Domníváme se, že by překlad měl využívat více prvků obecné češtiny a získat tak pro situaci přirozenější ráz mluvené řeči. Posílí se tak i melodičnost a rytmický spád, charakteristický pro ruskou hru, tak jak se překladatelce podařilo např. zde:

*„Баба (...) Отдай ботик! Лида, отдай ботик!*

*Лидия Петровна (из ямы): Не отдам, пока не вытащишь меня.*

*Баба: Ты че, я ж босая!*

*Лидия Петровна: Все равно!*

*Баба: Я ж простыну. Земля же! Зима скоро!*

*Лидия Петровна: Вытаскивай меня!*

*Баба: Да погоди ты! Тут такие дела сейчас пойдут! Пережди, Лида! Сама же все сдвинула...*

*Лидия Петровна: Ничего я ждать не буду.*

*Баба: Ты куда лезешь? Ты куда прешь? Не нажимай на стенку, сдвинешь, Лида!*

*Землю сдвинешь! Ли-да-а-а!*<sup>57</sup>

Česky:

*„Ženská (...): Dej mi tu botku, Lído!*

*Lydie Petrovna (z jámy): Nedám, dokud mě nevytáhneš.*

*Ženská: Co blázníš, vždyť jsem bosá!*

*Lydie Petrovna: To je mi fuk!*

*Ženská: Vždyť nastydnou. Od země! Blíží se zima!*

*Lydie Petrovna: Tahej!*

*Ženská: Tak počkej! Teď se začnou dít věci! Dočkej času, Lído! Sama s všechno rozhýbala...*

*Lydie Petrovna: Na nic čekat nebudu.*

*Ženská: Kam to lezeš? Kam se schováváš? Netlač se ke stěně, Lído, pohneš s ní! Pohneš Zemí! Lí-í-do-o-o!*<sup>58</sup>

Správný ekvivalent podtrženého výrazu by měl znít: *kam se cpeš, tlačíš* či *dereš*, nicméně

<sup>57</sup> Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

<sup>58</sup> Sadur, Nina. *Prapodivuhodná ženská*. Aura-Pont, 2009.

celkově tento úryvek z překladu velmi adekvátně dodržuje temporytmus výchozího textu.

Překladatelka navzdory výše zmíněným problémům úspěšně převedla žánr hry, dokázala zachovat její mystickou a magickou atmosféru. Ve většině případů dokázala dodržet i velmi hořký slovní humor, který se v některých promluvách vyskytuje:

*„Оля: Какой кошмар.*

*Геня: Отойдите от меня, Оля. Я обворую вас. Мне теперь хочется воровать. Пир порока перед смертью.*

*Оля: Воруйте, пожалуйста, у меня есть три рубля.*

*Геня (с болью): И ее нет? Нашей Оленьки тоже нет?‘‘<sup>59</sup>*

V překladu:

*„Olja: To je příšerné.*

*Geňa: Běžte ode mě, Oljo. Okradu vás. Chce se mi teď krást. Předsmrtná hostina neřestí.*

*Olja: Prosím, jen si poslužte, mám u sebe tři ruble.*

*Geňa (s bolestí): Ani ona není? Naše Olinka taky neexistuje?‘‘<sup>60</sup>*

Přeložený text zachovává také svižné tempo promluv a rytmus výchozího dramatu, avšak, jak již bylo zmíněno, často do něj interferuje syntaktická výstavba textu originálu, přestože dodržení temporytmu nemusí vždy znamenat zachování stejné délky promluvy tam, kde je pro češtinu charakteristické spíše opisné vyjádření či uvolněnější vazba. Na druhou stranu jsou v textu i situace, kdy je lepší zvolit úspornější vyjádření v češtině:

*„Александр Иванович: Почему я должен вам доказывать это?*

*Лидия Петровна: Да потому, глупый человек, что я люблю вас. Поймите, вас одного на всем... на всем опустевшем белом свете... И я подозреваю, что вас нет.*

*Александр Иванович (растерянно): Неужели она сошла с ума от любви? Как... плохо...*

*Лидия Петровна: Представьте на миг, что я не сошла с ума. Докажите, что вы*

<sup>59</sup> Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

<sup>60</sup> Sadur, Nina. *Prapodivuhodná ženská*. Aura-Pont, 2009.

*есть, Александр Иванович! Прошу вас.*<sup>61</sup>

V překladu:

*„Alexandr Ivanovič: Proč vám to mám dokazovat?*

*Lydie Petrovna: No proto, vy hloupý člověče, že vás miluju. Pochopte, vás jediného na celém... na celém osiřelém širém světě... A mám podezření, že nejste.*

*Alexandr Ivanovič (rozpačitě): Je možné, aby se zbláznila z lásky? To je... špatné...*

*Lydie Petrovna: Představte si na chvílku, že jsem se nezbláznila. Dokažte, že existujete, Alexandře Ivanoviči! Prosím vás.*<sup>62</sup>

Podtržené slovní spojení *да потому* přeložené jako *no proto* by v tomto případě (zejména proto, že je na začátku promluvy) bylo lepší převést bez částice, která má zde expresivní funkci, nicméně oslabuje slovní přízvuk a intonační dynamiku:

*Alexandr Ivanovič: Proč vám to mám dokazovat?*

*Lydie Petrovna: Proto, vy hloupý člověče, že vás miluju.*

Naopak druhé zvýrazněné spojení *представьте на миг* by v tomto případě bylo lepší převést pomocí zdvořiliny: *představte si na chvíličku*, neboť daná replika v ruštině vyznívá velmi naléhavě (jde přeci o bytí a nebytí), zatímco *na chvílku* je v češtině spíše neutrální, vyšší stupeň deminutivizace přidává české replice na expresivité.

O jisté stylistické nedůslednosti překladatelky, silném vlivu ruské gramatické struktury a nevhodnosti zvolení spisovné češtiny pro překlad dané hry jsme se již zmínili. Pojdme se nyní podívat na některá další konkrétní problematická místa v rovině gramatické a lexikální.

Pro ruštinu charakteristické asyndetické spojení vět:

*„Лидия Петровна: Как нету? Сейчас октябрь. Я не понимаю. Я вам как женщина говорю, вы все себе простудите, вы что думаете, это шутка с голыми ногами в*

<sup>61</sup> Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

<sup>62</sup> Sadur, Nina. *Prapodivuhodná ženská*. Aura-Pont, 2009.

октябре?<sup>63</sup>

V překladu:

„Lydie Petrovna: Jak to – nemám? Je říjen. Já to nechápu. Říkám vám jako žena, celá prochládnete, myslíte si, že je to legrace chodit v říjnu naboso?“<sup>64</sup>

Pro češtinu by bylo přirozenější: „Říkám vám to jako žena, vždyť nastydnete, co si vůbec myslíte, že je to sranda běhat v říjnu naboso?“

Nebo:

„Лидия Петровна: Там роца была. Вдалеке. Ее больше нет.“<sup>65</sup>

Česky:

„Lydie Petrovna: Byl tam lesík. V dálce. Už tam není.“<sup>66</sup>

Pro češtinu by bylo přirozenější věty spojit: „Tam v dálce byl lesík. Už tam není.“

Ve východiskovém textu se objevuje konstrukce s infinitivem charakteristická pro ruskou větnou vazbu: „Если куда-нибудь идти, обязательно придешь.“<sup>67</sup>, v překladu Hany Drozdové Nejezchlebové: „Pokud někam jdeš, nutně někam dojdeš.“<sup>68</sup> by v češtině měla znít: „Když už člověk někam jde, vždycky (nakonec) někam dojde.“

Autorka hry velmi často používá citoslovce typu: „Ай!, Ой!“ , které překladatelka převádí většinou jako „Jé!“, což je v řadě případů neadekvátní řešení:

---

<sup>63</sup> Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

<sup>64</sup> Sadur, Nina. *Prapodivuhodná ženská*. Aura-Pont, 2009.

<sup>65</sup> Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

<sup>66</sup> Sadur, Nina. *Prapodivuhodná ženská*. Aura-Pont, 2009.

<sup>67</sup> Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

<sup>68</sup> Sadur, Nina. *Prapodivuhodná ženská*. Aura-Pont, 2009.

*Jé! Co hulákáš jako blázen! (Oj! Че ты кричишь, как ненормальная!)*

*Jé, jé, pust' mě! To bolí! (Oj, oj, пусти! Больно же!)*

*Jé! Krev! (Oj! Кровь!)*

*Jaká tetička? Jé! (Какая тетенька? O!)*

Ve většině případů by bylo funkčnější zvolit český ekvivalent z řady expletiv, eventuálně jiných citoslovcí, které nemají tak pozitivní příznak jako zmíněné „jé“.

Dále jsou to některé nepřesnosti ve slovosledu:

*„Оля: Я нечаянно подумала: почему я живу? Я всю ночь плакала.*

*Геня: Возрастная болезнь.*

*Людия Петровна: Ой, что это?“<sup>69</sup>*

Česky:

*„Olja: Najednou mě napadlo: proč já žiju? Celou noc jsem proplakala.*

*Geňa: Bolesti růstu.*

*Lydie Petrovna: Tak co je to?“<sup>70</sup>*

Správně by mělo být: *tak to je co?, a to je co?* nebo: *prosim vás, co to je?*

V textu se vyskytuje poměrně značné množství neosobních konstrukcí, např.:

*„Людия Петровна: Почему на трех китах?.. нам говорили космос, галактика...*

*Баба: Галактика... говорили... чтоб вам не скучно было.“<sup>71</sup>*

*„Lydie Petrovna: Proč na třech velrybách?..nám vykládali o vesmíru, o galaktické soustavě...*

*Ženská: Galaktická soustava... to vám vykládali...abyste se nenudili.“<sup>72</sup>*

<sup>69</sup> Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

<sup>70</sup> Sadur, Nina. *Prapodivuhodná ženská*. Aura-Pont, 2009.

<sup>71</sup> Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

Tuto konstrukci s neurčitým podmětem vyjádřenou třetí osobou plurálu by bylo v češtině lepší nahradit symetrickou větnou vazbou a přeložit ji například takto: *my jsme se učili o vesmíru, to jste se učili proto, abyste se nenudili*. Nebo:

„Александр Иванович: (...) Вас больше не будут посылать в совхоз, я даю вам слово.“<sup>73</sup>

V překladu:

„Alexandr Ivanovič: (...) Už vás nebudou do družstva posílat, dávám vám své slovo.“<sup>74</sup>

V tomto případě by bylo pro češtinu přirozenější nahradit třetí osobu plurálu třetí osobou singuláru: *Do družstva už vás nikdo posílat nebude*.

### 3.5 Překlad vlastních jmen, oslovení a názvu hry

Překladatelka zachovává ve většině případů ruská jména i jejich tvary. Přikláníme se k její volbě zachovat ruská jména tam, kde nejsou nijak příznaková. Domníváme se však, že by měla adaptovat na české prostředí deminutiva, jako jsou *Vovočka* či *Světočka*, na *Vlád'a* a *Světlanka*. Jméno hlavní postavy hry *Лидия* převádí Hana Drozdová Nejezchlebová jako *Lydie*, přestože česká forma tohoto jména zní také *Lýdie*. Ve hře je zmíněno rovněž jméno *Курносова*:

„Александр Иванович: В соседнем отделе Курносова беременная. У нее в животе тоже муляж?“<sup>75</sup>

Hana Drozdová Nejezchlebová přeložila jako:

---

<sup>72</sup> Sadur, Nina. *Prapodivuhodná ženská*. Aura-Pont, 2009.

<sup>73</sup> Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

<sup>74</sup> Sadur, Nina. *Prapodivuhodná ženská*. Aura-Pont, 2009.

<sup>75</sup> Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

„Alexandr Ivanovič: Pršáková z vedlejšího oddělení je těhotná. To má v břiše taky atrapu?“<sup>76</sup>

Jsme toho názoru, že také při překladu jmen by měla být dodržována důslednost – pokud se překladatel rozhodne jména překládat či adaptovat, pak je třeba tak učinit u všech jmen. Navíc překlad Hany Drozdové Nejezchlebové není zcela přesný. Jméno *Курносова* může být odvozeno od ruského slova *курносый* (tj. s ohrnutým nosem, s pršákem) nebo od slova *курносая*, které najdeme ve slovníku ruských synonym a jehož výklad zní: *смерть, представляемая в образе скелета, костлявая, старуха с косою*. Domníváme se, že vzhledem k obsahu a charakteru hry autorka odvozovala jméno těhotné ženy od druhé varianty. Překlad jména by potom zněl: *Zubatá, Kosatá*, eventuálně *Kostlivcová, Smrťáková, Smrtková* aj. V dané replice tak bude navíc zachován černý humor.

Problematictější je to s postavou Ženské, která se představuje jako *Убиенько*:

„*Людия Петровна: Ну и как тебя звать?*“

*Баба: Убиенько.*

*Людия Петровна (помолчав): Странная фамилия. Украинская, что ли? Ну где же третий участок? Пойду на дорогу.*“<sup>77</sup>

V češtině:

„*Lydie Petrovna: No a jak ti říkají?*“

*Ženská: Úsmrtná.*

*Lydie Petrovna (odmlčí se): Podivné příjmení. Ukrajinské, ne? No, kde je třetí lán? Půjdu na cestu.*“<sup>78</sup>

Překladatelce se podařilo zachovat význam, nicméně se ztratila koncovka charakteristická pro ukrajinštinu a narážka na to, že se jedná o jméno ukrajinské, vyznívá nelogicky.

V daném případě se nabízejí dvě možnosti – vymyslet příjmení, u kterého se zachová

<sup>76</sup> Sadur, Nina. *Prapodivuhodná ženská*. Aura-Pont, 2009.

<sup>77</sup> Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online]. Dostupné z: [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml), [cit.2012-09-17].

<sup>78</sup> Sadur, Nina. *Prapodivuhodná ženská*. Aura-Pont, 2009.

ukrajinská koncovka, avšak význam jména bude srozumitelný i pro českého recipienta, nebo zvolit zcela jinak cizokrajně znějící jméno a kompenzovat Ukrajinu jinou zemí.

Libor Pavlíček ve své diplomové práci *Specifika ukrajinské antroponymie* uvádí: „Sufix *-енко (-енко)* je nejtypičtějším ukrajinským antroponymickým formantem. Zpočátku měl deminutivní význam, vznikl sjednocením sufixů *-еня* a *-ко*. Tedy patronyma utvořená pomocí sufixu *-енко* označovala původně malé, nedospělé jedince.“<sup>79</sup> V češtině se nabízejí možnosti jako: *Usmrtěnko*, *Zabijenko* aj., případně *Smrtkovičová*, *Zabianková*, *Mrtvičková*, *Smrtnáriková* – v posledním případě by bylo nutné v další replice nahradit Ukrajinu Slovenskem. Přechýlená varianta je ale problematičtější, protože v původním ukrajinském jméně se sufixem *-енко* zůstává utajeno pohlaví postavy, což byl nepochybně i autorčin záměr.

Problematický je také překlad názvu hry *Чудная баба*. Překladatelka zvolila ekvivalent *Prapodivuhodná ženská*. Chápeme její motivaci jako snahu předeslat už v názvu mystický a magický charakter hry. Rusko-český slovník nabízí ke slovu *чудный* nebo *чудной* (v ženském rodě zní oba tvary *чудна*, ale liší přízvukem) následující ekvivalenty: *divný, podivný, podivuhodný, zvláštní, okouzlující*; výkladový slovník uvádí: „*странный, необычайный, вызывающий удивление своей необычностью, волшебный*“.<sup>80</sup> Z kontextu hry je jasné, že postava Ženské je podivná, podivuhodná, svým způsobem i kouzelná, magická a neobyčejná. Ve slovenském překladu zní název hry *Čudná ženská*. V češtině bohužel podobný výstižný ekvivalent nemáme, takže je třeba nalézt jiné řešení. *Prapodivuhodná ženská* má ovšem trochu odlišné konotace, vyvolává asociace spíše pohádkového světa. Žánr a děj dramatu Niny Sadur však s pohádkou nemá nic společného. Navrhujeme tedy, pokud bychom se drželi autorčina řešení, nazvat hru *Podivuhodná ženská*.

Nabízí se však ještě jiné, podle našeho názoru lepší, řešení: *Muzikantka a zpěvačka Iva Bittová* vydala v roce 2002 album s názvem *Divná slečinka*, které je svým obsahem a atmosférou blízké hře Niny Sadur (*celá má krása utopená / v tvých očích zbavených zřítelnic / a smrt v tvém klínu, jenž požívá / můj mozek / to všechno dělá ze mne / divnou slečinku*).<sup>81</sup> Pokud zohledníme, že album je v českém prostředí poměrně známé, mohli

<sup>79</sup> Pavlíček, Libor. *Specifika ukrajinské antroponymie (na podkladě sémantické a slovtvorné klasifikace ukrajinských příjmení)*. Diplomová práce [online], 2007. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/65017/ff\\_m/diplomka.doc](http://is.muni.cz/th/65017/ff_m/diplomka.doc), [cit. 2012-09-17].

<sup>80</sup> *Большой толковый словарь русского языка*. Rossijskaja akademija nauk, Norint, Sankt-Peterburg, 2003.

<sup>81</sup> Bittová, Iva. *Divná slečinka* [online], 2002. Dostupné z: <http://www.bittova.com/cz/texty-zobraz.php?id=22>, [cit. 2012-09-17].



bychom se odvážit nazvat hru Divná ženská a spoléhat na to, že tento název vyvolá u recipienta žádanou asociaci. Pokud si navíc představíme název hry na divadelních plakátech a vývěskách, Divná ženská zní do značné míry úderněji a vzbuzuje větší zvědavost než ženská prapodivuhodná či podivuhodná. Je to dáno i tím, že slovo divná v sobě zachovává jak negativní, tak pozitivní konotace.

Ve hře se několikrát setkáváme s termínem *товарищи: куда же все делись-то? Товарищи!*; *я веселая, если стою на ровной дороге, со своими товарищами; наше КБ - коллектив товарищей; товарищи, товарищи, поговорим в обеденный перерыв; давайте позovem товарищей; дорогие товарищи*, aj.

Hana Drozdová Nejezchlebová překládá tento termín různě: *Kam se to všichni poděli? Přátelé!*; *veselá jsem, když stojím na rovné cestě, se svými spolupracovníky; naši konstrukční kancelář, pracovní kolektiv; přátelé, přátelé, pohovoříme si v obědové pauze* (lépe: v pauze na oběd), *pojďte, zavoláme ostatní kolegy; drazí přátelé* aj.

Řešení překladatelky považujeme za funkční, ale přikláníme se k možnosti v některých případech se přímému oslovení či označení skupiny vyhnout, eventuálně je nahradit oslovením či termínem adekvátnějším pro češtinu: *Kam se to všichni poděli? Haló!*; *veselá jsem, když stojím na rovné cestě se svými kolegy; Vážení, popovídáme si v pauze na oběd; vážení přátelé* aj.

Celkově překlad hodnotíme jako kvalitní na úrovni sémantické ekvivalence. Překladatelka velmi výstižně až úzkostlivě dodržuje ekvivalenci v sémantické rovině textu. Pro posílení komunikativního charakteru textu by však měla důsledněji dodržovat pravidla stylistického a gramatického systému češtiny, neměla by se bát odpoutat od gramatických konstrukcí charakteristických pro ruštinu a ruský jazykový systém. Není třeba přehnaně text naturalizovat, ale měla by se pokusit přiblížit ho českému recipientovi například používáním českých podob deminutiv, dále rozvolnit větné vazby, oprostít se od eliptického charakteru ruské hovorové řeči a nahradit ho prvky charakteristickými pro obecnou češtinu.

Z překladu je znát, že jeho autorka je spíše dramaturgyně než lingvistka. Velmi dobře se jí daří zachovávat temporytmus textu, jeho celkové vyznění a působení na recipienta, což je zcela jistě dáno překladatelčinou schopností přesně analyzovat a pochopit výchozí text.

### 3.6 Prapodivuhodná ženská a česká divadelní scéna

V Česku Ninu Sadur poprvé představilo Divadlo U mostu (Театр У моста) z ruského města Perm inscenací *Панночка (Panočka)* na motivy N. V. Gogola na divadelním festivalu Divadlo evropských regionů v Klicperově divadle v Hradci Králové v roce 1991.

Divadelní agentura Aura-Pont nabízí její dramata *Zmrzli*, *Prapodivuhodná ženská a Čardym* v překladech Hany Drozdové Nejezchlebové. Hra *Čardym* měla dokonce v květnu 2007 světovou premiéru v Divadelním studiu Disk při Divadelní akademii múzických umění v Praze v režii Alžběty Tichoňové. Ve stejné době se v ostravské Komorní scéně Aréně hrála *Panočka* v režii Sergeje Fedotova a překladu Terezy Pogodové.

Na Slovensku vyšel sborník pěti her Niny Sadur s názvem *Čudná ženská a iné hry* v překladech Olgy Ruppeltdové-Andrášové a Evy Maliti Fraňové. V roce 1999 vyšla ve stejném nakladatelství sbírka povídek *Totálne zakázané*.

Hanu Drozdovou Nejezchlebovou můžeme považovat za dvorní překladatelku Niny Sadur u nás. Pokud se jí podaří vypořádat se s drobnými chybami a přílišným vlivem ruské gramatické struktury a stlytovných prostředků, bude její překlad Prapodivuhodné ženské pro českou divadelní literaturu ještě větším přínosem, než je dosud. Zatím je však Nina Sadur českému divákovi jen málo známá a české inscenace jejích her jsou přijímány rozporuplně. Velkou roli v tom hraje kulturní specifická a vzdálenost autorky ovlivněné sibiřskou přírodou a mytologií a pro českého recipienta nečitelnost velkého množství symbolů, které se v jejích hrách vyskytují.

#### 4. Překladatelka a literární a divadelní historička Alena Morávková: Ludmila Petruševská – Cinzano

Alena Morávková (nar. 1935) je literární a divadelní historička, vysokoškolská pedagožka a překladatelka. Po ukončení studií na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze působila od roku 1958 jako redaktorka divadelních her v agentuře Dilia, později působila v Ústavu jazyků a literatur Československé akademie věd. Od šedesátých let se aktivně věnuje překladatelství: do češtiny přeložila víc než sto třicet titulů ruské a ukrajinské beletrie včetně dramát, mj. téměř kompletní dílo Michaila Bulgakova. Na kontě má i překlady z francouzštiny a ukrajinštiny. Kromě Bulgakova překládá hlavně klasickou ruskou literaturu.<sup>82</sup>

##### 4.1 Čelná představitelka nové vlny Ludmila Petruševská

Ludmila Petruševská (nar. 1938), dramatička tzv. postvampilovského období, je u nás známá spíše jako autorka „kruté prózy“ (Lipoveckij, 1997). V češtině máme její hry *Láska* (překlad Jiří Poch, in: Sovětské divadlo. Část 1, 1987), *To jsou věci!* (překlad Emílie Šraňková, Praha, Dilia 1985), *Cinzano* (překlad Alena Morávková, Praha, Dilia), *Narozeniny* (překlad Alena Morávková, Praha, Dilia), *Syrová kýta* (překlad Cyril Polách, Praha, Dilia 1991), *Hodiny hudby* (překlad Emílie Šraňková, Praha, Dilia 1988), *Temná komora* (překlad Jana Klusáková, Praha, Dilia 1990), *Sklenice vody* (překlad Jana Merinová), *Tři dívky v modrém* (překlad Emílie Šraňková, Světová literatura 1987/3) a *Bifem* (překlad Kateřina Sýkorová, Praha, Dilia 2007).

K analýze jsme zvolili hru *Cinzano*, která se úspěšně hrála od roku 2004 v ostravském Divadle Petra Bezruče, společně s volným pokračováním *Narozeniny*. V *Cinzanu* se k bezobsažným diskuzím o svém bídém životě scházejí nad sklenkou alkoholu tři muži – Valja, Paša a Košťá, v *Narozeninách* jsou to jejich životní partnerky – Polina, Ela a Rita. Hra vznikla v roce 1973, její volné pokračování o 4 roky později.

---

<sup>82</sup> „Po Bulgakovovi bylo velmi těžké najít současné kvalitní autory, kteří by mi byli blízcí. Proto jsem se přiklonila ke klasice. Přeložila jsem některé novely, povídky a dramata L. N. Tolstého, Turgeněva, Dostojevského povídky a také díla exulantů, například Alexeje Remizova nebo Michaila Arcybaševa, která byla za totality zakázána.“ Z rozhovoru Aleny Morávkové pro časopis Host: *Bulgakov se stal mým osudem* [online]. Dostupné z: <http://www.casopis.hostbrno.cz/cs/archiv/2011/9-2011/bulgakov-se-stal-mym-osudem>, 6. 4. 2012, [cit. 2012-09-17].

## 4.2 Cinzano v originále

Podobně jako valná většina her Ludmily Petruševské je i *Cinzano* spíše konverzační hrou. Dějová zápletka spočívá v příjezdu Valji a Kostí k Pašovi, ve vyřešení vzájemných finančních záležitostí (vrácení půjček), zakoupení Cinzana za ony peníze, popíjení a v rozhovorech o penězích, práci, rodině a obecně o životě. Autorka využívá absolutní minimum scénických poznámek, veškerý děj se odehrává pouze v dialozích. O to důležitější je přesnost překladatele, jeho schopnost všemu porozumět, znát reálie a společensko-kulturní kontext, který je schopen v textu odhalit a dešifrovat. Ve hře zdánlivě chybí konflikt a klasická kompozice dramatu (ač se jedná o hru s jedním dějstvím) se zápletkou, konfliktem, jeho vyvrcholením a rozuzlením. Za zdánlivou nedějovost však můžeme odhalit hned několik konfliktů – de facto každá postava řeší ve hře ten svůj – např. u Paši je to smrt matky - narážky na ni se objevují od samého začátku hry, přestože Paša říká, že jeho matka je v nemocnici a zítra jí budou transplantovat jeho kostní dřeň:

*„Paša. Má jít na transplantaci kostní dřevě. Urychleně. Hned zejtra. Potřebuje kostní dřevě. Bude ji mít ode mě. Hned zejtra, už to testovali. Shoduje se s mou. U manželů ne. S dítětem můžeš mít shodnou, ale s manželkou nikdy. Chce to příbuznou krev a tu manželka nemá. Všecko je o key ! Napijme se.“<sup>83</sup>*

Už od začátku nám autorka nabízí indicie k závěrečnému (překvapivému?) odhalení, že Pašova matka zemřela již předešlý den – od dámského oblečení a bot v igelitovém pytlíku, které má Paša u sebe, přes jeho repliku: *„Ještě se musím přihlásit k matce - to všecko jsou pustý formality. Protahoval jsem to, ale teď už je čas.“<sup>84</sup>* nebo: *„Musím jet. Konec. Tečka. Co tady? Nic. Prostě nic. Můžu se napít. Dokonce se musím napít. Takovej den, jako je dnes, je jenom jednou v životě.“<sup>85</sup>* Zároveň Paša hovoří o své ženě Tamaře, se kterou se rozvádí, prý hlavně kvůli tomu, že se musí zapsat do bytu ke své staré matce, aby o byt po její smrti nepřišel.

Stejně jako Paša řeší problémy s bydlením i Kost'a – žije se svou ženou Polinou a dvěma dětmi u ženiných rodičů. Neustále se setkává s kritikou ze všech stran, že nepřispívá na domácnost, že všechno propije..., hádá se s tchánem, se svými rodiči, ke

<sup>83</sup> Petruševská, Ludmila. *Cinzano*. Dilia 2004, s. 13.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 17.

kterým chodí přespávat, s Polinou:

*„Obyčejně jim tchán dává hádanku. Řekne: ‚Světko, dneska nedostaneš smetanu ani Vladik salám, jeden člověk tvůj černý i červený kaviár vyhandloval za víno.‘ A Světka, celá šťastná, se ptá: ‚Kdo je ten člověk?‘ ‚Ten‘, odpovídá děda, ‚co k nám včera přišel opilý.‘ ‚A kdo k nám včera přišel opilý?‘ vyptává se dál Světka. Na to všichni mlčí. Mlčí Vladik i tchyně vítězoslavně mlčí. Polina se tváří jako o pohřbu a tchán neodpovídá. Dovedeš si to představit?“<sup>86</sup>*

I Valja řeší podobné problémy, vztah se ženou, která se odstěhovala do bytu po matce. Sice pro ni vyrábí nábytek, ale na druhou stranu ji podvádí (s jinými ženami? s alkoholem?) a zastírá to tím, že přespává u rodičů:

*„Valja. Dali jim byt. S matkou. Jenomže matka se vdala a odešla k muži. A Olga říká, že aspoň jednou v životě chce bydlet jako člověk a ne s mými příbuznými, a odjela s Aljoškou. Aljoška už chodí do nový školky. Jsem u nich teď každé večer.*

*Košťa. Jak to, každé? A co včera?*

*Paša. A co v pondělí?*

*Valja. Olga nemá telefon.*

*Košťa. Jasný. Rodiče si myslí, že seš u ženy.*

*Paša. A nezavolá Olga rodičům?*

*Valja. Ne. Vůbec tvrdí, že ji celej ten rodinnej život jde na nervy. Ale nábytek vyrábím.“<sup>87</sup>*

Spojující linkou všech postav jsou neustálé spory o peníze, které si vzájemně půjčují, dluží a vracejí – Paša potřebuje koupit matce na hrob květiny („*Musím všechno koupit. Nikdo jinej to nekoupí. ‚Jenom mi nedávej na hrob umělý kytky,‘ prosila mě. ‚Jakýkoliv, ale živý.‘ Jenom dostat prachy a konec.“*),<sup>88</sup> Košťa potřebuje 4 rubly na válenky pro syna, aby si to mohl odečíst z příspěvku na domácnost, a Valja se prostě domáhá svých peněz. Nakonec je stejně všechny utratí za alkohol: „*Cinzano všechno zamázne“*.<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> Petruševská, Ludmila: Cinzano. Dilia 2004, s. 6.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 4.

Postavy jsou zasazeny do prostředí průměrné všednosti s rodinnými problémy a nedostatkem peněz. Všechny své problémy utápějí v alkoholu. Autorka zobrazuje postavy a jejich postupnou degradaci citů k rodinným příslušníkům – k rodičům (smrt rodičů jako prostředek k získání bytu, využívání rodičů k získání automobilu: „*Ale co moji rodiče? Zůstanou ke stáru sami v kvartýru, kterej má padesát metrů plochy? Copak je to myslitelný? Celej život na mě dřeli a já je teď opustím? Kdo bude jezdit s otcovým autákem?*“),<sup>90</sup> vlastní ženě („*Ta je na mě teď jako na cizího. Když nestihnu přijet do půlnoci, odepře mi manželský radovánky. Takže musím chytit autobus ve dvacet tři nula dvě. No a odsud je to na autobus... minimálně půl hodiny.*“)<sup>91</sup> i k sobě samotným.

Ludmila Petruševská se nezabývá minulostí postav, rovnou je staví na scénu bez úvodní scénické poznámky o širším prostoru a času děje, nedává k postavám žádné podrobnosti, nevíme, kdo jsou ti tři muži, jaká je jejich profese, povolání, jediné, co nám nabízí, je výše jejich platů, ze které bychom teoreticky mohli odhadnout alespoň jejich sociální status. Záměrné nepopsání širšího rámce děje, postav, času a prostoru posiluje univerzálnost a přenositelnost témat obsažených v dramatu. V knize *Ruská dramatika konce 20. a začátku 21. století* píše Gromová, že hlavní postavy dramatu *Cinzano* jsou, jak můžeme identifikovat podle výše platu, která se ve hře zmiňuje, inženýři v nějakém podniku (Gromova, 2005). Konkrétní narážka zní:

*„Паша. У меня тоже: Тамара привыкла, что я получаю рубль пять. Теперь тут мне повысили. Она меня спрашивает: Паша, ты рубль двадцать теперь получаешь? Я говорю, что ты... Да... Так и не узнала...“*<sup>92</sup>

V překladu Aleny Morávkové tato replika zní:

*„Paša. Já to mám stejný: Tamara je zvyklá, že беру пět stovek. Nedávno mi přidali. Ptá se mě: ‚Ty bereš teď šest stovek, Pašo?‘ ‚Co tě napadá, ‚zatloukám to... Hm... Nedomákla se to...“*<sup>93</sup>

Ve skutečnosti, vzhledem k časovému posunu vzniku originálu i jeho překladu, se již dnes

<sup>90</sup> Petruševská, Ludmila: *Cinzano*. Dilia 2004, s. 9.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>92</sup> Petruševská, Ljudmila Stefanovna. *Činzano*. Moskva: Iskusstvo [online], 1989. Dostupné z: <http://librama.narod.ru/petrushevskaya/cinzano.htm>, [cit. 2012-01-26].

<sup>93</sup> Petruševská, Ludmila: *Cinzano*. Dilia 2004, s. 14.

z tohoto údaje nedozvíme o jejich povolání nic konkrétnějšího. Z kontextu celé hry zjistíme, že se však nejspíše jedná o osoby s vysokoškolským vzděláním (jedna jejich přítelkyně je kandidátka věd a „pije stejně jako oni“), avšak s nijak vysokým platem.

Pro postavy je charakteristické, že od života nic moc neočekávají, důležité je pro ně nějak přežít, pokud možno, bez námahy, bez větších závazků (ale dva z nich už mají děti, což vyvolává jistý konflikt mezi tím, co postavy chtějí, a co postavy mají. V tomto případě se konflikt řeší alkoholem: „*Když je co pít, všechno ostatní jde stranou.*“).<sup>94</sup> Na druhé straně se u postav objevuje silné téma samoty a vykořeněnosti: „*Ty přece... nikde nebydlíš. Nikdo tě nepotřebuje.*“<sup>95</sup> a postupné rezignace na vyšší životní cíle: „*Oni nejsou schopni něco udělat, bez řečí sledujou, jak se propadám, ale já se nepropadám, já žiju. Děti jsou obuté, oblečené, mají co jíst, televize běží, jak říká tchán.*“<sup>96</sup> Paša mluví o tom, jak postupně ztrácí zrak, jak brzo oslepne, Kost'a o tom, jak mu lékař napsal neschopenku na celkovou „dysfunkci“ – můžeme to u obou chápat nejen jako fyzický problém, ale jako celkovou neschopnost člověka žít a jako útěk před realitou do slepoty.

### 4.3 Jazyk dramatu a řeč postav v originále i překladu

Petruševské v začátcích její tvorby kritika vyčítala používání takzvaného „magnetofonového jazyka“<sup>97</sup> a přílišné zaujetí městským žargonem (zde můžeme sledovat určité počátky toho, co s jazykem v dramatu dnes dělá současná generace autorů, zejména písničích hry pro dokumentární divadlo – tomu se budeme podrobně věnovat v deváté kapitole). Ve skutečnosti autorka užívá realistický jazyk, odposlouchaný z běžného života (což k dokonalosti dovedl s Petruševskou generačně spřízněný autor Nikolaj Koljada). Pro překladatele je velmi náročné se s tímto typem jazyka, který je pro současné drama tolik charakteristický, úspěšně vypořádat. Morávková mluvený, spontánní ráz řeči vhodně kompenzuje důsledným dodržováním obecné češtiny, někdy bohužel, zejména po lexikální stránce, ne zcela adekvátně volenými výrazy (viz dále). Z jejího překladu jsou patrné četné

<sup>94</sup> Petruševská, Ludmila: Cinzano. Dilia 2004, s. 10.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>97</sup> Gromova, Margarita Ivanovna. *Russkaja dramaturgija konca XX-načala XXI veka: učebnoje posobije.* Moskva: Flinta, 2005.

a dlouholeté zkušenosti s překládáním, což je převážně ku prospěchu hry, nevyhnula se však bohužel ani některým klišé, např.:

*„К о с т я. Помнишь, Паша, ту блондинку, с которой мы в метро познакомились? Рядом сидели. Я ей говорю: позвольте представить вам моего друга, Пашу Кольцова, поэт такой был. Она засмеялась. Не поверите, говорит, я тоже по паспорту Кольцова. Я говорю: не верю, паспорт. Предъявляет. Точно, Кольцова. Все посмотрели - адрес, место работы, возраст: сорок лет.“<sup>98</sup>*

V překladu:

*„Kost'a. Vzpomínáš si na tu blondýnu, se kterou jsme se seznámili v metru? Seděli jsme vedle ní. Povídám: ‚Dovolte, abych vám představil svého kamaráda Pašu Kolcova - tak se jmenoval jeden básník.‘ Ona se rozesmála. ‚Nebudete mi to věřit,‘ povídá, ‚ale já mám taky zapsáno v legitimaci Kolcovová.‘ Já na to: ‚Nevěřím, ukažte legitimaci.‘ Ona vytáhla legitimaci a fakticky: jmenovala se Kolcovová. Všecko jsme zjistili - adresu, zaměstnání, věk - je jí čtyřicet.“<sup>99</sup>*

Místo běžně užívaného termínu občanka zvolila překladatelka zautomatizovaný výraz legitimace, charakteristický zejména pro starší překlady z ruské literatury. Podobných překladatelských klišé se v textu nevyskytuje mnoho a celkově to nijak výrazně nesnižuje kvalitu překladu. Zároveň si uvědomujeme, že v tom do jisté míry může hrát roli generační rozdíl, překladatelka může slovo legitimace chápat jako naprosto běžné.

Jazyk má ve hře několik funkcí. Jednak je nositelem děje (drama, navenek velmi statické, vyjadřuje veškerý děj pouze prostřednictvím jazyka primárního textu – sekundární text v podobě scénických poznámek téměř absentuje); řeč dále charakterizuje postavy dramatu, jejich stav, činy, životní situaci, vyjadřuje jejich sociální statut a jejich společensko-kulturní zázemí.

Pro text je charakteristická nedořečenost replik, jazyková neúplnost, různé gramatické a stylistické odchylky, rychlá řeč a fonetická deformace slov, např.:

*„В а л я. Ну... А как твоя Тамара реагировала на развод? Что ты подал?”*

<sup>98</sup> Petruševskaja, Ljudmila Stefanovna. *Činzano*. Moskva: Iskusstvo [online], 1989. Dostupné z: <http://lib-rama.narod.ru/petrushevskaya/cinzano.htm>, [cit. 2012-01-26].

<sup>99</sup> Petruševská, Ludmila. *Cinzano*. Dilia 2004, s. 15.



*П а ш а. Она сама подала. Еще раньше, чем я ей сказал.*

*В а л я. Значит, она сама... Это много лучше.*

*П а ш а. Объюдно. Стороны пришли к объюдному решению.<sup>100</sup>*

Překladatelka se s tím vyrovnala následujícím způsobem:

*„Valja. No a poslyš... Jak tvoje Tamara reagovala na rozvod? Tys podal žádost?*

*Paša. Ne, ona ji podala. Ještě dřív, než jsem jí to řek...*

*Valja. Takže ona... To je mnohem lepší.*

*Paša. Po dohodě. Obě strany dospěly k shodnému řešení.<sup>101</sup>*

V podstatě zachovala smysl repliky, ale na formu, která je pro celkové vyznění dramatu neméně důležitá, rezignovala. Překladatelka se pokusila o kompenzaci fonetické transkripce slova *обюдно* obecnou češtinou ve slovním spojení *shodný řešení*.

Čím více se postavy noří do alkoholového opojení, tím více se to projevuje na jejich řeči. K tomu jsou využívány různé prostředky: nelogičnost slovních spojení, jednotlivé repliky na sebe nereagují, každá postava si mluví o tom svém, bez logické návaznosti.

Řeč dramatu je vystavěna na svižných dialozích, delší monology ve hře zcela absentují. To je dáno především tím, že jazyk, potažmo řeč je hlavním nositelem děje a dlouhé monology by ještě podpořily už tak statický charakter hry. Svižné dialogy podporují rychlý spád a dynamický temporytmus hry. To se velmi dobře podařilo zachovat i překladatelce, přestože v řadě případů upravuje syntaktickou stavbu jednotlivých replik – zjednodušuje nebo naopak vytváří souvětí, doplňuje obligatorní větné členy, které jsou v ruském originále v souladu s řečovým územ elidovány. Konkrétně jde o explicitní vyjadřování objektu s cílem vyhnout se stavbě věty typické pro ruštinu:

*„В а л я. Они все уже старые более-менее. К тому идет.*

*К о с т я. Она у него сейчас в больнице лежит, да?*

<sup>100</sup> Petruševská, Ludmila. *Cinzano*. Dilia 2004, s. 6.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 10.

*П а ш а. Скоро забираю. Завтра.*

*В а л я. Завтра суббота, выписки нет.*

*П а ш а. А я заберу.*

*К о с т я. У нее малокровие?*

*П а ш а. Выпьем за упокой.*<sup>102</sup>

V překladu A. Morávkové:

*„Valja. Všecky jsou už víceméně starý. K tomu to směřuje.*

*Košťa. Zrovna teď leží v nemocnici, vid’?*

*Paša. Hned zejtra pro ni jedu.*

*Valja. Zeitra je sobota, v sobotu nikoho nepropouštějí.*

*Paša. Zeitra pro ni jedu, a basta.*

*Košťa. Co je jí? Chudokrevnost?*

*Paša. Napijme se. Ať odpočívá v pokoji.*<sup>103</sup>

V přeloženém textu se vyskytuje několik problematických míst. Ne vždy se navzdory zkušenostem překladatelce podaří adekvátně a hlavně funkčně převést ruské reálie. Tak je tomu např. zde:

*„К о с т я. И джин, да. Но мы там прошлый раз с Пашей заночевали, так пришлось. Сидели так на кухне, а потом из холодильника папашину настойку от давления выпили. Чекушечку. Внешне такая же, как старка. Не отличишь. Утром ехали в метро, у нас давление сильно упало. Или ихний скандал подействовал: самовнушение началось.*

*П а ш а. Скорей всего. У меня точно от скандалов падает давление.*

*К о с т я. Поспали на кольцевом маршруте, сколько пришлось. Заехали в депо, так неудачно. Сигналы долго подавали.*<sup>104</sup>

V překladu:

---

<sup>102</sup> Petruševskaja, Ljudmila Stefanovna. *Činzano*. Moskva: Iskusstvo [online], 1989. Dostupné z: <http://lib-rama.narod.ru/petrushevskaya/cinzano.htm>, [cit. 2012-01-26].

<sup>103</sup> Petruševská, Ludmila. *Činzano*. Dilia 2004, s. 10.

<sup>104</sup> Petruševskaja, Ljudmila Stefanovna. *Činzano*. Moskva: Iskusstvo [online], 1989. Dostupné z: <http://lib-rama.narod.ru/petrushevskaya/cinzano.htm>, [cit. 2012-01-26].

„Kost'a. A džinem. Jo, jo... Minule jsme tam s Pašou přespali. Prostě to jinak nešlo. Seděli jsme v kuchyni a pak jsme našli v ledničce lék jejího fotra na vysokéj tlak a vypili jsme to. Byla to síla. Vypadalo to jako vodka. Nedalo se to rozeznat. Ráno jsme jeli metrem a najednou nám katastrofálně klesl tlak. Buďto na nás zapůsobil ten skandál, anebo to byla autosugesce.

Paša. Nejspíš ten skandál. Při každým skandálu mi klesne tlak.

Kost'a. Zdřímli jsme si na okruhu, jak se dalo. Zajeli jsme do depa - smůla. Dlouho jsme vysílali signály.<sup>105</sup>

Je zřejmé, že autorka má na mysli tzv. kruhovou trasu metra, která protíná a zároveň spojuje všechny ostatní trasy. Tato linka zrychluje a zjednodušuje cestování ve složitém ruském metru, protože usnadňuje přestupování. Trasa nemá konečnou zastávku, vlaková souprava jezdí celý den stále v kruhu a až na konci dne zajíždí do depa. V Rusku se navíc platí pouze za vstup do metra, nikoliv za čas v něm strávený, proto je tato trasa velmi často vyhledávána zejména bezdomovci, neboť jim poskytuje celodenní teplý úkryt, kde se mohou pohodlně vyspat. Překladatelka zde zvolila pohodlnější variantu, která nijak nebrzdí temporytmus, ale učinila tak repliku, pro člověka neznalého poměrů v ruském metru, ne zcela pochopitelnou. Finální řešení tak zanechala na potenciálním dramaturgovi či inscenátorovi, který buď repliku vyškrtne celou, nebo (bude-li osvícenější) použije nějakého vysvětlení, které nebude na úkor rychlého spádu textu.

Podobně je to se slovem přepážka:

„В а л я. Стало быть, тебе не нужно никуда ехать, чего же ты тут рассчитывал время! И мне не нужно ехать. Костя, ты тоже, чего тебе, успеешь еще за свою загородку «осторожно, двери закрываются». Пьем, мужики! Доставкай еще одну бутылку! Сколько, стало быть... тебе... две, мне... три, нет, четыре, а остальное выпьем!<sup>106</sup>

Česky:

<sup>105</sup> Petruševská, Ludmila. *Cinzano*. Dilia 2004, s. 10.

<sup>106</sup> Petruševskaja, Ljudmila Stefanovna. *Činzano*. Moskva: Iskusstvo [online], 1989. Dostupné z: <http://librama.narod.ru/petrushevskaya/cinzano.htm>, [cit. 2012-01-26].

„Valja. To znamená, že nemusíš nikam jezdit. Pročpak jsi počítal minuty? Ani já nemusím nikam jezdit. A ty, Kost'о, to ještě za tu svou přepážku stihneš: „Nastupujte, dveře se zavírají!“ Napijme se, chlapi! Vyndej ještě jednu flašku! Kolik jich je... Ty máš... dvě, já... tři, ne čtyři, a ostatní vypijem!“<sup>107</sup>

Autorka má nejspíš na mysli ironickou narážku na příčku vestavěnou v malém bytě, kde Kost'ova rodina žije společně s rodiči jeho ženy. Slovo přepážka zde není vhodně zvolené, protože evokuje spíše přepážku na úřadě, v bance apod. Vezmeme-li v potaz, že text je určen primárně pro poslech z jeviště, divák se nestihne tak rychle zorientovat, o jakou přepážku jde. Opět je tedy rozhodnutí na dramaturgovi – vyškrtnout, případně nahradit jiným slovem, např. *dělicí stěna*, *sádrokartonová příčka* aj.

S překladem reálií se Alena Morávková zdařileji vyrovnala v následujícím příkladu:

„Паша. Почему?

Костя. Валя оформляется за границу.

Паша. Куда?

Валя. На кудыкину гору.

Паша. В капстраны, значит.

Валя. В ЧССР я был, в Болгарии, «Золотые пески».

Паша. А я в Монголию оформлялся.“<sup>108</sup>

Česky:

„Paša. Proč?

Kost'a. Valja se chystá do zahraničí.

Paša. Kam?

Valja. Hádej, můžeš třikrát. Do Čančuliček.

Paša. Takže do kapitalistickéjch zemí.

Valja. Byl jsem v Československu, v Bulharsku, na Zlatejch pískách.“<sup>109</sup>

<sup>107</sup> Petruševská, Ludmila. *Cinzano*. Dilia 2004, s. 11.

<sup>108</sup> Petruševská, Ljudmila Stefanovna. *Činzano*. Moskva: Iskusstvo [online], 1989. Dostupné z: <http://lib-rama.narod.ru/petrushevskaya/cinzano.htm>, [cit. 2012-01-26].

<sup>109</sup> Petruševská, Ludmila. *Cinzano*. Dilia 2004, s. 11.

Zatímco *На кудыкину гору* je ruský frazeologismus, Čančuličky jsou málo známou reálnou obcí v České republice. Je to název obce, který však nese význam adekvátní ruskému frazeologismu v originále.

#### 4.4 Vlastní jména postav

Morávková zachovává u hlavních postav ruská jména a jejich zdvojnásobení, čímž konkrétně zasazuje text do ruského prostředí. V textu najdeme i jiné ukazatele ruského prostředí, jako jsou společensko-kulturní poměry, které se odrážejí zejména v bytové problematice, či alkoholismu, avšak v obou případech nelze tvrdit, že je to problematika čistě ruská. Je otázkou, zda je toto zasazení do Ruska pro hru žádoucí. Zvláště když autorka například zdvojnásobí jména syna Kostí Vadíka překládá jako Vladík, čímž se přibližuje k české podobě jména Vladimír či Vladislav. Jméno Paša má navíc v češtině zcela jiné konotace než deminutivum jména Pavel.

Kost' a, který žije s rodiči své ženy, nazývá svého tchána Ivan, Váňa či děda Váňa. Morávková, pravděpodobně ve snaze zjednodušit orientaci v postavách, o kterých se ve hře pouze mluví, nahrazuje tato pojmenování slovem tchán. Je to možná škoda, neboť se zcela vytrácí jemná aluze na strýčka Váňu, která by se snad při inscenování hry dala využít.

V jedné replice se setkáváme s fonetickou odchylkou ve jméně Konstantin:

*„Ты, Полина, одна не сможешь, Кистянтин тебя продаст у первой же будки с пивом.“<sup>110</sup>*

V překladu je tato odchylka zcela ignorována:

*„Ty, Polino, to sama nezvládneš, Konstantin tě prodá u prvního stánku s pivem.“<sup>111</sup>*

Přestože se v původním pojmenování skrývá ironie a možná nenávisť, kterou tchán ke svému zeťovi chová, překladatelka se rozhodla více se tím nezabývat. Nicméně, alespoň si replika zachovala nahořklý humor, který v originále obsahuje.

<sup>110</sup> Petruševskaja, Ljudmila Stefanovna. *Činzano*. Moskva: Iskusstvo [online], 1989. Dostupné z: <http://lib-rama.narod.ru/petrushevskaya/cinzano.htm>, [cit. 2012-01-26].

<sup>111</sup> Petruševská, Ludmila. *Cinzano*. Dilia 2004, s. 12.

#### 4.5 Magnetofonový jazyk Petruševské a jeho česká podoba

Styl, jakým Ludmila Petruševská psala své hry, byl ve své době novátorský. Obzvlášť díky způsobu, jakým ve svých hrách pracovala s jazykem. Zatímco do té doby zněl z ruských divadelních jevišť převážně spisovný jazyk, postavy Ludmily Petruševské mluvily zcela přirozeně, způsobem, jakým by se spolu bavily v podobné situaci v reálném životě. Kritika se s jazykem, jakým Ludmila Petruševská psala své hry, dlouho vyrovnávala, autorku zatracovala a pro její styl vymyslela termín „magnetofonový jazyk“.<sup>112</sup> Ten je charakteristický hovorovým stylem, nenormativním lexikem, četnými vulgarismy a slangovými výrazy, např.:

*„П а ш а. Самое смешное, что никого народу. Они все больше тут употребляют красненькое да мордастенъкое. Говорю: «Мне чинзано». А один около меня стоял, спрашивает: «А чего это?»“<sup>113</sup>*

V českém, ne zcela přesném překladu:

*„Paša. Nejlegračnější na tom je, že v obchodě bylo prázdné. Všichni pijou červený a tvrdáky. Povídám: ‚Dejte mi cinzано.‘ A chlapič, co stál vedle, se ptal: ‚Co je to?‘“<sup>114</sup>*

Petruševská píše stylem, jenž vyvolává dojem přirozeného dialogu, který jako by byl zaznamenan v běžném životě a pouze přenesen na jeviště, např.:

*„В а л я. Нет, ты не прав. Я специально сюда приехал, чтобы Паша отдал мне долг. Деньги-то ты вез? Зачем же дело стало?“*

*К о с т я. (...) А как он отдаст то, чего у него уже (смотрит на Валины часы) в данную минуту нет? Чего нет, того не вернешь. Вот я не отдал ему пятьдесят рублей, потому что их у меня не было. Отдал сорок.“<sup>115</sup>*

<sup>112</sup> srov.: Kuznecova, B. *Mir gerojev Petruševskoj*. In *Sovremennaja dramaturgija*. 1989, №5.

<sup>113</sup> Petruševskaja, Ljudmila Stefanovna. *Činzano*. Moskva: Iskusstvo [online], 1989. Dostupné z: <http://lib-rama.narod.ru/petrushevskaya/cinzano.htm>, [cit. 2012-01-26].

<sup>114</sup> Petruševská, Ludmila. *Činzano*. Dilia 2004, s. 6.

<sup>115</sup> Petruševskaja, Ljudmila Stefanovna. *Činzano*. Moskva: Iskusstvo [online], 1989. Dostupné z: <http://lib-rama.narod.ru/petrushevskaya/cinzano.htm>, [cit. 2012-01-26].

V překladu:

„Valja. To ty se mejlíš. Speciálně jsem jel sem, aby mi Paša vrátil dluh. Vezl jsi přece ty peníze? Tak v čem je zádrhel?

Košťa. Správně. Ale to neznamená, že peníze, který jsem mu vez, musí vrátit tobě. Až bude moct, vrátí ti je. Ale jak ti může dát něco (pohlédne na Valjovy hodinky), co už v daným momentě nemá? Co je tam, to je tam. To už se nevrátí. Já mu nedal celou padesátku, protože jsem ji neměl. Dal jsem mu jen čtyřicet.“<sup>116</sup>

Případně:

„П а ш а. Старики, выпьем! Валя, ты ешь. Ты чего себе зубы не вставишь, быстрее есть будешь.

В а л я. Да все некогда. То одно, то другое. У жены в квартире мебель строю.“<sup>117</sup>

Česky:

„Paša. Napijme se, kamarádi! Jez, Valjo. Proč si nedáš vsadit nový zuby, půjde ti to rychleji.

Valja. Pořád není čas. Hned je jedno, hned druhý. Například zrovna teď vyrábím pro ženu nábytek.“<sup>118</sup>

Z textu překladu se autorčin specifický styl z velké části vytratil. Oproti originálu působí překlad uhlazeně, přestože překladatelka využívá řadu prostředků hovorového jazyka a obecné češtiny, řeč postav často nepůsobí přirozeným dojmem spontánní mluvy. V některých pasážích postavy mluví dokonce spisovně a celý charakter překladu se blíží spíše tištěnému textu.

Právě ztrátu „magnetofonového“ jazyka považujeme za největší problém celého překladu. Pravděpodobně to byl také důvod, proč byl v jediné (ale velmi úspěšné) inscenaci této hry u nás text překladu výrazně pozměněn (viz příklad z této inscenace výše)

---

<sup>116</sup> Petruševská, Ludmila. *Cinzano*. Dilia 2004, s. 5.

<sup>117</sup> Petruševskaja, Ljudmila Stefanovna. *Činzano*. Moskva: Iskusstvo [online], 1989. Dostupné z: <http://lib-rama.narod.ru/petrushevskaya/cinzano.htm>, [cit.2012-01-26].

<sup>118</sup> Petruševská, Ludmila. *Cinzano*. Dilia 2004, s. 8.

a značně stylisticky snižen.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Přestože v programu k inscenaci se dočteme, že překlad pořídila Alena Morávková.



## 5. Překladatelka a dramaturgyně Gabriela Palyová: Nikolaj Koljada - Slepice

Česká překladatelka a dramaturgyně slovenského původu má na svém kontě překlady tří her Nikolaje Koljady. Překladům tohoto dramatika se začala věnovat ještě za studií na pražské Divadelní akademii múzických umění. Je autorkou několika článků, které se věnují jeho tvorbě, přeložila také studii Nauma Lejdermana *Okraje věčnosti, aneb mezi černuchou a světlem*, která se zabývá hrami Nikolaje Koljady.

### 5.1 Známý neznámý dramatik Nikolaj Koljada

Nikolaj Koljada (nar. 1957) je autorem téměř stovky divadelních her a na současných ruských scénách se řadí k nejhranějším dramatikům. V ruských divadlech byla inscenována téměř polovina jeho dramát, řada z nich se scénické podoby dočkala také v zahraničí. Divadelní hry začal Koljada psát v období tzv. „glasnosti“ krátce po přestavbě. Jeho raná tvorba se řadí do „šokové dramatiky nové vlny“, podobně jako tvorba o něco starší Ludmily Petruševské. Kritika jeho tvorbu ze začátku zatracovala za přílišnou naturalističnost až fotografičnost a žánr jeho her označovala termínem „černý realismus“.<sup>120</sup> Pozdější Koljadovy hry se vyznačují větší hloubkou a psychologismem.

K nejznámějším scénickým realizacím Koljadových her patří moskevské inscenace režisérů Galiny Volčkové a Romana Viktuka, svoje hry inscenuje autor také sám, ve svém Koljada Teatru v Jekatěrinburgu. Jeho dramata se však objevují na divadelních jevištích po celém Rusku.

V České republice můžeme scénické realizace jeho her spočítat na prstech jedné ruky. Nejznámější inscenací Koljadovy hry je *Slepice* z pražského Švandova divadla v režii ruského režiséra (často hostujícího v českých divadlech) Sergeje Fedotova (r. 2006). Nebýt této inscenace, která v podstatě uvedla na naše scény ve své vlasti již velmi známého autora, Koljada by byl pro českého diváka zcela neznámý. Po této inscenaci se jeho hry začaly více překládat,<sup>121</sup> žádný z překladů však zatím nevyšel knižně, pouze jedna jeho hra (*Slepice*) se objevila v časopise *Druhý břeh*, který vydává Švandovo divadlo; českých

---

<sup>120</sup> Tento termín se později vyvinul v označení „černucha“, které mělo negativní podtón.

<sup>121</sup> V češtině máme např. Koljadovy hry: *Slepice*, *Murlin Munro*, *Polonéza Oginského* či *Tutanchamon*.

inscenací Koljadových her je také velmi málo.<sup>122</sup> Pokusíme se najít příčinu, proč je v současné době jeden z nejpopulárnějších ruských dramatiků u nás téměř neznámý.

České překlady Koljadových her jsou z pera Gabriely Palyové (*Murlin Munroe*, *Polonéza Oginského*, *Slepice*), Hany Drozdové Nejezchlebové (*Zatmění*, *Murlin Monroe*), Martiny Pálušové (*Tutanchamon*), Naděždy Revilákové (také *Murlin Munroe*) a Naděždy Krejčové (*Amigo*).

## 5.2 Svět Koljadových her

Většina Koljadových dramát má podobnou výstavbu; stručně bychom je mohli charakterizovat jako řemeslně dobře napsané hry. Dramatik působí také jako pedagog v Jekatěrinburském divadelním institutu, kde vede seminář tvůrčího psaní.<sup>123</sup> Na tomto semináři učí mladé studenty, jak napsat dobrou hru. Sám o tom říká toto: „*Jsou i jiná tajemství řemesla: Na první stránce se musejí osoby navzájem pojmenovat – divák musí vědět, jak se kdo jmenuje. První stránka také musí dát odpověď na otázku, proč se všichni sešli na jednom místě, co se odehrálo do otevření opony. ‚Výchozí setkání‘ - už jsem své studenty tímto svým termínem zmučil. Studenti to žertem nazývají ‚bezvýhodné setkání‘. Divák musí pochopit, o čem se na scéně mluví a kdo mluví ke komu. První dějství musí být delší než druhé – tak je uzpůsoben divák. Na konci prvního dějství se nutně musí zařvat, zakřičet, rozrušit se, aby divák o přestávce neodešel.*“<sup>124</sup> Sám autor tento princip ve svých hrách důsledně uplatňuje. Dramatik se také netají tím, že jeho tvorba je ovlivněna dílem ruského klasika Antona Pavloviče Čechova a amerického dramatika Tennesseeho Williamse.

Podobně jako ve Williamsových hrách se také většina Koljadových her odehrává v provincii, obvykle někde na předměstí, ve zchátralých domech nebo bytech. Postavy žijí v příšerných podmínkách, aniž by si to uvědomovaly. Až teprve člověk, který přijde z venku, jim otevře oči. A právě tím často začíná konflikt.

---

<sup>122</sup> K významnějším počínům patří například inscenace *Polonéza Oginského* v Divadle Na zábradlí mladého režiséra Jana Friče, *Murlin Murlo* (Šipilovská *Marilyn Monroe*) ve Strašnickém divadle v režii Michala Langa či nejnovější inscenace Koljadovy hry *Amigo* v ostravském divadle Aréna v režii Ivana Krejčího.

<sup>123</sup> Jeho žáky byla řada dnes již slavných ruských dramatiků jako např. autor sociálních dramát Vasilij Sigarev, Oleg Bogajev apod. <http://www.svandovodivadlo.cz/res/data/074/008019.pdf>

<sup>124</sup> Palyová, Gabriela: *Tisková zpráva k inscenaci Slepice* [online], Švandovo divadlo 2006. Dostupné z: [cit. 2012-08-27].

Důležitým rysem Koljadových her je detailní vykreslení prostředí, obzvláště v rozsáhlých úvodních scénických poznámkách. V těch také bývají popsány různé monotónní zvuky, které se na daném místě ozývají a několikrát se v průběhu děje vracejí, aniž by si je postavy uvědomovaly.

Témata Koljadových her nejsou většinou nijak vznešená. Dramatik zobrazuje běžné problémy malých ruských lidí. Sám k tomu říká: *„Для меня нынешнего эти герои, эти люди не социальный сор. В их бедах сама жизнь, всякий раз подтверждающая вечные земные истины.“*<sup>125</sup>

Koljada patří ke starší generaci současných dramatiků a sám vystupuje proti tomu, aby jeho hry byly zařazovány k tzv. novému dramatu, pro které jsou charakteristická vyhrocená témata, substandardní jazykové prostředky a hlavně vulgární a obscénní lexikum. Přesto právě jazyk jeho her bývá nejčastějším terčem kritiků. Koljada píše o „obyčejných“ lidech, které nechává promlouvat jejich přirozenou mluvou. *„V promluvách jeho hrdinů nacházejících se v nepřetržitém dialogu, který vedou sami se sebou, se mísí ‚špinavá‘ pouliční řeč plná vulgarismů, slangových výrazů se stylem inklinujícím k literární normě, s poetickými výrazy, nejčastěji citáty z děl klasiků. Toto spojení dvou kontrastních jazykových rovin umožňuje, že i v situaci otevřeně ‚nízké‘ může zaznít například monolog Niny Zarečné (...).“*<sup>126</sup> Hry jsou tedy prosyceny citáty, nenormativními jazykovými prostředky, vulgarismy, nářečními a slangovými výrazy či nejrůznějšími novotvary (i když Koljada sám tvrdí, že si nikdy nic nevymyslel, ale všechny slovní hříčky, pořekadla, přirovnání apod. odposlouchal z běžného života). Ruští kritici, kteří Koljadu za jazyk jeho her nezatracují, o něm říkají: *„Словесные массивы Коляды — это наша почва, это русский ритм и наша родословная. Эти тексты когда-нибудь станут изучать как фактуру ушедших времен.“*<sup>127</sup> Někteří dodávají, že nenormativní a vulgární lexikum v Koljadových hrách je spíše součástí ruského folklóru. Velmi pestrý slovník mají Koljadovy postavy obzvláště v nadávkách. Časté jsou frazeologické jednotky lidového původu. Naum Lejderman o jazyce Koljadových postav říká: *„U Koljady je dramatické samo slovo. Celý slovní masiv je veskrze dialogický. Setkáme se u něj s dialogickým spojením dokonce na fonologické úrovni (Třeští jako Trocký apod.). Nejpodstatnější významový obsah v Koljadových hrách nese dialogičnost na úrovni řečových stylů – toho,*

<sup>125</sup> *Sovremennaja dramaturgija*. 1991/2, s. 210.

<sup>126</sup> Ryčlová, Ivana. *Pod maskou černuchy: Několik poznámek o Nikolaji Koljadovi*. In: Druhý břeh, časopis Švandova divadla, ročník III, číslo 6, Švandovo divadlo na Smíchově, Praha 2005, s. 39.

<sup>127</sup> Gromova, Margarita Ivanovna. *Russkaja dramaturgija konca XX-načala XXI veka: učebnoje posobije*. Moskva: Flinta, 2005, s. 194.

*který tíhne k literární formě, a nenormativního, sprostého. (...) Bez váhání spojují (postavy, pozn. aut.) do jednotného celku fráze z různých populárních písní, verše, které se učí ve škole, nejvýraznější divadelní monology – všechno to, co se stalo kulturními znaky a časem se proměnilo v banalitu. Přitom jsou tyto citáty komoleny, vstupují do dialogů s původním textem, se slovy zplozenými prozaickou realitou, jsou zvýrazněny susedstvím nenormativní frazeologie.*<sup>128</sup>

Jazyk Koljadových her přispívá k tomu, že jeho postavy jsou živí lidé, se kterými se divák může snadno ztotožnit. Jak obtížné může být pro překladatele vyrovnat se s jazykem tohoto typu, si ukážeme na analýze hry *Slepice*, která byla prvním Koljadovým dramatem, jež bylo v České republice inscenováno.

### 5.3 Slepice v originále

Inscenační tým Švandova divadla v čele se Sergejem Fedotovem se rozhodl pro tuto hru nejspíš proto, že se odehrává v divadelním prostředí. Hlavní postavy jsou herečky, režisér a úředník oblastního divadla v ruské provincii. Prostředí uměleckého světa je poměrně snadno přenositelné z jedné kultury do jiné, zároveň je to prostředí pro diváky velmi atraktivní a trochu tajemné. Každého přeci zajímá, co se děje „za oponou“.

Děj hry začíná ve chvíli, kdy do velmi zaostalého divadla, ve kterém stárnoucí herečky stále hrají Shakespearovy Julie, přijede mladá herečka Nonna, jež ihned dostane přezdívku Slepice. Celý konflikt spočívá v tom, že Slepice svede (nebo se nechá svést, to není pro děj důležité) Vasju, úředníka divadla a manžela dřívější primadony Ally. Když to Alla zjistí, vtrhne brzy ráno do Nonnina bytu v místní dělnické ubytovně, aby si to s ní vyřídila. Tam ji však nachytá s hlavním režisérem, což je bývalý partner o něco starší herečky místního divadla Diany. V tento moment začíná hra. Alla spustí smršť nejrůznějších nadávek, do kterých se později zapojí i Diana, vše vyústí v pokus Slepice o sebevraždu. Ten je samozřejmě pouze demonstrativní. Na scéně se později objeví i zamilovaný Vasja. Slepice nakonec popadne své věci a rozhodne se z tohoto příšerného maloměsta odjet. Nedojde však dál než na nejbližší lavičku, kde čeká, až se celá situace uklidní. Tím také děj končí. Život postav se vrátí do starých zaběhnutých a hlavně nudných

---

<sup>128</sup> Lejderman, Naum. *Okraje věčnosti, aneb mezi černuchou a světlem: O dramatice Nikolaje Koljady*. In: Druhý břeh, časopis Švandova divadla, ročník III, číslo 6, Švandovo divadlo na Smíchově, Praha 2005, s. 45.

a jednotvárných kolejí.

Hra je rozdělena do dvou dějství, přičemž k vyústění konfliktu dochází „před přestávkou“, na konci prvního dějství. Jméno mladé herečky Nonna je podobné jménu Nina (Zarečná), název hry Slepice a prostředí uměleckého světa mají být analogické Rackovi Antona Pavloviče Čechova. Naivní mládí, čistota a jistá noblesa letu racka Niny Zarečné však silně kontrastují s přízemností, malostí a těžkopádností slepice Nonny Dubovické.

Text hry tvoří několik rovin. Jednak je to hovorová řeč, která je prosycena nejhrůznějšími nadávkami, vulgarismy a slovními hříčkami, v pasážích, kdy Alla či Diana ječí na Nonnu. Dále je to rádobý kultivovaná řeč obou hereček v replikách, ve kterých se snaží zdůraznit, že jsou inteligentní a konflikty řeší s klidem. Obě tyto roviny se prolínají dokonce v rámci jedné věty, což je obvykle zdrojem humoru, např.: *„Я тебе говорю, что я не по-жлобски все решаю, а интеллигентно. Вот, извиняюсь перед тобой, хотя тебе, курица, надо было с ходу, прямо от порога - бить морду кирпичом. Потому что у тебя морда кирпича просит, понимаешь? Ну, это - ладно, это - потом. Я очень, очень, очень интеллигентно с тобой разговариваю, курица.“*<sup>129</sup> Třetí rovinou jsou pasáže, které herečky citují ze svých rolí ve chvíli, kdy chtějí nastalou situaci ještě více zdramatizovat (např. monolog Raněvské z Višňového sadu, který Alla pronáší, zatímco Nonna se jde utopit). Děj hry díky tomu vyznívá jako zinscenovaný a do jisté míry paroduje afektovanost hereček, které hrají nejen na jevišti, ale i v životě, např.: *„Алла Ивановна! Алла Ивановна! Успокойтесь, ради Бога! Ну, что тут такого произошло-то? Что такого? Чего нервничать-то? Боже, спаси королеву! Тьфу, то есть, Боже, спаси ее! Сохрани ей жизнь! Господи, сохрани!“*<sup>130</sup> Citáty jsou navíc zkomolené, což opět vytváří ironickou propast mezi herečkou a postavou, která je citována.

Slepice má v podtitulu uvedeno, že se jedná o komedii ve dvou dějstvích. Hra je skutečně humorná, až groteskní, v závěru však komedie zhořkne, neboť na konci opět zvítězí maloměšťáckost, přízemnost a zbytečnost životů všech postav, které, když „vyjdou z role“ a otevrou oči, zjistí, jaké životy vlastně vedou. Nakonec ale opět převládne lenost na tom cokoliv změnit. Přestože už tradiční zápletka milostného trojúhelníku (v této hře můžeme mluvit dokonce o pětiúhelníku) napovídá, že se bude jednat o komedii, hlavním zdrojem komiky je ve hře zejména slovní humor v nadávkách, slovních přestřelkách a

<sup>129</sup> Koljada, Nikolaj. *Kurica* [online], 1989. Dostupné z: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2022>, [cit. 2012-08-27].

<sup>130</sup> Tamtéž.

emocionálních výlevech.<sup>131</sup>

#### 5.4 Slepice v českém překladu

Jak již bylo řečeno, Koljadovy hry jsou charakteristické zejména specifickým jazykem, kterým postavy promlouvají z jeviště. Pro překladatele musí být takovýto text výzvou. Sám Koljada často překlady svých her kritizuje, v různých rozhovorech si opakovaně stěžoval, že mu překladatelé nerozumějí a že řada překladů je špatných. To bude nejspíš také důvod, proč se inscenace jeho her v zahraničí mnohdy nesetkávají s tak pozitivním ohlasem jako ty ruské. Podíváme se podrobněji, jak si s překladem poradila Gabriela Palyová.

V textu hry se vyskytuje několik tzv. překladatelských oříšků, které mohly při převodu do češtiny způsobit obtíže. Na první pohled nejvýraznější jsou různá přirovnání, nadávky či hanlivá oslovení. Obzvláště v prvním dějství *Slepice* se jich vyskytuje celá řada. Překladatelce se v některých případech podařilo nalézt velmi originální řešení a přitom zachovat humor, který daná replika v originále vyvolává. Tak je tomu například u některých slovních hříček:

*„Сколько в ней такта, ума, тонкости, образованности, культуры-мультикультуры! Ах ты, артистка Удмуртского театра имени Леси Украинки...“<sup>132</sup>*

Česky:

*„Kolik má taktu, rozumu, bystrosti, vzdělání, kultury - bravury! Ty jedna herečko zapadlýho divadla Vidláka Vidlákoviče...“<sup>133</sup>*

Nebo:

---

<sup>131</sup> Ruský literární vědec Naum Lazarjevič Lejderman dokonce nahlíží na slovní humor Nikolaje Koljady prizmatem lidové smíchové kultury; v Koljadových hrách rozlišuje dva plány: existenciální a karnevalový.

<sup>132</sup> Koljada, Nikolaj. *Kurica* [online], 1989. Dostupné z: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2022>, [cit. 2012-08-27].

<sup>133</sup> Koljada, Nikolaj. *Slepice*. In: Druhý břeh, časopis Švandova divadla, ročník III, číslo 6, Švandovo divadlo na Smíchově, Praha 2005, s. 48.

„Пот-ря-са-юще! Вот это номер - я чуть не номер! С ума сойти!“<sup>134</sup>

V překladu:

„Ú -žas -ný! To je teda výkon – to tleskám, do stehen se pleskám! Ty bláho!“<sup>135</sup>

Případně:

„Ты у меня мухой полетишь отсюда, мухой-цокотухой!“<sup>136</sup>

Překlad Gabriely Palyové:

„Poletíš mi vodsud' jak moucha, jak moucha do capoucha!“<sup>137</sup>

V některých případech přistoupila Palyová k obzvláště tvůrčímu překladatelskému řešení, avšak až příliš se vzdálila originálu:

„Ой, не могу я. Ой, не могу. Держите меня четверо. Ой, не могу. Куда я попала. В сумасшедшем доме манной кашей голову моют. И в валенок ходят.“<sup>138</sup>

Český překlad:

„Ne, já nemůžu. Nemůžu. Držte mě čtyři. Já nemůžu. Kam jsem se to dostala. V blázinci Napoleoni telefonujou deštníkama. A smrkaj do rukávů.“<sup>139</sup>

V tomto konkrétním případě je překladatelčino tvůrčí řešení nemotivované. Naopak v

<sup>134</sup> Koljada, Nikolaj. *Kurica* [online], 1989. Dostupné z: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2022>, [cit. 2012-08-27].

<sup>135</sup> Koljada, Nikolaj. *Slepice*. In: Druhý břeh, časopis Švandova divadla, ročník III, číslo 6, Švandovo divadlo na Smíchově, Praha 2005, s. 48.

<sup>136</sup> Koljada, Nikolaj. *Kurica* [online], 1989. Dostupné z: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2022>, [cit. 2012-08-27].

<sup>137</sup> Koljada, Nikolaj. *Slepice*. In: Druhý břeh, časopis Švandova divadla, ročník III, číslo 6, Švandovo divadlo na Smíchově, Praha 2005, s. 48.

<sup>138</sup> Koljada, Nikolaj. *Kurica* [online], 1989. Dostupné z: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2022>, [cit. 2012-08-27].

<sup>139</sup> Koljada, Nikolaj. *Slepice*. In: Druhý břeh, časopis Švandova divadla, ročník III, číslo 6, Švandovo divadlo na Smíchově, Praha 2005, s. 49.

některých replikách Palyová často pouze doslovně překládá ruský výraz do češtiny. To je někdy funkční, např.:

„*Что ты выпучила глаза, как бешеная селедка?*“<sup>140</sup>

Česky:

„*Cos vypoulila voči jak šilenej slaneček?*“<sup>141</sup>

Případně také:

„*Ну и как вы спали? Мухи вас не обосрали?*“<sup>142</sup>

V překladu:

„*No a jakpak jste se vyspali? Mouchy na vás nesraly?*“<sup>143</sup>

Někdy naopak toto řešení svou funkčnost ztrácí, např.:

„*Спят себе, голубки. Трын-трава им. Замечательно-с! Лабардан-с, лабардан-с! Ну, что же.*“<sup>144</sup>

Česky:

„*Spínají tady, hrdličky. Všechno je jim putna. Nádhera! Labardan – s, labardan -s! Ну což!*“<sup>145</sup>

---

<sup>140</sup> Koljada, Nikolaj. *Kurica* [online], 1989. Dostupné z: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2022>, [cit. 2012-08-27].

<sup>141</sup> Koljada, Nikolaj. *Slepice*. In: Druhý břeh, časopis Švandova divadla, ročník III, číslo 6, Švandovo divadlo na Smíchově, Praha 2005, s. 48.

<sup>142</sup> Koljada, Nikolaj. *Kurica* [online], 1989. Dostupné z: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2022>, [cit. 2012-08-27].

<sup>143</sup> Koljada, Nikolaj. *Slepice*. In: Druhý břeh, časopis Švandova divadla, ročník III, číslo 6, Švandovo divadlo na Smíchově, Praha 2005, s. 48.

<sup>144</sup> Koljada, Nikolaj. *Kurica* [online], 1989. Dostupné z: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2022>, [cit. 2012-08-27].

<sup>145</sup> Koljada, Nikolaj. *Slepice*. In: Druhý břeh, časopis Švandova divadla, ročník III, číslo 6, Švandovo divadlo



V této replice se dokonce záměr autora vytrácí zcela, neboť český recipient jí nemůže rozumět. Jedná se o narážku na Gogolova *Revizora*:

*„Хлестаков. Я люблю поестъ. Ведь на то живешь, чтобы срывать цветы удовольствия. Как называлась эта рыба?*

*Артемий Филиппович (подбегая). Лабардан-с.*

*Хлестаков. Очень вкусная. Где это мы завтракали? в больнице, что ли?*<sup>146</sup>

Replika vystihuje lhostejnost Chlestakova k tomu, že hodoval mezi nemocnými chudáky. Český překlad Bohumila Mathesia zní:

*„Chlestakov. Já rád dobře jím. Konečně člověk žije proto, aby trhal květy rozkoše a požitku. Jak se jmenovala ta ryba?*

*Artěmij Filipovič (přiběhne): Labardan, prosím.*

*Chlestakov. Moc chutná ryba. Kde jsme to snídali? V nemocnici, že?*<sup>147</sup>

Ale v překladu Zdeňka Mahlera, který se v současné době inscenuje častěji, už je Labardan (česky treska) nahrazen Lamprédou (česky mihule říční):

*„Chlestakov. Já se rád dobře najím. Vždyť proto je člověk na světě, aby trhal plody ze stromů požitku. Jak se jmenovala ta ryba?*

*Špitální rada. (přiskočí) Lampréda, prosím.*

*Chlestakov. Moc dobrá. Kdepak jsme to byli na svačině? V nemocnici, co?*<sup>148</sup>

Český recipient nedokáže tuto narážku na *Revizora* rozklíčovat a význam celé repliky mu tak zůstane skryt. Podobně je tomu také v následujícím příkladu:

*„Меня, Федор Ильич, пропустили сюда точно так же, как и вас. Тем же ходом, тем же проходом. Тем же Ругон-Макаром. Через двери. Или вы, Федор Ильич, сюда на ночевку, на лежбище, на стоянку, на случку, если не сказать хуже, через окно*

---

na Smíchově, Praha 2005, s. 49.

<sup>146</sup> Gogol, Nikolaj Vasiljevič. *Revizor* [online]. Dostupné z: [http://az.lib.ru/g/gogolx\\_n\\_w/text\\_0070.shtml](http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0070.shtml). [cit. 2012-09-21].

<sup>147</sup> Gogol, Nikolaj Vasiljevič. *Revizor*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1959, s. 64.

<sup>148</sup> Gogol, Nikolaj Vasil'jevič. *Revizor*. V nakl. Artur vyd. 1. Praha: Artur, 2010, s. 38.

забираетесь?<sup>149</sup>

Česky:

„*Mě sem, Fjodore Iljiči, pustili přesně tak, jako vás. Stejným vchodem, stejným průchodem. Stejným fakem-pakem. Dveřma. Nebo vy, Fjodore Iljiči, sem na nocleh, na lůžko, na stanoviště, na připouštění - nemám-li se vyjádřit hůř – snad lezete oknem?*“<sup>150</sup>

Tato replika naráží na francouzského klasika Émila Zolu a jeho cyklus románů o rodu Rougon-Macquartů (Les Rougon-Macquarts) s podtitulem „Přírodopisná a sociální studie jedné rodiny za druhého císařství“. Součástí tohoto cyklu je také román Nana, na který Koljada naráží o několik replik níž:

„*Нет, не так надо говорить! Не “Нонна”, а “Нана”, как говорил великий Золя! Нана самая натуральная! Кто хочет – на!*“<sup>151</sup>

V překladatelčině řešení (fakem-pakem) se opět tato narážka ztrácí.

V překladu se vyskytují také případy, kdy Palyová kalkuje ruský výraz, který má však v češtině jiné významové konotace. Přesto replika vyvolává u diváků smích (viz: záznam inscenace *Slepice* ze Švandova divadla), takže překlad je v podstatě funkční:

„*Не работала ты пока еще в Сарапуле, в Глазове, в Воткинске, в Каракулине? Не работала?!*“<sup>152</sup>

V českém překladu:

„*A nehrála jsi nikdy ve Sračkově, v Pitomcově, v Hnusově, v Karkulíně? Ne, nehrála?!*“<sup>153</sup>

<sup>149</sup> Koljada, Nikolaj. *Kurica* [online], 1989. Dostupné z: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2022>, [cit. 2012-08-27].

<sup>150</sup> Koljada, Nikolaj. *Slepice*. In: Druhý břeh, časopis Švandova divadla, ročník III, číslo 6, Švandovo divadlo na Smíchově, Praha 2005, s. 49.

<sup>151</sup> Koljada, Nikolaj. *Kurica* [online], 1989. Dostupné z: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2022>, [cit. 2012-08-27].

<sup>152</sup> Tamtéž.

<sup>153</sup> Koljada, Nikolaj. *Slepice*. In: Druhý břeh, časopis Švandova divadla, ročník III, číslo 6, Švandovo divadlo na Smíchově, Praha 2005, s. 48.

V další replice přistupuje dokonce k transkripci ruského výrazu:

*„Сейчас сядешь на паровоз и поедешь, поработаешь в Саранул. (...) Все! Баста!  
Каюк! Амба! Финиш!! Киздец подкрался незаметно! Конец фильма! Ценок амьлиф!  
Поняла??!!!“<sup>154</sup>*

V překladu:

*„Ted' sedneš na vlak a pojeděš si zamakat do Sračkova. (...) Hotovo! Dost! Šmitec! Utrum!  
Finito!! Kaněc fil'má! Fil'má kaněc. Chápeš??!!!“<sup>155</sup>*

Překladatelka použila místo autorova řešení přepsání slovního spojení pozpátku *Ценок амьлиф* pouze postpozici substantiva *Fil'má kaněc*. Překladatelka navíc chybně vyznačila přízvuk. Budeme-li funkčnost české repliky posuzovat na základě reakcí publika, musíme i v tomto případě opět překladatelské řešení považovat za funkční.

V některých replikách se z českého textu do jisté míry vytrácí expresivita originálního výrazu, např.:

*„Давай, курица, собирайся, давай. Давай. На шайтан-арбу и - вперед. Сматывайся  
отсюда, куда хочешь. Уезжай подальше, куда ворон костей не заносил.“<sup>156</sup>*

Česky:

*„Dělej, slepice, seber se, dělej. Dělej. Na šajtan-arbu, na pekelnou káru a - jedem. Pakuj  
se vodsud', kam chceš. Jed' hodně daleko, kde lišky dávaj dobrou noc.“<sup>157</sup>*

V první větě je v překladu vhodně rozšířen informační základ (*Na šajtan-arbu, na pekelnou káru*); z překladu je tak více zřejmé, že chce Alla posadit Nonnu na vlak. *Kde*

<sup>154</sup> Koljada, Nikolaj. *Kurica* [online], 1989. Dostupné z: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2022>, [cit. 2012-08-27].

<sup>155</sup> Koljada, Nikolaj. *Slepice*. In: Druhý břeh, časopis Švandova divadla, ročník III, číslo 6, Švandovo divadlo na Smíchově, Praha 2005, s. 48.

<sup>156</sup> Koljada, Nikolaj. *Kurica* [online], 1989. Dostupné z: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2022>, [cit. 2012-08-27].

<sup>157</sup> Koljada, Nikolaj. *Slepice*. In: Druhý břeh, časopis Švandova divadla, ročník III, číslo 6, Švandovo divadlo na Smíchově, Praha 2005, s. 47.

*lišky dávají dobrou noc* je krásný český výraz, který vystihuje smysl originálního spojení *куда ворон костей не заносил*, ale ne jeho expresivitu.

Často se však překladatelce míru expresivity daří zachovat, např.:

„*Ишь ты, реже-сёр... Часто-сёр! В норму-сёр!*“<sup>158</sup>

V překladu:

„*Ty jseš Reži-sér... Hovno-sér! Připo-sér!*“<sup>159</sup>

V textu se vyskytuje také řada reálií. Překladatelka se s nimi vyrovnává různě. Například v následujícím příkladu přistoupila k zajímavému řešení, kdy ruskou reálii nahradila poměrně adekvátní českou reálií, kterou navíc „porušila“:

„*Сколько в ней такта, ума, тонкости, образованности, культуры-мультикультуры! Ах ты, артистка Удмуртского театра имени Леси Украинки...*“<sup>160</sup>

Řešení Gabriely Palyové:

„*Kolik má taktu, rozumu, bystrosti, vzdělání, kultury - bravury! Ty jedna herečko zapadlýho divadla Vidláka Vidlákoviče...*“<sup>161</sup>

Jedním z témat *Slepice* je střet dvou světů – reálného a fiktivního, přízemního a vznešeného. Herci, kteří žijí svými rolemi, vcitují se do nich a cítují různé pasáže jejich textu, se střetávají s přízemní a ošuntělou realitou ruského maloměsta, kde i úředník divadla může aspirovat na herce. Z toho důvodu v textu hry často v rámci jedné repliky kontrastují knižní výrazy s hovorovou řečí, např:

---

<sup>158</sup> Koljada, Nikolaj. *Kurica* [online], 1989. Dostupné z: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2022>, [cit. 2012-08-27].

<sup>159</sup> Koljada, Nikolaj. *Slepice*. In: Druhý břeh, časopis Švandova divadla, ročník III, číslo 6, Švandovo divadlo na Smíchově, Praha 2005, s. 48.

<sup>160</sup> Koljada, Nikolaj. *Kurica* [online], 1989. Dostupné z: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2022>, [cit. 2012-08-27].

<sup>161</sup> Koljada, Nikolaj. *Slepice*. In: Druhý břeh, časopis Švandova divadla, ročník III, číslo 6, Švandovo divadlo na Smíchově, Praha 2005, s. 48.

„И то, что он мне поведал, это, конечно, удар в лоб! Ниже пояса удар! В промежность удар! Ну, ты уби-ила бобра, подруга! Нет, посмотрите только, товарищи, на кого он польстился? Боже ж ты мой! Мрак! Ужас! Ничтожная актрисуля! Пищит, как мышь! С ее голосом в туалете кричать: ‚Занято!‘, Кушать подано!‘ Подает надежды и подносы! Вы посмотрите на нее! На голове - три волосинки в шесть рядов! Простите за выражение, но ведь ни сиськи, ни письки - одна арматура! Сзади пионерка, спереди – пенсионерка!“<sup>162</sup>

V překladu:

„A co mi vyprávěl, byla samozřejmě rána do hlavy! Rána pod pás! Úder do slabin! Ale tos narazila na rozbušku, děvenko! Ne, jenom se podívejte, soudruzi, na koho zabral? Můj ty Bože! Hnus! Hruža! Nejnicotnější herečka! Piští jako myš! S tím svým hlasem by mohla křičet na záchodě: ‚Vobsazeno!‘, ‚Němá tvář!‘ ‚Slibná herečka na podávání rekvizit a táců. Podívejte se na ní! Na hlavě to má tři vlásky v šesti řadách! Vodpusťte mi ten výraz, ale vždyť nemá ani prdel ani prsa – jenom konstrukce! Zezadu lyceum, zepředu – muzeum!“<sup>163</sup>

V uvedeném příkladu (podobných se v textu vyskytuje celá řada) kontrastuje zastaralé knižní slovo *поведа́ть* s frazeologismem *уби́ть бобра*. Překladatelka zastaralý výraz převedla jako *vyprávěl*, přestože by se našel adekvátní výraz i v češtině, například sloveso *dít* či *pravit*. Ruský frazeologismus *уби́ть бобра* přeložila Palyová velmi tvůrčím způsobem spojením *narazit na rozbušku*. Přestože Rusko-český frazeologický slovník Ludmily Stěpanové nabízí české výrazy *přepočítat se* či *střelit kozla*<sup>164</sup> a *narazit na rozbušku* není frazeologismus ani ustálené slovní spojení, zachovává si replika význam i humor, takže řešení je opět funkční. Zmíněný kontrast stylů se však vytratil.

Další výraz v této replice *Ни сиськи, ни письки* je ve slovníku *Большой словарь русских поговорок* objasněn takto: „Вульг.-прост. Шутл.-ирон. О невзрачной, тщедушной женщине.“<sup>165</sup> V češtině by bylo možné nalézt ustálená spojení jako např.:

<sup>162</sup> Koljada, Nikolaj. *Kurica* [online], 1989. Dostupné z: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2022>, [cit. 2012-08-27].

<sup>163</sup> Koljada, Nikolaj. *Slepice*. In: Druhý břeh, časopis Švandova divadla, ročník III, číslo 6, Švandovo divadlo na Smíchově, Praha 2005, s. 50.

<sup>164</sup> Stěpanová, Ludmila. *Rusko-český frazeologický slovník*. Univerzita Palackého, Olomouc 2007.

<sup>165</sup> Mokijenko, Valerij Michajlovič a Nikitina, Tat'jana Gennad'jevna. *Bol'šoj slovar' russkich pogovorok* [online]. Olma media group, 2007. Dostupné z: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/42338/%D0%9D%D0%B8>, [cit. 2012-08-29].

*Vždyť je jako kost a kůže, vypadá jak smrtka* apod., která jsou však stylisticky neutrální.

Slovník ruského argotu vysvětluje výraz *Сзади пионерка, спереди пенсионерка* takto: „*о пожилой женщине с хорошо сохранившейся фигурой.*“<sup>166</sup> Překladatelka se ruské ustálené spojení pokusila kompenzovat frazeologickým novotvarem *zezadu lyceum, zepředu – muzeum*, který však (kvůli překladu předchozího spojení *nemá ani prdel ani prsa – jenom konstrukce*) nevyvolává adekvátní asociaci.

V českém překladu se vyskytuje také řada interferencí pod vlivem ruštiny, jako například zachování zdvojnásobení (např.: *kufříček, kastrůlek*), přenesení slovosledu a syntaktických vazeb charakteristických pro ruštinu do cílového jazyka (např.: „*Vasja: Jenom tady, v tomhle pokoji jsem byl před mnoha lety šťastný! A celou zbývající dobu života s tebou – muka.*“<sup>167</sup>, místo: *Ale celý zbytek života s tebou byla muka*), emocionálně zabarvená (familiární) oslovení (např.: *drahoušku, miláčku*) a podobně.

Překládat Koljadovy hry je náročná a mnohdy mravenčí práce. K řadě výrazů a ustálených slovních spojení není snadné nalézt adekvátní českou variantu tak, aby byl zachován smysl a zároveň funkce dané repliky. Překlad Gabriely Palyové je v mnohých ohledech kvalitní, velmi nápaditý, plný originálních řešení, zároveň zachovává slovní humor i hořké vyznění komedie. O překládání Koljadových her Gabriela Palyová říká: „*Postupně jsem začala v hrách nacházet skrytý humor a až dokonalost dialogů. Začalo mě nesmírně bavit překládat slovní hříčky, které se objevují v hrách Nikolaje Koljady, a hlavně nezvyklý humor, se kterým jsem se nesetkala v žádných hrách z poslední doby.*“<sup>168</sup>

## 5.5 Koljada na českých divadelních scénách

Úspěch většiny divadelních her Nikolaje Koljady je, jak jsme uvedli už výše, založen z velké části právě na jazyce a pevném zasazení děje her do konkrétního prostředí ruského maloměsta. Mladý režisér, který uvedl Koljadovu hru *Polonéza Ogiňského* v Divadle Na zábradlí, k této zasazenosti do ruského prostředí říká: „*Hra byla napsaná v 90.*

<sup>166</sup> Spravočno-informacionnyj portal Gramota.ru. Dostupné z: [http://www.gramota.ru/slovari/argo/53\\_12490](http://www.gramota.ru/slovari/argo/53_12490), [cit. 2012-08-27].

<sup>167</sup> Koljada, Nikolaj. *Slepice*. In: *Druhý břeh: časopis Švandova divadla*, ročník III, číslo 6, Švandovo divadlo na Smíchově, Praha 2005, s. 61.

<sup>168</sup> Nikolaj Koljada. *Polonéza Ogiňského - premiéra*, Český rozhlas 3, Mozaika, 15. října 2008, Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/mozaika/divadlo/zprava/nikolaj-koljada-poloneza-ogiskehoho-premiera>, [cit. 2012-08-29]. Z rozhlasového archivu zaznamenala M. P.

letech v Rusku, pro ruské divadlo a pro ruského herce. Zásadní témata, která se tam řeší, jsou spojená s pádem Sovětského svazu a s vyrovnáním se s tím běžných Rusů, což je velmi těžko přenositelné. To byl taky jeden z důvodů, proč jsme hodně váhali, jestli ji uvést nebo ne. <sup>169</sup>

V roce 2011 uvedlo hru *Slepice* Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích v režii Michala Langa. V recenzi na inscenaci se dočteme: „Komédie okouzlí zejména slovními obraty, které jsou někdy lehce vulgární, ale nelze jim upírat nadhled, vtip a inteligenci. To, s jakou nonšalantností dokáže přejít například Daniela Bambasová představující Allu z vznešeného jazyka k nadávkám a zase zpět, je úžasné. Stejně rychle si i "vybavuje" různé role, v nichž hrála, a snad její láska k divadlu jí nedovolí je nezapojit, byť jen v běžném hovoru s kamarádkou.“<sup>170</sup>

Jak jsme ukázali na analýze překladu hry *Slepice*, převod takového textu do jiného jazykového a kulturního prostředí se neobejde bez jistých ztrát. V souvislosti s překladem Koljadových her by mohla dokonce vyvstat věčná otázka o problematice přeložitelnosti a nepřeložitelnosti a o možnostech překladu a překladatele. Domníváme se, že právě obtížnost přenositelnosti prostředí, témat a hlavně specifických jazykových prostředků Koljadových dramát je hlavní důvod, proč se Koljadovy hry netěší takovému zájmu u českého diváka, jaký by si zasloužily.

---

<sup>169</sup> Nikolaj Koljada. *Polonéza Ogiňského - premiéra*, Český rozhlas 3, Mozaika, 15. října 2008 [online]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/mozaika/divadlo/zprava/nikolaj-koljada-poloneza-ogiskehoho-premiera>, [cit. 2012-08-29]. Z rozhlasového archivu zaznamenala M. P.

<sup>170</sup> Nikolaj Koljada - *Slepice, Jihočeské divadlo - Malé divadlo*. [online] Dostupné z: <http://www.regionalnioviny.cz/detail.php?kraj=jck&okres=CBU&zid=1289155915&tid=1231196753>, [cit. 2012-08-29]

## 6. Překladatel, dramaturg a herec Leoš Suchařípa: Olja Muchinová – Táňa, Táňa

Leoš Suchařípa (žil v letech 1932 - 2005) se právem řadí k nejvýznamnějším českým překladatelům divadelních her z ruštiny. Na svém kontě má překlady her Michaila Bulgakova *Dny Turbinových*, Nikolaje Vasilijeviče Gogola *Ženitba a Hráči*, Maxima Gorkého *Na dně*, *Vassa Železnovová*, *Dostigajev a jiní*, Leonida Leonova *Zlatý kočár*, Alexandra Nikolajeviče Ostrovského *Šťastný den*, *Výnosné místo* a další.<sup>171</sup> Jako překladatele ho proslavily zejména jeho překlady Antona Pavloviče Čechova (*Višňový sad*, *Ivanov*, *Tři sestry*, *Strýček Váňa*, *Racek*) pořízené většinou pro Činoherní studio v Ústí nad Labem, které vznikaly postupně od roku 1969 a v jejichž inscenacích (pod režijním vedením Jana Kačera) obvykle hrál jednu z rolí; později se v čechovovských inscenacích svých překladů objevil jako herec v Divadle Na zábradlí v režii Petra Lébela.

Hru *Táňa, Táňa* Olji Muchinové přeložil Leoš Suchařípa na objednávku režiséra Jana Antonína Pitínského pro inscenaci v Divadle Na zábradlí.<sup>172</sup>

### 6.1 Čechov v sukních - Olja Muchinová

Olja Muchinová se narodila v Moskvě v roce 1970, vyrostla na severu Ruska ve městě Uchta, vystudovala dramatickou tvorbu na Literárním institutu Maxima Gorkého. V lednu roku 1996 měla premiéru její čtvrtá hra *Таня-Таня* (z roku 1994, v roce 1995 vyšla v časopise *Драматург*) v divadle Мастерская П. Фоменко (režisérem inscenace byl přímo Petr Fomenko<sup>173</sup>), po této úspěšné inscenaci se začala hrát v Sankt Petěrburgu a dalších ruských městech, později byla inscenována i v zahraničí. Muchinová následně napsala hru „*Ю*“ (1996) (česky „*You*“ v překladu Vlasty Smolákové, vyšlo v edici *Současná hra* Divadelního ústavu v Praze v roce 2000), po dalších šesti letech hru *Летум* (překlad Anna

<sup>171</sup> Seznam překladů Leoše Suchařípy nalezneme v Bibliografickém soupisu českého uměleckého překladu po roce 1945 v databázi Obce překladatelů. Dostupné z: <http://www.obceprekladatelu.cz/ftp/DUP/S/SucharipaLeos.htm>, [cit. 2012-04-05].

<sup>172</sup> „*Začalo to prý přibližně rok před plánovanou premiérou (1997, pozn. aut.). Tehdy navštívil Pitínského zkoušku Bernhardovy hry Ritter, Dene, Voss známý ruský režisér a pedagog Petr Fomenko. V blízkém bistro U sv. Anny pak Pitínskému vyprávěl o hře mladinké Olji Muchinové, kterou právě inscenoval s ročníkem svých absolventů. „Zaujalo mě, jak zároveň říkal, že té hře vůbec nerozumí. A taky se mi líbil název té hry a fotografie té mladé dívky. Tak mě to okouzlo, že jsem o pár dní později poprosil Leoše Suchařípu, aby pro mě hru přeložil,“ vzpomíná Pitínský.*“ - z divadelního programu k ostravské inscenaci *Táni, Táni* v Divadle Petra Bezruče. Dostupné z: <http://www.bezrucy.cz/pdf/program-tana.pdf>, [cit. 2012-04-05].

<sup>173</sup> Legendární ruský režisér Petr Fomenko, který inspiroval režiséra Jana Antonína Pitínského k nastudování této hry u nás, bohužel v době dokončování této disertační práce zemřel.



Bubníková (česká verze) a Romana Maliti (slovenská verze), opět pro Petra Fomenka. V Česku hru sehrál soubor sestavený z absolventského ročníku Divadelní akademie múzických umění v Praze v roce 2005, hra soubor inspirovala natolik, že po ní pojmenovali nově vzniklé divadlo, které se zaměřuje na inscenování her současné české i světové dramatiky.<sup>174</sup>

*Таня-Таня* vyšla v roce 1995 v časopise *Драматург* doprovázená obrázky s komentáři, které měly dokreslovat děj a vytvořit konkrétní představu o postavách a místu děje.<sup>175</sup> V českém překladu vyšla hra v časopise *Svět a divadlo* v roce 1996. V českém vydání byla hra bohužel o obrazovou přílohu hry ochuzena.

## 6.2 Táňa, Táňa v originále

V četných recenzích a kritikách na hru a její inscenace se dočteme, že *Таня-Таня* je hra o lásce a jejích nejrůznějších podobách. Při pozorném čtení však v dramatu vysledujeme také téma samoty, stárnutí a čechovovské neschopnosti vymanit se ze zaběhnutého koloběhu nespokojeného života a nalézt vůli a sílu na něm něco změnit.

Děj hry je na jednu stranu jednoduchý, na druhou stranu jsou vzájemné vztahy mezi postavami poněkud komplikované: Ivanov je ženatý s Táňou, mají spolu syna, který ve hře nemá konkrétní jméno, vystupuje zde jako Chlapec. Jednoho dne potká Ivanov v metru mladou krásnou dívku Táňu (ve hře vystupuje jako Dívka), se kterou naváže intimní vztah; ten je však pro něj pouze rozptýlením, ve skutečnosti stále miluje svou ženu Táňu. Naopak Dívka Ivanova bezmezně miluje. Do dívky je zamilován Chlapec; ta s ním sice naváže intimní vztah, ale nemiluje jej. Děj se dále komplikuje postavou Ochlobystina a Ziny. Ochlobystin miluje Táňu, ale je ve vztahu se Zinou, ta Ochlobystina miluje a na začátku hry se za něj chce provdat. Ochlobystin Táňu oklame, namluví jí, že odjíždí z Bibireva, a

<sup>174</sup> Soubor se zformoval v roce 2005 ze studentů jednoho ročníku Miroslava Krobota na katedře alternativního divadla pražské DAMU. Devět čerstvých absolventů herectví, stmelených společným studiem i účinkováním v divadle Disk, se tehdy rozhodlo, že spolu nadále zůstanou i v profesionálním životě. Prvním mimoškolním představením, které nastudovali, byla hra *Letí* ruské autorky Olji Muchinové pod vedením režiséra Mariána Amslera. Právě tato hra dala divadlu název. Zdroj: Eva Pivodová: *Seznamte se: Divadlo Letí*. Dostupné z: <http://www.sanquis.cz/index1.php?linkID=art35>, [cit. 2012-04-06].

<sup>175</sup> “*Nezkrácený text pak vyšel v časopise Dramatik. Rozpočet publikace těchto hry nakonec převýšil náklady celého časopisu, ale šéfredaktor, kulturní dramatik Alexandr Kazancev, nakonec překvapivě souhlasil. Obrázky mi sloužily jako jakýsi kreslený scénář místo popisů zevnějšku postav a místa děje. Vystříhala jsem si je z časopisu Československá fotografie! (...) Můj guru, dramatik Juliu Edlis, o těch mých obrázcích zase mluvil jako o komiksech.*” Z korespondence Olji Muchinové a dramaturgyně ostravské inscenace Ilony Smejkalové. Dostupné z: <http://www.bezrucy.cz/pdf/program-tana.pdf>, [cit. 2012-08-29].

docílí tak toho, že se zhrzená Táňa, která opouští svého muže, nastěhuje do jeho domu. Ochlobystin jí vyzná lásku, Táňa mu však řekne, že miluje pouze Ivanova. Ochlobystin zváží pro a proti a rozhodne se nabídnout Zině sňatek. Ta se však poté, co náhodou vyslechla Ochlobystinovo vyznání Táně, rozhodne opustit ho a namluvit mu, že se provdala za Chlapce. Později se my i Ochlobystin dozvídáme, že Chlapec ještě nemá ani občanku, takže sňatek by vůbec nebyl možný.

V předposledním obraze se vše uklidní a život se pomalu vrací do zaběhnutých kolejí. Ivanov má odletět do Ameriky, Zina a Ochlobystin mají naplánovanou cestu k Černému moři, kde by měl Ochlobystin psát vědeckou práci o životě mořských ježků. Žádný odjezd se však nekoná, v Černém moři přeci mořští ježci nežijí:

*„Мальчик. А в Черном море Зина морских ежей нет.*

*Зина. Есть.*

*Мальчик. Нет.*

*Зина. Есть.*

*Мальчик. Нет.*

*Зина. Мальчик мой, это просто ревность!*

*Мальчик. Ха-ха!*<sup>176</sup>

Poslední obraz opět otevírá celý kolotoč, ve dveřích se objeví vypuzená Dívka, Táňa se vyděsí a červené víno, které drží v ruce, vylije leknutím na Chlapce. Autorka jako by byla nespokojená s tím, jak se postavy smířily se svým osudem, a návratem Dívky je znovu vyzývala: „Tak udělejte už konečně něco!“ Muchinová tedy nechává na čtenáři či divákovi, jak chce postavy vidět a jakou jim předvídá budoucnost.

Ve hře se před námi odehrává množství příběhů a podob lásky, nevěry a žárlivosti, téměř vždy jde o lásku nešťastnou, jednostrannou. Každá postava nám umožňuje podívat se na to, co je láska, ze svého úhlu pohledu.

Táňa je zralá žena, kterou až nevěra jejího milovaného muže přiměla uvědomit si, že je zklamaná z lásky, ne ani tak kvůli nevěře, ale kvůli tomu, že od lásky čekala něco jiného, něco víc. Proto říká o Dívce: „*Ее голубые глаза ведут (еще доверчивы), я ничего не слышу. Я ЗНАЮ ТАК ОН И СМОТРИТ НА НЕЕ.*“<sup>177</sup> Závídí jí do jisté míry její

<sup>176</sup> Muchina, Olja. *Táňa-Táňa*. In: *Časopis Dramaturg*, č. 5, Moskva 1995, s. 101.

<sup>177</sup> Tamtéž, s. 73.

naivitu i to, že je ještě schopná prožívat tolik opojnou zamilovanost.

Dívka Táňa teprve svou lásku hledá, snaží se zjistit, co vlastně láska znamená. Zkouší to jednak u Ivanova, který ji na první pohled okouznil, nechává se však svést i Chlapcem, jenž je do ní zamilován. Bere vše na lehkou váhu, vyjadřuje své emoce přímo a lehce, čímž se nechal unést i Ivanov. Dívka je však okouzlena i Táňou, její krásou a vůní, obdivuje ji a přeje si, aby alespoň na chvíli mohla být jako ona. „*Таня. Если обнять ее, все рассказать ей, быть ее запахом, цветом, смехом. Зачеркнуть все годы впереди, чтобы сейчас быть ей.*“<sup>178</sup>

Ivanov, který je předmětem sváru dvou žen – sokyň v lásce, je v podstatě obyčejný muž. Není na něm nic zvláštního, není důvod, proč by se o něj měly ženy prát. Přestože ho okouzlilo mládí a bezprostřednost Dívky, stále miluje svou ženu a jen velmi těžko se vyrovnává s tím, že ho opouští.

Zina je obrazem praktické ženy, která, podle svých slov, promarnila mládí v geometrii. Chtěla by si vzít Ochlobystina a žít s ním klidný a spokojený život. Když však zjistí, že ji Ochlobystin ve skutečnosti nemiluje a má ji jen jako náhražku za Táňu, rozhodne se ho opustit a raději trpět osaměním, nežli žít v manželství bez lásky.

Podobný osud jako Zina má i Chlapec, Dívka Táňa si s ním v podstatě jen pohrávala, nakonec však zůstává sám. Vzhledem k věku chlapce však jeho osud nevyznívá tak tragicky jako ten Zinin.

Ivanov i Ochlobystin mají oba dvě ženy, jednu společnou – Táňu – kterou doopravdy milují, jednu jen jako rozptýlení. Ani na jednoho nečeká šťastná láska. Táňa je oba opouští, Dívku nechce Ivanov ani vidět, neboť v ní vidí příčinu Tánina odchodu, Zina s Ochlobystinem sice mluví o tom, že odjedou společně k Černému moři, ve skutečnosti je však všechno jinak.

### 6.3 Čechovovské motivy

Po premiéře inscenace byla autorka srovnávána s Čechovem, dokonce byla označena za „Čechova v sukních“. Ve hře se vyskytuje hned několik motivů, které toto označení podporují.

Jednak jsou to jména dvou postav: Jeden z ústředních hrdinů, kolem kterého se točí

---

<sup>178</sup> Muchina, Olja. *Táňa-Táňa*. In: Časopis Dramaturg, č. 5, Moskva 1995, s. 73.

ony dvě Táni, se jmenuje Ivanov, ve hře vystupuje také postava dělníka, kterému se říká strýček Váňa:

*„Зина. Вася, как у рабочего фамилия? У дяди Вани?”*

*Охлобыстин. Не знаю. У рабочих фамилий не бывает.“<sup>179</sup>*

Další podobnost s Čechovovými dramaty je ve způsobu výstavby rozhovorů mezi postavami. Jednotlivé repliky na sebe ne vždy reagují, každá postava má obvykle svůj motiv, který stále opakuje (např.: *Пить шампанское так радостно*), postavy jako by neposlouchaly svého partnera, zároveň z ničeho nic změni téma a rozhovor stočí na prázdné fráze o počasí, např.:

*„Охлобыстин. Небо чистое, без облаков.*

*Зина. Как красиво! Вы знаете, я так счастлива!*

*Девушка. Шитовник зацвел.*

*Таня. А где мальчик?*

*Зина. А мы будем танцевать сегодня? Поставьте пластинку!*

*Девушка. Невозможно пахнет луком...“<sup>180</sup>*

K dalším čechovovským motivům patří místo, ve kterém se drama odehrává, velký jabloňový sad, velký dům uprostřed sadu. Postavy obvykle nikam nespěchají, jedí jablka a pomeranče, popíjejí šampaňské a tancují. Místo do Moskvy se na závěr hry chtějí dostat na Krym, protože dle jejich slov *„В Крыму всегда хорошо.“<sup>181</sup>*

Čechov byl zajisté autorčinou inspirací, v žádném případě však *Таня-Таня* není variací na nějakou z Čechovových her, ani její parodií či parafrází.

## 6.4 Čas, prostor a kompozice

Čas děje je lineární a odpovídá času syžetu, děj se odehrává během několika dnů za sebou v časové posloupnosti. Čas dramatu je sporný. Dokonce by se dalo hovořit o jistém

<sup>179</sup> Muchina, Olja. *Таня-Таня*. In: *Časopis Dramaturg*, č. 5, Moskva 1995, s. 81.

<sup>180</sup> Tamtéž, s. 90.

<sup>181</sup> Tamtéž, s. 102.

bezčasí. Ve hře je několik narážek na dobu, ve které se drama odehrává. Jednak je to oslovení *товарищ*, což hru zasazuje spíše do období socialismu (i když toto oslovení se používalo už dříve<sup>182</sup>), dále jsou to obrázky, které doplňují text a jež by dle slov samotné autorky měly posloužit jako ilustrace o času i místu děje. Ty vypovídají spíše o dvacátých až třicátých letech dvacátého století. V textu se dále mluví o jaru či svátku 8. března, o tom, že dívka jí broskve a do pokoje nakukují oknem kvetoucí větve broskvoní a podobná matoucí sdělení o čase. Samy postavy nemají vždy jasno, který měsíc právě je:

*„Таня (смеется). В июне ко мне должна прийти любовь. (стук в дверь)*

*Иванов. Это она.*

*Таня. Это Охлобыстин.*

*Иванов. Он к тебе.*

*Таня. Сейчас май.*

*Иванов. Уже два месяца как июль.*<sup>183</sup>

Drama se odehrává převážně ve velkém domě u Ochlobystina v Bibirevu. Dům je obklopen velkým sadem vzrostlých jabloní, ve kterém je stále krásné počasí a zpívají v něm ptáci. V dramatu je také často zmiňována Moskva či metro. Mnohdy hra připomíná spíše filmový scénář, například když postavy běží po ulici a podobně.

To vše podporuje myšlenku, že drama je nadčasové a může se odehrávat kdykoliv a kdekoliv. Jsou to příběhy lásky a láska nezná žádná omezení, může přijít kdykoliv a kamkoliv.

Drama má kruhovou kompozici (podobně jako dramata A. P. Čechova); postavy se na konci hry poté, co prožijí řadu dramatických událostí, opět vracejí na svá místa a pokračují v předešlém životě. Muchinová však tuto cykličnost rozbíjí posledním obrazem, který tvoří pouze krátká scénická poznámka a dvě repliky. Do hry se vrací vypuzená Dívka

---

<sup>182</sup> ТОВАРИЩ - Человек, действующий, работающий вместе с кем-н., помогающий ему, делающий с ним общее дело, связанный с ним общим занятием, общими условиями жизни, и потому близкий ему. Он снова простирает руки товарищам минувших лет. Пушкин. Великим подспорьем всего его существования, неизменным товарищем и другом была ему его тетка. Тургенев. Прощай, мой товарищ, мой верный слуга (обращение Олега к коню). Пушкин. С таким товарищем не скучен скучный путь. Жуковский. In: Tolkovyj slovar' russkogo jazyka Ušakova. Dostupné z: <http://slovari.yandex.ru/~%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/%D0%A2%D0%BE%D0%BB%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B9%20%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C%20%D0%A3%D1%88%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0/%D0%A2%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%89/>, [cit. 2012-04-05].

<sup>183</sup> Muchina, Olja. *Та́на-Та́на*. In: *Časopis Dramaturg*, č. 5, Moskva 1995, s. 91.

a je jasné, že tentokrát se musí něco změnit.

Hra je rozdělena na dvě části, z nichž každá má sedm obrazů. Muchinová jako by nerespektovala absolutně žádné principy výstavby dramatického textu, vytvořila jakousi koláž poskládanou z rozhovorů postav, které na sebe velmi často nenavazují, a zároveň vytváří dojem, že by mohly být poskládány v libovolném sledu. Dle slov samotné autorky bylo jejím záměrem vytvořit hru, která bude mít stejné množství variant jako inscenací. Nejen že umožňuje, ale dokonce vítá možnost, kdy si inscenační tým z její koláže poskládá text vlastní.<sup>184</sup> Přesto její text vytváří jistou dějovou linku, poskládanou ze vzájemných rozhovorů postav, která je založena obzvlášť na vztazích mezi nimi.

## 6.5 Styl, jazyk a temporytmus

Hra je napsána poetickým jazykem, celkově připomíná spíše báseň než dramatický text. Muchinová dokáže skvěle zachytit emoce, vůni, atmosféru. Čtenář si při čtení hry dokáže velmi přesně představit jednotlivé okamžiky, konkrétní dojmy, pocity. To podporují i scénické poznámky, které jsou psány velkými písmeny, čímž jsou odlišeny od běžných scénických poznámek, které mají čistě informativní charakter; tyto poznámky jsou navíc graficky členěny podobně jako verše, např.:

*„ВТОРЯ КРИКАМ ПЕРЕМЕЩАЮЩИМСЯ В ПРОСТРАНСТВЕ  
ТИХО РАЗБИВАЕТСЯ ПОСУДА И ПРОХОДЯЩИЙ МИМО ПОЕЗД  
ЗАГЛУШАЕТ ГОЛОСА КРИЧАЩИХ И УНОСИТ ИХ В СТОРОНУ  
КАКОГО-ТО ДРУГОГО ГОРОДА ГДЕ ПОКА ЕЩЕ СПОКОЙНО*

*Из дома выбегает И в а н о в, наталкивается на Д е в у ш к у.*<sup>185</sup>

Autorka zároveň jen velmi volně dodržuje pravidla interpunkce. V některých pasážích využívá pouze logické členění vět čárkami, někdy, jako ve výše uvedeném příkladu, vypouští interpunkční znaménka zcela.

<sup>184</sup> „Já sama inscenátorům dovoluji, aby si s mým ‚puzzle‘ dělali, co chtějí, dávám jim naprostou svobodu, povolují vyhazovat celé dialogy a všechno měnit. Zajímavá na tomto experimentu mi připadá právě ta možnost získat hodně variant jednoho textu.“ Z korespondence Olji Muchinové a dramaturgyně ostravské inscenace Ilony Smejkalové. Dostupné z: <http://www.bezrucy.cz/pdf/program-tana.pdf>, [cit. 2012-04-05].

<sup>185</sup> Muchina, Olja. *Táňa-Táňa*. In: *Časopis Dramaturg*, č. 5, Moskva 1995, s. 88.

Kromě schopnosti zachytit atmosféru okamžiku, pocit, či vůni zároveň mistrně buduje dramatické situace na malém prostoru a minimalistickými prostředky:

*„Девушка. Весна!*

*Мальчик. Солнце светит уже гораздо ярче, чем вчера. Тает снег. Ветер дует теплее. Скоро на деревьях зазеленеют листья. В нашу страну прилетят птицы. В столице нашей Родины будет Восьмое марта. Подарю тебе тюльпан или мимозу.*

*Девушка. Тюльпан*

*Мальчик. Или мимозу*

*Девушка. Тюльпан*

*Мальчик. Или мимозу*

*Девушка. Тюльпан*<sup>186</sup>

Na tomto drobném sporu o květinu je možné vybudovat dramatickou situaci plnou nejrůznějších emocí, dřívějších křivd či očekávaných nedorozumění. Na velmi malém prostoru může inscenační tým vystavět zcela jasný vztah mezi těmito dvěma postavami. Tento vztah navíc autorka sama nijak nedefinuje, pouze nabízí prostor k jeho budování přímo na jevišti.

Text hry plyne jako báseň, často nikam nespěchá a popisuje pomíjivé okamžiky, emoce, pocity člověka prožívajícího nešťastnou lásku (nejčastěji ve scénických poznámkách odlišených velkými písmeny<sup>187</sup>), naopak repliky jsou spíše krátké a jejich výměna svižná.

Leoš Suchařípa o dramatu říká: *„Když jsem si ji (hru, pozn. autora) přečetl, působila na mě v té ruštině velice krásně, ale nevěděl jsem, jestli se v češtině dají vytvořit takové podněty, aby se stejně krásně četla i česky.“*<sup>188</sup> Jan Antonín Pitínský hodnotí, jak se překladateli podařilo ducha hry zachytit: *„Byl v tom všechn ten hezký vzruch, jaký má člověk z lásky, a byl zachycen tak, jak jsem si při pohledu na obličej té dívky představoval a jak mi to pan Fomenko vyprávěl.“*<sup>189</sup>

---

<sup>186</sup> Muchina, Ojja. *Táňa-Táňa*. In: *Časopis Dramaturg*, č. 5, Moskva 1995, s. 76.

<sup>187</sup> V české i ruské inscenaci byly tyto poznámky přeneseny na jeviště: v moskevské inscenaci Petra Fomenka byl sekundární text rozdělen mezi postavy, v ostravské inscenaci Daniel Špinar do hry přidal dvě postavy vypravěčů, kteří tento text pronášeli.

<sup>188</sup> Program inscenace *Táňa, Táňa*. Dostupné z: <http://www.bezrucy.cz/pdf/program-tana.pdf>, [cit. 2012-04-05].

<sup>189</sup> Tamtéž.

Do velké míry hrála roli překladatelova divadelní zkušenost, umění číst a analyzovat dramatický text a také schopnost „myslet divadelně“, představit si jednotlivé dramatické situace na jevišti a umění „slyšet“, jak bude která replika z jeviště znít.<sup>190</sup> Přílišné připodobňování divadelnímu jazyku a snaha za každou cenu něco zvýraznit či vytvořit vtipný moment se bohužel stala také nedostatkem Suchařípova překladu. Česká verze hry působí velmi čtivě, melodicky a někdy naopak úderně, přesto po srovnání s originálem vytanou v překladu jisté nedostatky a pochybení.

## 6.6 Děj, téma, postavy a motivy Táni, Táni ve srovnání s originálem

Suchařípův překlad zachovává základní dějovou linku, i když některé vztahy mezi postavami nevyznívají zcela jasně. Vyplývá to i z dopisů, které psala dramaturgyně ostravské inscenace přímo autorce, ve kterých ji žádá, aby jí objasnila vztah Ziny a Chlapce, jenž však z originálu zcela jasně vyznívá.<sup>191</sup> Zina si sňatek s Chlapcem skutečně vymyslela. Byl to pro ni nejjednodušší způsob, jak říci Ochlobystinovi, že ho opouští. Ochlobystin na to přijde záhy, když chce vidět Chlapcův občanský průkaz:

*„Охлобыстин. А ну-ка, Мальчик, покажи мне паспорт. Будем разбираться.*

*Мальчик. К чему нам это, товарищ Охлобыстин:*

*Охлобыстин. Покажи мне паспорт. Так будет лучше.*

*Мальчик. А нет у меня паспорта. Рано еще мне.*

*Охлобыстин. Как - рано?*

*Мальчик. По малолетству, товарищ Охлобыстин.*

*Охлобыстин. ОНА ОБМАНУЛА МЕНЯ, ОБМАНУЛА!<sup>192</sup>*

V překladu Leoše Suchařípy:

<sup>190</sup> „Překládal jsem Táňu, Táňu nakonec o prázdninách. Některé momenty jsem zvýraznil tak, jako by text psal český divadelník. A teprve potom jsem se dozvěděl, že dívka, která hru napsala, bylo teprve čtyřadvacet.“ Leoš Suchařípa o překladu *Táni, Táni*. Dostupné z: <http://www.bezrucy.cz/pdf/program-tana.pdf>, [cit. 2012-04-05].

<sup>191</sup> „Já sama jsem se při přípravě inscenace s režisérem hodně dohadovala - mnoho věcí v textu jsme vnímali rozdílně (Já si například myslela, že si Zina sňatek s Chlapcem vymyslela, že si jej ve skutečnosti nevzala.). Totéž pak následovalo i na čtené zkoušce, každý z herců si vytvářel vlastní teorie. Zvláště, co se konce hry týče...“ Z dopisu Ilony Smékalové Olze Muchinové. Dostupné z: <http://www.bezrucy.cz/pdf/program-tana.pdf>, [cit. 2012-04-05].

<sup>192</sup> Muchina, Olja. *Táňa-Táňa*. In: *Časopis Dramaturg*, č. 5, Moskva 1995, s. 95-96.



„Ochlobystin: Co abys mi ukázal občanku, Chlapče? Pořádek musí být.

Chlapec: Na co vám to bude, soudruhu Ochlobystine?

Ochlobystin: Ukaž mi občanku, to bude lepší.

Chlapec: A já ji nemám. Pro mne je ještě brzo.

Ochlobystin: Jak to, brzo?

Chlapec: Ještě jsem nedorost, soudruhu Ochlobystine.

Ochlobystin: OKLAMALA MĚ, OKLAMALA!<sup>193</sup>

Pokud si přečteme nejprve originální text, nemusí nás ani napadnout, že by překlad nemusel vyznívat jasně. Na druhou stranu, čteme-li pouze překlad, může na nás tento rozhovor působit poněkud nadneseně, až žertovně (v této scéně jsou navíc Chlapec i Ochlobystin velmi opilí) a nemusí být hned jasná souvislost mezi tím, že Chlapci je ve skutečnosti málo let na to, aby měl občanský průkaz, natož aby se ženil (v Rusku se občanské průkazy vydávají občanům, kteří dovrší 14 let).

Z obsahového hlediska je také závažným pochybením překladatele vynechávání replik, např.:

„Таня. Иногда он кажется мне смешным. Сидит на стуле, сгорбившись, что то говорит, а я смотрю на него и думаю - это же не может быть он. Или это уже не мой мужчина... или это немой мужчина... Тебя тоже зовут Таня.

Девушка. Таня<sup>194</sup>

V překladu:

„Тáňa: Někdy mi připadá směšný. Sedí na židli, nahrbený, něco říká, já na něj koukám a říkám si - to přece nemůže být on. Ты se taky jmenuješ Тáňa.

Дívka: Тáňa.<sup>195</sup>

Pro příklad uvedeme, jakým způsobem si s textem originálu dále pohráł režisér Petr Fomenko:

<sup>193</sup> Muchinová, Olja. *Тáňa, Тáňa*. In: Svět a divadlo 1996/5, s. 191.

<sup>194</sup> Muchina, Olja. *Тáňa-Тáňa*. In: Časopis Dramaturg, č. 5, Moskva 1995, s. 73.

<sup>195</sup> Muchinová, Olja. *Тáňa, Тáňa*. In: Svět a divadlo 1996/5, s. 175.

*„Таня. А мне он иногда кажется смешным.*

*Девушка. Как так*

*Таня Так. Он сидит на стуле, сидит на стуле сгорбившись, сгорбившись, о чем то говорит, говорит, говорит а я смотрю на него, и смотрю, только смотрю и думаю, но это же не может быть он, это , ну это же, это просто, это уже - это и не мой мужчина, или это - это просто немой мужчина.*

*Девушка. В смысле, в смысле - мой*

*Таня. Нет. Нет нет, в смысле - глухонемой.*

*Девушка. Ой<sup>196</sup>*

Režisér Fomenko využil slovní hříčky „*не мой мужчина - немой мужчина*“ a v podstatě ji naplnil smyslem. Kromě toho vytvořil vtipný moment, který odlehčil poměrně napjatou dramatickou situací, kdy dvě ženy – sokyně se poprvé setkají a přetahují se o Ivanova. V překladu se tato slovní hříčka, a s ní i možnost ji nějak rozehrát dál, zcela vytratila.

To byl příklad ztráty části repliky z důvodu, že bylo obtížné nalézt vhodný ekvivalent v češtině: v doslovném překladu: „*А ја се на něj dívám а říkám si – то преце не може бит он. Небо – то уж нени мѝй муѝ... nebo – то је немѝ муѝ...*“ přirozeně zcela ztrácí smysl. Bylo by tedy třeba nalézt slovní hříčku, která by byla vhodnou kompenzací. Překladatel tento překladatelský problém vyřešil nejjednodušším způsobem (a ne zcela správným) – tedy vynecháním.

V textu jsou však vynechány na několika místech repliky z našeho pohledu spíše z nepozornosti, např.:

*„Голос Зины. Ах, вазу, вазу осторожно не разбейте*

*Иванова. А ты все знал, знал*

*Зины. Товарищ Иванов!*

*Тани. Он тут ни при чем*

*Зины. Он ничего не знал, не впутывайте Васю в это!*

*Иванова. Я убью его*

*Зины. Товарищ Иванов!*

*Тани. Ну перестаньте, перестаньте*

---

<sup>196</sup> Zapsáno ze záznamu inscenace divadla Мастерская П. Фоменко, záznam pořídil: Телеканал Культура, 2001.

*Охлобыстина. Нет, нужно разобратсья*<sup>197</sup>

V překladu:

*„Hlas Ziny: Ach, vázu, opatrně, nerozbijte ji*

*Ivanova: A tys všechno věděl, věděl*

*Ziny: Soudruhu Ivanove!*

*Táni: Tak přestaňte*

*Ochlobystina: Ne, v tom je třeba se vyznat*<sup>198</sup>

V této výměně replik Zina dvakrát opakuje „*Товарищ Иванов!*“, to bylo nejspíš důvodem, proč překladatel přehlédl ony čtyři repliky a v podstatě je vynechal. Bohužel tento příklad není jediným místem, kde byl překladatel takto nepozorný, vynechání replik a někdy i scénických poznámek se v překladu vyskytuje vícekrát. Pokud čteme pouze překlad, nejspíš si toho pro charakter hry a její velmi volnou strukturu ani nevšimneme, avšak v celkovém vyznění hry a v rozebírání jednotlivých vztahů může kvůli těmto drobným mezerám dojít k nedorozumění, nesprávnému pochopení či nepřesnému výkladu.

Překladateli se velice dobře povedlo zachovat poetičnost textu, rychlý spád při výměně replik i jeho divadelnost, např.:

*„Девушка. Таня*

*Таня. Таня*

*Девушка. Ты очень красивая*

*Таня. Ты очень красивая*

*Девушка. Ты мне очень нравишься*

*Таня. Ты мне очень нравишься*<sup>199</sup>

V překladu:

*„Dívka: Táňo.*

*Тáňa: Táňo.*

---

<sup>197</sup> Muchina, Olja. *Тáňa-Тáňa*. In: *Časopis Dramaturg*, č. 5, Moskva 1995, s. 88.

<sup>198</sup> Muchinová, Olja. *Тáňa, Táňa*. In: *Svět a divadlo 1996/5*, s. 185.

<sup>199</sup> Muchina, Olja. *Тáňa-Тáňa*. In: *Časopis Dramaturg*, č. 5, Moskva 1995, s. 73.

*Dívka: Jsi velmi krásná.*

*Táňa: Jsi velmi krásná.*

*Dívka: Velmi se mi líbíš.*

*Táňa: Velmi se mi líbíš.*<sup>200</sup>

Přestože by se mohlo zdát, že přirozenější by místo slova *velmi* bylo slovo *moc* (*Jsi moc krásná. Moc se mi líbíš*), pro text, který bude vyslovován na jevišti, je *velmi* vhodnější, neboť je jednodušší jej intonačně zdůraznit.

Rozhovor dále pokračuje:

*„Берут друг друга за руки*

*Девушка. Мое лицо*

*Таня. Мое*

*Девушка. Моя рука*

*Таня. Моя*

*Девушка. Мое тело*

*Таня. Мое*

*Девушка. Как же ты*

*Таня. Ты*

*Девушка. Как же я*

*Таня. Я*<sup>201</sup>

V češtině:

*„Dívka: Můj obličej*

*Táňa: Můj*

*Dívka: Má ruka.*

*Táňa: Má*

*Dívka: Mé tělo*

*Táňa: Mé*

---

<sup>200</sup> Muchinová, Olja. *Táňa, Táňa*. In: Svět a divadlo 1996/5, s. 175.

<sup>201</sup> Muchina, Olja. *Táňa-Táňa*. In: Časopis Dramaturg, č. 5, Moskva 1995, s.74.

*Dívka: Tak přesně ty*

*Táňa: Ty*

*Dívka: Tak přesně já*

*Táňa: Já*<sup>202</sup>

Z českého textu se vytratila scénická poznámka (*Berou se za ruce.*), navíc z překladu *Tak přesně ty, Tak přesně já* není vůbec jasné, co tím autor myslí, že jde o blízkost obou žen, jistou podobu a touhu být tou druhou, zároveň výčitku a jistou nevraživost (*Jak jsi mi to mohla udělat! Co se mnou teď bude!*). Tato výměna replik by také mohla vysvětlovat, proč se obě ženy jmenují Táňa.

Zdařile Suchařípa překládá scénické poznámky psané velkými písmeny, ne vždy sice respektuje jejich formální záznam (i jinde v textu například nerespektuje závorky, kurzívu apod.) a členění na verše, přesto se mu daří převést dojem, atmosféru či duševní rozpoložení, které se autorka snaží zachytit.

Za největší problém celého překladu považujeme nejednotný přístup a nečitelnou metodu překladu. Domníváme se, že Leoš Suchařípa je velmi zkušený a kvalitní překladatel dramatických textů. Přesto se nám nepodařilo vysledovat metodu, se kterou k textu přistoupil. Přestože originál je stylisticky poměrně jednotný, je napsán spisovnou ruštinou s místy hovorovými prvky a je téměř prost vulgarismů (stylisticky nejvíce snížený výraz v celém textu je „твою мать“, což lze považovat za nadávku, nikoli za vulgarismus, protože toto frazeologické vyjádření není celé<sup>203</sup>), překladatel mísí spisovnou češtinu s obecnou češtinou, nešetří vulgarismy a prvky češtiny hovorové, velmi často zcela nelogicky. Ze stylistického hlediska jde o chaos, ve kterém se nám nepodařilo nalézt řád.

Například ve čtvrtém obraze druhé části s názvem Ochlobystinovo dozrávání vystupují všechny mužské postavy (včetně strýčka Váni) a všechny jsou ve značně podnapilém stavu. Nikdo by neočekával, že v alkoholovém opojení budou muži mluvit spisovnou češtinou, přesto se tu mísí výrazy jako: „*co tak koukáš*“, „*v mléku je jed?*“ (v mlíku), „*kypí čajník*“ (vaří se voda na čaj). V jiných případech například: „*jezdit ve voze*“ (jezdit autem/ v autě), „*jste chátra*“ („вы подонок“ - ničema, bídák), „*pro mne*“ (pro mě),

<sup>202</sup> Muchinová, Olja. *Táňa, Táňa*. In: Svět a divadlo 1996/5, s. 175-6.

<sup>203</sup> Мать твою (вашу, его и пр.). Прост. Эвфем. Бран.-шутл. То же, что мать твою за ногу! Ругательство, несколько смягчившее отношение к образу чужой матери по сравнению с другим известным выражением. Mokienko, Nikitina 2003. Dostupné z: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/30570/%D0%9C%D0%B0%D1%82%D1%8C>, [cit. 2012-08-29].

„*zde je pěkně*“ (tady je pěkně), „*v hajzlu je můj život*“ („пропала моя жизнь“ - svůj život jsem promarnil), „*ráda tančí dokud se nesvalí*“ („я люблю танцы до упада“ - ráda tančím až do úmoru/ až do úplného vyčerpání), „*tma jak v pytlí*“ („темно“), „*nešáhej na mne*“ (nešáhej na mě/ nesahej na mne); případně podobný výraz má dva stylisticky velmi rozdílné překlady: „*Panstvo – vlaštovky jsou v prdeli*“ („Господа — ласточки, твою мать“), jindy naopak: „*Ach, co se děje?*“ („Ой, мать моя“) apod.

Autorka velmi často užívá zdvojené výrazy, které mají funkci zdůraznění výpovědi; už v samotném názvu hry: „*Таня-Таня*“ (*Táňa, Táňa*), dále: „*все-все*“ („*všechno – všechno*“), „*Зина-Зина*“ („*Zino, Zino*“) aj.; překladatel tato opakování většinou dodržuje i v překladu. V češtině je možné pro zdůraznění také použít opakování, když je však příliš časté, působí dojmem spíše nechtěné interference pod vlivem ruštiny.

Překladatel také často pod vlivem ruštiny vynechává slovesa, např.: „*Ty – vyjma všechno ostatní, ty – vyjma všechny lásky*“ (místo: *Ty jsi nade všechno ostatní, nade všechny lásky*), nebo: „*já bez legrace*“ (místo: *říkám to bez legrace*; lépe: *myslím to vážně*) apod.

Problematickým se obzvláště při čtení hry (při inscenování pomůže intonace) zdají také častá asyndetická spojení. V překladu se vyskytují také chyby ve slovesném vidu: (*chodil jste na ryby*; místo: *šel jste na ryby, byl jste na rybách* apod.).

## 6.7 Tvůrčí postupy a překlad vulgarismů

Jak jsme již zmínili, překladatel zachovává celkový poetický ráz textu, nicméně je třeba mu vytknout neadekvátní užívání vulgarismů a hrubých, hanlivých a jiných expresivních výrazů. Ty sice na některých místech používá i autorka, ale překladatel je vkládá i na místa, kde v originálním textu nejsou, a v pasážích, kde se vulgarismy vyskytují, překladatel obvykle volí ještě hrubší výrazy. Daří se mu tak sice vyvolat komický efekt, ale celkově to hru vzdaluje od originálu. Hrubé výrazy jsou těžko uvěřitelné vzhledem k poetičnosti a křehkosti hry, a z textu přímo vyčnívají. Komický charakter je jediný, co přinášejí, navíc je ho docíleno spíše násilnou formou, např. když Táňa vypráví Ochlobystinovi, jak viděla Chlapce a Dívku spolu v kavárně, přičemž v podstatě popisuje mladý zamilovaný pár (v textu jsou slova napsána pod sebou a

neoddělena čárkami my je z úsporných důvodů píšeme za sebou):

„Таня. (...) смеются, он целует ее, курят, болтают, он покупает ей еще мороженое (...)“<sup>204</sup>

Česky:

„Тáňa: (...) smějí se, líbá ji, kouří, žvaní, kupuje jí ještě zmrzlinu (...)“<sup>205</sup>

Podle ruské repliky si Chlapec a Dívka pouze povídají,<sup>206</sup> pokud by překladatel chtěl zachovat hovorový ráz, mohl zvolit například méně příznakové slovo *klábosit*. Žvanit je v tomto případě neadekvátně expresivní výraz.

Za větší prohřešek vůči originálu považujeme to, jak si překladatel uzpůsobil samotný závěr hry:

„В дверях стоит Д е в у ш к а. Т а н я оборачивается и проливает вино Мальчику на костюм.

Мальчик. Мама!

Зина. Как кровь.“<sup>207</sup>

V překladu:

„Ve dveřích stojí dívka. Táňa se otočí a víno vystříkne Chlapci na oblek.

Chlapec: To je průser!

Zina: Jako krev.“<sup>208</sup>

Převedení neutrálního zvolání *Mami!* pomocí vulgarismu *To je průser!* považujeme v tomto případě za přílišnou interpretaci originálu překladatelem. Prostor k interpretaci by

<sup>204</sup> Muchina, Olja. *Táňa-Táňa*. In: Časopis Dramaturg, č. 5, Moskva 1995, s. 78-79.

<sup>205</sup> Muchinová, Olja. *Táňa, Táňa*. In: Svět a divadlo 1996/5, s. 179.

<sup>206</sup> Болтать — Вести легкий, непринужденный разговор. Bol'šoj tolkovyj slovar' russkogo jazyka, Sankt-Peterburg, 2003.

<sup>207</sup> Muchina, Olja. *Táňa-Táňa*. In: Časopis Dramaturg, č. 5, Moskva 1995, s. 103.

<sup>208</sup> Muchinová, Olja. *Táňa, Táňa*. In: Svět a divadlo 1996/5, s. 195.

však měl překladatel nechat až inscenačnímu týmu. Ve zvolání *Мама!* se skrývá několik významů – jednak to, že Táňa polila chlapce červeným vínem, dále to, že Táňa je vlastně Chlapcova matka<sup>209</sup>, jde také o jakési vyjádření úleku a překvapení, možná obav z nadcházejících událostí (které už si čtenář či divák musí domyslet sám). V překladatelově řešení se jednak ztrácejí některé významy, navíc Suchařípa v podstatě dořikává za autorku/čtenáře/diváka, že následující události nevěstí nic pozitivního. Autorčin záměr byl však jiný, toto rozhodnutí chtěla nechat na čtenáři či na divákovi. Jediné, čeho překladatel dosáhne, je opět (v této chvíli však zcela nežádoucí) komický efekt. Takovýchto příkladů bychom mohli uvést více („в этой ерунде — в těch конинах“, „я загрязняла город — делала jsem по městě svinčik“, „мы созвонились — brnkli jsme si“, „Зина, твою мать — где ты горе моей жизни - Zino zasraná — kde jsi ty moje neštěstí“, „я не вру — я некеcám“ apod.).

Dalším příkladem nadinterpretace je např.:

*„Девушка. Какой ты злой.*

*Мальчик. Злой, моя ласточка!*

*Девушка. И глупый.*

*Мальчик. (уходит) И глупый, моя любимая!“<sup>210</sup>*

V překladu:

*„Dívka: Ty jsi ale zlý!*

*Chlapec: Zlý moje vlaštovko!*

*Dívka: A hloupý.*

*Chlapec: (odchází) A hloupá, má milovaná“<sup>211</sup>*

Překladatel jednak změnil větu oznamovací na větu zvolací. Co je ovšem závažnější, v poslední replice změnil rod, čímž opět vnáší do textu významy, které v něm nejsou.

<sup>209</sup> V původní verzi hry si autorka nechala informaci o tom, že Chlapec je syn Táni, až na samý konec hry.

<sup>210</sup> Muchina, Olja. *Táňa-Táňa*. In: Časopis Dramaturg, č. 5, Moskva 1995, s. 90.

<sup>211</sup> Muchinová, Olja. *Táňa, Táňa*. In: Svět a divadlo 1996/5, s. 187.



## 6.8 Suchařípův „divadelní jazyk“

Překlad jako autonomní text i jeho provedení na jevišti působí zdařile. V hlubším srovnání překladu s originálem však nalezneme řadu prohřešků v oblasti stylistiky, absenci jednotné překladatelské metody, chyby a interference pod vlivem ruštiny v syntaktické struktuře, vynechávání pasáží a podobně. Nejzávažnějším problémem celého překladu je však fakt, že z něj až příliš vystupuje osobnost překladatele a jeho osobitý styl. Této velmi křehké hře však překladatelův styl „příliš nesedí“, její poetický až impresionistický styl naopak spíše narušuje, v některých pasážích překladu je dokonce naprosto neuvěřitelné, že by text mohla napsat čtyřicetiletá žena, nemluvě o tom, že se v některých replikách zjasnil či se z nich zcela vytratil jejich smysl. Přesto nelze překladateli upřít jedinečnou schopnost nechat postavy promlouvat čistě divadelním jazykem.

Přesto tento překlad vnímáme jako velmi pozitivní počín, neboť byl (do jisté míry určitě díky pověsti překladatele) publikován v časopise Svět a divadlo, takže u nás rozšířil povědomí o současné ruské dramatické tvorbě; zároveň byl překlad vytvořen pro režiséra Pitínského, takže byl bezprostředně poté inscenován. Co však považujeme za nejcennější, je to, že Leoš Suchařípa uvedl Olju Muchinovou do české překladové literatury a na českou divadelní scénu. Záhy byly přeloženy další dvě autorčiny hry: „*Ю*“ a „*Летум*“ a obě byly na českých scénách již inscenovány.

## 7. Nejplodnější překladatelka nového ruského dramatu Tereza Krčálová: Ivan Vyrypajev - Kyslík

Tereza Krčálová (nar. 1979) patří k mladé překladatelské generaci a specializuje se na překlady současných ruských dramát, zejména nového dramatu. Do českého prostředí uvedla svými překlady autory jako Maxima Kuročkina, Xenii Dragunskou, bratry Presňakovy, Vasilije Sigareva, Jurije Klavdijeva či Ivana Vyrypajeva. Její překlady často vznikají pro potřeby konkrétní inscenace, např. Divadelního studia Disk při Divadelní akademii múzických umění v Praze nebo pro pražské Divadlo Letí apod., takže často mají podobu pouze pracovní verze, se kterou se dále pracuje při scénické realizaci textu (tj. přeložený text obsahuje řadu závorek, v nichž je několik stylistických variant téhož, vynechaná slova či repliky, špatně přeložené pasáže zakončené otazníky aj.).

### 7.1 Přední autor nového dramatu Ivan Vyrypajev

Ivan Vyrypajev se narodil v roce 1974 v Irkutsku. V roce 1995 absolvoval obor herectví na Irkutském divadelním institutu. V současné době působí v Moskvě jako herec, divadelní a filmový režisér a dramatik. Je autorem několika filmových scénářů a divadelních her, z nichž nejznámější je právě hra *Kyslík*. Jeho hry byly přeloženy do mnoha jazyků po celém světě, v češtině máme kromě dramatu *Kyslík* (Tereza Krčálová) ještě hry *Bytí č. 2* (Kateřina Benešová) a *Moje město* (Jakub Kostelník). Své první dramatické pokusy prosadil Ivan Vyrypajev v moskevském divadle Teatr.doc,<sup>212</sup> které bylo založeno v roce 2002 jako nezávislá domovská scéna tzv. dokumentárního dramatu. První významnou inscenací tohoto divadla byla právě jeho hra *Kyslík*.

### 7.2 Kyslík v originále

Divadelní hra *Kyslík* měla premiéru v divadle Teatr.doc v roce 2002 v režii Viktora Ryžakova. Jedná se o hru částečně autobiografickou a sám Vyrypajev v moskevské

---

<sup>212</sup> V tomto divadle působí významní ruští dramatici jako například Jelena Gremina, Michail Ugarov, Maxim Kuročkin, Vjačeslav Durněnkov, Ivan Vyrypajev, Sergej Kalužanov, Danila Privalov, Vasilij Sigarev a další.

inscenaci Teatru.doc ztvárnil jednu ze dvou hlavních postav. Hra *Kyslík* není typické dokumentární drama, přesto je inspirována některými principy charakteristickými pro tento žánr. Jedná se například o vystupování herců ze svých rolí, komentování děje apod.

V této hře není důležitý příběh. Hra má podobu deseti skladeb – novodobých deseti příkázání. První skladbu uvádí příkázání: „Nezabíješ“, které však jistý Saša ze Serpuchova neslyšel, protože měl právě na uších walkmana. A tak šel a rozsekal svoji ženu na zahradě lopatou, protože už nebyla moc krásná, a hlavně v ní nebyl kyslík, který všichni tolik potřebujeme k životu. A navíc se zamiloval do jiné dívky – Saši z velkého města, která byla doslova „kyslíkovou bombou“. Celá hra se potom snaží najít odpověď na otázku, co je vlastně ten kyslík, bez kterého nemůžeme žít a pro který jsme schopni i zabít: „*А когда увидел, он ее, курившую марихуану с фольги, то подумал: что хотя жизнь у них и разная, но цель одна. Как одна цель у летчика направляющего самолет в здание Торгового центра и у пожарного задыхающегося в дыму от гигантского взрыва. Потому что и тот, и другой, ищут своими легкими кислород, один чтобы не задохнуться от дыма, а другой, чтобы не задохнуться от несправедливости правящей миром.*“<sup>213</sup>

Ve hře *Kyslík* vystupují dvě postavy - On a Ona, nejprve se objeví On a hra má podobu spíše monologickou, později vstupuje na scénu Ona. Postavy pronášejí dlouhé pasáže textu, později spolu vedou dialog. Na začátku hry jsou On a Ona vypravěči, kteří vyprávějí příběh svých známých Saši a Saši. Postupně však začnou měnit své role, v rychlém sledu se střídají promluvy, které patří do úst Sašovi či Saše, s promluvami, které pronášejí vypravěči; někdy se zdá, jako by postavy (herci) zcela vystoupily ze svých „rolí“ a promlouvaly samy za sebe, komentovaly děj či ho doplňovaly vlastními zážitky, zkušenostmi a názory. U řady replik (např. refrénů) není určeno, kdo je konkrétně pronáší, což se projevuje rozdílnými realizacemi textu. Někdy postavy promlouvají unisono, v některých inscenacích hry (například v české) je text rozdělen mezi vícero postav (v inscenaci pražského Studia Disk režiséra Petra Chmely si text rozdělilo 9 herců).

Ve hře *Kyslík* se vyskytuje celá řada aktuálních témat a palčivých společenských otázek, ale i osobních problémů člověka, který se jen těžko orientuje v dnešním uspěchaném a informacemi nabitým světě. Vyrypajev naráží například na atentát na Světové obchodní centrum 11. září, rusko-čečenský konflikt, náboženské problémy v Jeruzalémě, které jsou podle něj v

---

<sup>213</sup> Vyrypajev, Ivan. *13 textov, napisannyh osen'ju*. Vremja, Moskva 2005, s. 88.

podstatě neřešitelné („несчастливые арабы загнаны в безвыходную ситуацию, и что еврейские дети в этом не виноваты“<sup>214</sup>), zmiňuje tragédii ponorky Kursk, zneužívání nezletilých dětí katolickými knězi, snahu mladých dívek předčasně dospět, zároveň se ohrazuje proti přílišnému moralizování, naráží na problémy s legálním alkoholem a nelegální marihuanou, se sebevraždami mladých lidí, s životem v provincii, kde se za bílého dne povalují na ulicích opilci, zatímco mladí lidé si píchají tvrdé drogy. Dostává se však i k osobním či intimním problémům člověka žijícího v současném světě, ale zazní například i to, jak je člověk manipulován médii a reklamami, valícími se na nás denně z televizních obrazovek: „И вот лучше курите траву, ешьте яблоки и пейте сок, чем вы будете валяться пьяными на полу, перед телевизором, и клясться небом, землей и Иерусалимом, что вас соблазнила реклама внушившая через телеэкран, какие продукты необходимо покупать, чтобы иметь право жить на этой земле.“<sup>215</sup>

Žádné problémy, o kterých Vyrypajev píše, nejsou ve hře analyzovány, postava On pouze vyjadřuje jisté názory, které druhá postava - Ona (jakési Jeho alter ego) následně zpochybňuje. Nejde tedy o pokus „vysvětlit nám, jak to všechno je“, ale o jakýsi způsob, jak projevit svůj hlas a vyjádřit nespokojenost se současnou situací: „А если ты сейчас, скажешь, что думаешь иначе, то я больше руки тебе не подам, так как меня уже тошнит от всего этого говна, которое принято считать демократией, и я убежден, что так считают миллионы людей живущих на этой планете, но когда приходит время высказаться, то, оказывается, что у одних рот набит свиной колбасой, а других сегодня суббота, а в этот день даже бог почивал от трудов своих, из чего следует, что нужно нажраться мацы, включить телевизор, и смотреть репортаж о наводнении в Сибири, повторяя про себя нам бы ваши проблемы.“<sup>216</sup> Podobně jako v rapové skladbě jde tedy jen o snahu vykřičet všechny problémy do celého světa, ne však o snahu najít nějaké odpovědi či řešení.

Ve hře je také vyslovena myšlenka jistého (nejen) tvůrčího pokrytectví, kdy je autorovi vyčítán nezájem o všechny problémy, kromě těch svých: „Ложь в том, что ты в жизни не общался с Саньками из Серпухова, и наплевать тебе, как они там живут, и кого они там убивают, но ты будешь со слезами на глазах, рассказывать историю, чужой, для тебя жизни. Будешь страдать, над проблемой, которой, для тебя просто, нет. Потому что, после таких выступлений ты идешь в Пропанду,

<sup>214</sup> Vyrypajev, Ivan. *13 textov, napisannyh osen'ju*. Vremja, Moskva 2005, s. 88.

<sup>215</sup> Tamtéž, s. 75.

<sup>216</sup> Tamtéž, s. 97-98.

*a Санек, о котором ты рассказывал, наверно, идет в жопу, или куда подальше. В этом проблема. И это проблема по настоящему твоя. А только о своей проблеме и может говорить творческий человек, и я вряд ли тебе поверю, что ты ночи не спишь оттого, что каким-то там, московским бомжам негде ночевать. Ложь!*<sup>217</sup>

Hře byla často vytýkána povrchnost, zároveň však rychle získala popularitu nejen v Rusku, ale i za hranicemi. Ruský divadelní kritik Grigorij Zaslavskij považuje tuto hru i autora za módní záležitost a domnívá se, že hra brzy upadne v zapomnění kvůli svojí povrchnosti a formální výstavbě, která se dramatu podobá jen vzdáleně. Popularitu dramatu *Kyslik* si vysvětlujeme tím, že pro diváky je snadné se s hrou ztotožnit (i přes četné vulgarismy, kterými je prosycena), neboť všichni nějakým způsobem o světě a jeho aktuálních problémech uvažujeme, avšak jen málokdo má čas a vůli zabývat se jimi hlouběji.

Hra nemá klasickou kompozici. Je rozdělena do 10 skladeb, ty se skládají z několika slok (kupletů) a refrénů. Každá skladba má svůj název a je uvedena jedním z deseti přikázání, které autor dále rozvádí, polemizuje s ním či ho dovádí do důsledků; ukončena je závěrem (finále), které má v podstatě roli ponaučení.

Divadelní hra *Kyslik* se z formálního hlediska podobá spíše hudební skladbě. V moskevské inscenaci divadla Teatr.doc společně se dvěma herci vystupuje na jevišti i Dýdžejka, která improvizuje do textu. Hra je předvedena v rychlém tempu a v rytmu hudby jako rapová skladba.<sup>218</sup> Grigorij Zaslavskij o inscenaci napsal: „*Выходит человек и под музыку начинает быстро-быстро говорить. Потом уходит, выбегает девушка и тоже говорит, тоже – быстро. Матерятся – как будто так и нужно, и мат – в одно ухо влетает, из другого вылетает, как все прочие слова. Слов много, нет времени и сил думать о каких-то конкретных. Техническое исполнение – безупречно, вызывает восхищение техника речи, умение безболезненно и без единой ошибки вываливать килограммы слов в единицу времени. Нерв появляется примерно на середине короткого часового спектакля-концерта, то ли перформанса, то ли исповеди в стиле рэп. И тогда – захватывает. Или - вставляет. Иначе говоря, - торкает.*“<sup>219</sup>

Podobný princip inscenování textu v rytmu hip hopu a přítomnost Dýdžejky na

<sup>217</sup> Вуграпьев, Иван. *13 textov, napisannyh osen'ju*. Vremja, Moskva 2005, s. 99-100.

<sup>218</sup> Inscenace se několikrát hrála i v hudebních klubech.

<sup>219</sup> Zaslavskij, Grigorij. *Na grebně mody*. Dostupné z: <http://www.zaslavsky.ru/rez/kislorod.htm>, [cit. 2012-07-09].

jevišti v průběhu inscenace byl zachován i v pražském Divadelním studiu Disk.

### 7.3 Hledání žánru

Je velmi obtížné zařadit *Kyslík* žánrově. Jedná se o postmoderní hru, která má blízko k novodobé moralitě a zároveň je jakýmsi dokumentem, který na základě vlastních autorových zkušeností a postřehů vypovídá o dnešním světě.<sup>220</sup> Hra je velmi tvárná, není ohraničena prostorem, časem, ve kterém se odehrává, ani počtem herců, kteří v ní vystupují. Nevyžaduje žádné složité scénické provedení, kostýmy, ani jiné technické vybavení. Může být doprovázena projekcemi či hudbou. Co se týče inscenování, požadavky na provedení jsou podobné těm, které jsou uvedeny v zásadách inscenování dokumentárního dramatu na internetových stránkách Teatru.doc. Možná i tato tvárnost přispěla k obrovské popularitě Vyrypajevovy hry na domovských i zahraničních scénách.

Ivan Vyrypajev na základě tohoto textu natočil také stejnojmenný film, který měl světovou premiéru na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech v roce 2009. Hra byla přeložena do mnoha jazyků, český překlad Terezy Krčálové byl jako jeden z mála překladů současných ruských her publikován, a to ve třetím čísle časopisu Svět a divadlo v roce 2004.

### 7.4 Dvě verze překladu

Existují dvě verze českého překladu hry *Kyslík*, obě jsou z pera Terezy Krčálové. První je pracovní, kterou šíří Divadelní a literární agentura Aura-pont, jež mladou překladatelku zastupuje, druhá je již zmíněná časopisecká. Hra *Kyslík* měla to štěstí, že, na rozdíl od mnohých jiných překladů, prošla redakčními úpravami, což se na překladu pozitivně promítlo. Oproti pracovní verzi z něj vymizely závorky s různými variantami překladu, pasáže psané kurzívou, ve kterých si Krčálová nebyla jistá významem, stylistické neobratnosti apod. Při analýze překladového textu budeme vycházet z verze publikované v

---

<sup>220</sup> Z rozhovoru s Ivanem Vyrypajevem: „У меня в классе половина ребят умерли, как во время Великой Отечественной войны. Большинство из них – от СПИДа и героина. В Иркутске в начале 90-х годов героин был как чума, население словно выкосило.“ Dostupné z: [http://www.trud.ru/article/02-07-2009/224853\\_ivan\\_vyrypaev\\_u\\_menja\\_dvoe\\_detej\\_i\\_tri\\_zheny.html](http://www.trud.ru/article/02-07-2009/224853_ivan_vyrypaev_u_menja_dvoe_detej_i_tri_zheny.html), [cit. 2012-08-21].

časopise Svět a divadlo, někdy použijeme i ukázky z verze pracovní. Možnost srovnat první a druhou (upravenou) verzi překladu nám umožňuje dopátrat se konkrétních překladatelských postupů v procesu vzniku českého převodu a lépe tak analyzovat práci a styl překladatele.

## 7.5 Divadelní hra Kyslík v českém překladu

Tereza Krčálová vytvořila překlad do značné míry doslovný. Přesto v něm lze najít velmi originální a trefná řešení, obzvláště v rovině lexikální, např.: „*А Саша вся была сплошной кислород.*“<sup>221</sup>, v překladu: „*A Saša byla kyslíková bomba.*“<sup>222</sup>

Problematictější je to s vyzněním hry po stránce stylistické. Ve výchozím textu se prolínají biblické pasáže v archaickém stylu, někdy přímo citace z Bible, s běžnými dialogy, pro které je charakteristický hovorový styl s četnými expresivními výrazy, substandardy, vulgární a obscénní slovní zásobou, dlouhá souvětí s velkým množstvím vedlejších vět a inverzní slovosled. V českém překladu není vždy tato změna stylů důsledně dodržována, např.:

„*Однако, когда, один из таких мужчин ударил ее по правой щеке, левую, она категорически отказалась подставлять, а вместо этого, пошла на его же кухню, на кухню мужчины, ударившего ее по правой щеке, взяла там кухонный нож, вернулась в спальню, где был совершен удар, и попыталась воткнуть этот нож, мужчине этому, прямо в лицо.*“<sup>223</sup>

V překladu:

„*Když ji však jeden z těchto mužů udeřil do pravé tváře, levou mu kategoricky odmítla nastavit a místo toho se vypravila do jeho kuchyně, do kuchyně toho muže, který ji uhodil do pravé tváře, vzala tam kuchyňský nůž, vrátila se do ložnice, ve které došlo k uhození, a tento nůž se pokusila vraziti muži tomuto přímo do obličeje.*“<sup>224</sup>

<sup>221</sup> Выгупаев, Иван. *13 текстов, написанных осен'ю*. Времья, Москва 2005, s. 71.

<sup>222</sup> Выгупаев, Иван. *Кислiк*. In: Svět a divadlo 3/2004, s. 131.

<sup>223</sup> Выгупаев, Иван. *13 текстов, написанных осен'ю*. Времья, Москва 2005, s. 79-80.

<sup>224</sup> Выгупаев, Иван. *Кислiк*. In: Svět a divadlo 3/2004, s. 133.

Překladatelka dodržuje vysoký styl pomocí archaického výrazu pod vlivem citace z Bible, která této replice předcházela, v tomto případě k němu ale není důvod. Podobně je tomu také například zde:

*„Потому что, если взять двух собак с помоек Москвы и Серпухова, то окажется, что блохи московского пса ведут род свой, от блох кусавших собаку Гилляровского, а блохи серпуховской псины, прямые потомки блох евших безродную сучку деда Сергеи, который, сам в свое время, ел этих блох, когда сдирал кожу с собаки своей, для того, чтобы и ее съесть, после того, как сообщили ему, что только так можно вылечиться от туберкулеза.“<sup>225</sup>*

V češtině:

*„Protože když srovnáte dva potulné psy a jeden bude z Moskvy a druhý ze Serpuchova, zjistíte, že rodokmen blech moskevského psa sahá až k blechám, které kousaly psa Giljarovského, zatímco blechy serpuchovského vořecha jsou přímí potomci blech, které jedly nečistokrevnou fenu dědy Serjogy, jenž svého času sám tyto blechy jedl, a jedl je spolu s kůží, kterou stáhl ze psa, protože mu bylo oznámeno, že to je jediný způsob, jak vyléčit tuberkulózu.“<sup>226</sup>*

Můžeme srovnat s původní (pracovní) verzí překladu, která předcházela tištěné verzi:

*„Protože když vezmete dva potulné psy a jeden bude z Moskvy a druhý ze Serpuchova, zjistíte, že rod blech moskevského se táhne až od blech kousajících psa Giljarského, zatímco blechy ze serpuchovské psiny jsou přímí potomci blech kousajících nečistokrevnou fenu dědy Serjoži, který ve své době jedl tyto blechy sám, když ze svého psa stahoval kůži, aby i tu mohl sníst, poté, co mu oznámili, že to je jediný způsob, jak vyléčit tuberkulózu.“<sup>227</sup>*

Přestože text s redakčními úpravami je stylisticky jednodušší a některé výrazy jsou zvoleny lépe, původní překlad má blíž k hovorovému stylu, což adekvátněji vystihuje text originálu. V závěru repliky je pro ruštinu charakteristická konstrukce s všeobecným

<sup>225</sup> Vyrypajev, Ivan. *13 textov, napisannyh osen'ju*. Vremja, Moskva 2005, s. 84.

<sup>226</sup> Vyrypajev, Ivan. *Kyslík*. In: Svět a divadlo 3/2004, s. 134.

<sup>227</sup> Vyrypajev, Ivan. *Kyslík*. Aura-Pont, překlad Tereza Krčálová, s. 6.



podmětem osobním, kdy je sloveso ve 3. osobě plurálu: „*как сообщили ему*“, kterou Tereza Krčálová v první verzi přeložila pomocí stejných syntaktických prostředků v češtině: „*poté, co mu oznámili*“, v tištěné verzi pomocí trpné konstrukce: „*protože mu bylo oznámeno*“. Druhá varianta je lepší, nicméně pro češtinu přirozenější a pro hovorový styl adekvátnější by bylo použít konstrukci s neurčitým explicitním pronominálním podmětem „někdo“: *protože mu někdo řekl/poradil*. Podobných problematických konstrukcí ovlivněných ruskou skladbou je v překladu více.

Nedůslednost se týká také koncovek obecné češtiny, které se v jedné větě vyskytují vedle koncovek spisovných, např.:

*„ОН: Ложь! Потому что ты думаешь точно также, и хотя у тебя есть московская прописка, ты все равно считаешь всех ментов козлами, за то что, они проверяют паспорта на улицах и избивают не в чем неповинных людей, между тем, как, некоторые выходцы с Кавказа, имеющие московскую регистрацию, посещают любимые мюзиклы, и собираются другие, полюбившиеся места в Москве. А если ты сейчас, скажешь, что думаешь иначе, то я больше руки тебе не подам, так как меня уже тошнит от всего этого говна, которое принято считать демократией, и я убежден, что так считают миллионы людей живущих на этой планете (...)“<sup>228</sup>*

V překladu:

*„ОН. To není pravda. Protože ty si myslíš to samý, a přestože jsi registrovaná v Moskvě, vadí ti, když policajti prověřujou na ulicích pasy a mlátí nevinný lidi, zatímco nějaký přistěhovalci z Kavkazu si poríděj moskevskou registraci a pak si chodí na oblíbený muzikály a scházejí se na jiných oblíbených místech v Moskvě. A jestli teď řekneš, že si myslíš něco jinýho, tak ti už víckrát nepodám pomocnou ruku, protože z těch všech sraček, který se honosně nazývají demokracie, se mi začíná chtít zvracet; a jsem přesvědčenej, že podobnej pocit má milión lidí žijících na téhle planetě (...)“<sup>229</sup>*

Koncovky obecné češtiny není třeba dodržovat důsledně všude, ale jejich použití by mělo být stylisticky vyvážené.

<sup>228</sup> Вырпajeв, Иван. *13 текстov, napisannyh osen'u*. Vremja, Moskva 2005, s. 97.

<sup>229</sup> Вырпajeв, Иван. *Kyslík*. In: Svět a divadlo 3/2004, s. 136 - 137.

Některá překladatelská řešení je zajímavé srovnat s původní verzí překladu:

*"ON. To je lež. Protože si myslíš to samé, a i když máš moskevskou registraci, tak stejně považuješ všechny poldy za idioty, když vidíš, jak prověřujou na ulicích pasy a mlátí nevinné lidi, zatímco nějací přistěhovalci z Kavkazu s moskevskou registrací, si chodí na oblíbené muzikály a scházejí se na jiných oblíbených místech v Moskvě. A jestli teď řekneš, že si myslíš něco jiného, tak ti už víckrát nepodám ruku, protože mi už z toho všeho hovna, které se honosně nazývá demokracie, začíná být na nic a jsem přesvědčen, že si to myslí milióny lidí žijících na téhle planetě (...)."<sup>230</sup>*

Je zřejmé, že v tištěné verzi překladu je nedůsledností méně, ale i zde najdeme vedle sebe tvary jako: *prověřujou x mlátí* (místo *mlátěj*); *poříděj x chodí* a *scházejí se* (místo *choděj a scházej se*) apod. V upravené verzi překladu je také chyba na úrovni lexikální: *больше руки тебе не подам x už víckrát nepodám помощную ruku*. V tomto případě má autor na mysli opravdu podat ruku ve smyslu potřást někomu rukou, nikoliv poskytnout někomu pomoc. Podobně v překladu: *se honosně nazývá demokracie (принято считать демократией)* dochází k určitému sémantickému posunu.

Zajímavá je také rozdílnost řešení v první a druhé verzi při překladu první věty repliky: *Ложь!* V pracovní verzi zůstalo slovo *lež* (*To je lež.*), zatímco v tištěné verzi překladatelka zvolila antonymický překlad: *To není pravda*. Domníváme se, že k této lexikální transformaci nebyl důvod. Jednoslovná věta *Ложь!* uvozuje téměř všechny repliky v první sloce páté skladby hry. Sloku tvoří dialog, ve kterém si ve velmi svižném tempu dva protagonisté velmi ostře vyměňují názory, přičemž každá promluva vyvrací tu předcházející. Slovo *lež* je mnohem údernější a pro danou repliku výstižnější.

Po zanalyzování překladatelských řešení Terezy Krčálové navrhuje vlastní překlad daného úryvku:

*On: To je lež! Protože ty si myslíš to samý, a i když seš registrovaná v Moskvě, stejně si myslíš, že všichni fízlové jsou hovada, když kontrolujou občanky a mlátěj nevinný lidi, zatímco nějaký přistěhovalci z Kavkazu, který maj moskevskou registraci, choděj na populární muzikály a scházej se na různých oblíbených místech v Moskvě s bombama v kapsách. A jestli mi teď řekneš, že si myslíš něco jinýho, tak ti už v životě nepodám ruku,*

<sup>230</sup> Vyrypajev, Ivan. *Kyslík*. Aura-Pont, překlad Tereza Krčálová, s. 8.

*protože mně už je na blití ze všech těch sraček, který považujem za demokracii, a jsem přesvědčenej, že to samý si myslej miliony lidí na týchle planetě (...).*

V našem návrhu jsme navíc rozšířili informaci o kavkazských přistěhovalcích, neboť se jedná o narážku na obsazení hudebního divadla Na Dubrovce v roce 2002 a atentáty v moskevském metru či na letištích spáchané čečenskými extremisty. Českému divákovi by však tato informace při přednesu z jeviště mohla uniknout.

## 7.6 Překlad vlastních jmen a problémy s reáliemi

Postavy dramatu nazval autor On a Ona. Ve hře se hovoří o Alexandře a o Alexandrovi a jsou užity různé deminutivní tvary obou jmen, jako např.: Саша, Санек aj. Překladatelka zachovává všechny ruské tvary jmen, pouze je transliteruje: Saša, Saněk (v tomto případě by bylo správně Saňok) aj. Jméno Alexandr je u nás hojně rozšířené, používá se i zdvojnásobení Saša, nicméně Saněk je u nás neznámá varianta; zde by bylo lepší přistoupit k jisté naturalizaci a upravit tento tvar například na Saška, Sáša, Lexa apod.

V textu se setkáváme se dvěma místními jmény, Moskvou a Serpuchovem. Zmíněná města mají zastupovat velkoměsto (odkud pochází dívka Saša) a provincii (odkud pochází chlapec Saša). V textu se přímo říká: *Санек из маленького провинциального городка*. Serpuchov leží přibližně sto kilometrů od Moskvy a má více než 120 tisíc obyvatel.

Dále se v dramatu objevuje jméno Giljarovskij: „(...) *блехи московского пса ведут род свой, от блех кусавших собаку Гиляровского (...)*“<sup>231</sup> Autor má zřejmě na mysli ruského spisovatele a novináře Vladimíra Alexejeviče Giljarovského, který se proslavil zejména prózami Moskva a Moskvané, v nichž podal obraz života v Moskvě 80. a 90. let 19. století. Byl dokonce nazýván *živou pamětí Moskvy*.<sup>232</sup> V českém prostředí nicméně tento spisovatel není příliš znám (sama překladatelka dokonce v pracovní verzi uvedla místo Giljarovský Giljarský), proto by bylo vhodné překlad o tuto informaci rozšířit; místo: *rod blech moskevského se táhne až od blech kousajících psa Giljarovského*, například: *rod blech moskevského se táhne až od blech kousajících psa spisovatele*

<sup>231</sup> Vyrypajev, Ivan. *13 textov, napisannyh osen'ju*. Vremja, Moskva 2005, s. 84.

<sup>232</sup> Kasack, Wolfgang. *Slovník ruské literatury 20. století*, Votobia, Praha 2000, s. 154.

*Giljarovského/ psa, který patřil spisovateli Giljarovskému apod.*

Podobný komunikační problém může u českého recipienta nastat i v tomto případě:

*„Хотя на самом деле, все на свете происходит от двух вещей: от безумной любви, то есть от любви такой силы, что она делает человека безумным; и от жажды воздуха, ибо, если окажется человек на сто метровой глубине Баренцова, и скажут ему, что для того, чтобы дышать и выжить надо разрубить лопатой, свою жену в огороде, то так, он и сделает, а кто осудит его за этот поступок, тот, либо никогда не любил, либо никогда не задыхался, впрочем, любовь и удушье суть одно и то же, а если ты не знаешь об этом, то тогда, вообще, не произноси таких слов, как Ислам и Нью-Йорк, потому что, только безумной любовью можно оправдать безумную ненависть и наоборот.“<sup>233</sup>*

Autor zde naráží na tragickou havárii ruské jaderné ponorky Kursk, ke které došlo v Barentsově moři v srpnu roku 2000 a již žádný člen posádky nepřežil. Vzhledem k tomu, že text je určen k ústní produkci, přikláníme se k variantě rozšíření informačního základu i v tomto případě. Překlad Terezy Krčálové: *„(...) protože jestliže se člověk ocitne ve stometrové hloubce Barentsova moře a jestliže mu řeknou, že jediný způsob, jak se neudusit a jak přežít, je zabít na zahradě lopatou svou ženu, tak půjde a udělá to (...).“<sup>234</sup>* by tedy bylo lepší rozšířit o informaci například takto: *„(...) protože když se člověk ocitne ve stometrové hloubce Barentsova moře v ponorce Kursk, a někdo mu řekne, že jediný způsob, jak se neudusit a jak přežít, je zabít na zahradě lopatou svou ženu, tak půjde a udělá to (...).“* V překladu opět mimo jiné navrhuje u slovesa *říct* záměnu čísla ve třetí osobě plurálu za singulár.

V dramatu se hovoří o kapele Ljube (někdy jako Lubeh), což je hudební skupina, která vznikla koncem 80. let ve městě Ljubercy u Moskvy. Skupina je charakteristická mícháním žánrů – od rocku přes folklór až po prvky armádní hudby. Je to mimo jiné údajně nejoblíbenější kapela Vladimíra Putina, která podporovala jeho předvolební kampaň a často vystupovala v Čečně, aby zvedla morálku ruským vojákům, kteří zde bojovali. V České republice tato skupina sice jednou vystupovala, přesto je většině

<sup>233</sup> Вырупаев, Иван. *13 текстов, написанных осен'ю*. Времья, Москва 2005, s. 94.

<sup>234</sup> Вырупаев, Иван. *Кыслик*. In: *Свѣт а дивадло* 3/2004, s. 136.

obyvatel neznámá, proto se domníváme, že překlad Terezy Krčálové je v tomto případě nedostačující:

*„А когда девушка эта Саша, сошла на серпуховской перрон, то, сразу же поняла в каком городе оказалась. И потом только делала вид, что ей нравится лепить снежную бабу в огороде, и слушать группу Любэ в плеере.“<sup>235</sup>*

V překladu:

*„А když tahle dívka Saša vystoupila na serpuchovský peron, okamžitě jí bylo jasné, kde se ocitla. A pak už se jen tvářila, jako že ji baví stavět sněhuláka na zahradě a poslouchat walkmana se skupinou Ljube.“<sup>236</sup>*

Bylo by vhodné opět rozšířit překlad o informaci, že se jedná o hudební skupinu (pocházející z provincie), která se proslavila zejména písněmi na vojenské téma.

Problém s mezikulturním převodem reálií nastal také v tomto případě:

*„А когда этот парень Саша из Серпухова приезжал в столичную Москву, видел эти снобские лица, и слышал эти акающие голоса, то ясно понимал, что лопат не хватит, и ваганек не напасешься, на всю эту людскую массу, задыхающуюся без кислорода, под азонново-аэрозольной дырой.“<sup>237</sup>*

V překladu Terezy Krčálové:

*„А když tenhle kluk Saša ze Serpuchova přijel do Moskvy, do hlavního města, a viděl tam všechny ty snobské tváře a slyšel ten strašný přízvuk, bylo mu naprosto jasné, že by člověk musel krást, aby měl dost lopat na celou tuhle lidskou masu, dusící se nedostatkem kyslíku pod ozonovou dírou.“<sup>238</sup>*

V případě výrazu *акающие голоса* překladatelka přistoupila ke generalizaci a spojení

---

<sup>235</sup> Выгупаев, Иван. *13 текстов, написанных осен'ю*. Vremja, Moskva 2005, s. 82.

<sup>236</sup> Выгупаев, Иван. *Кыслик*. In: Svět a divadlo 3/2004, s. 136.

<sup>237</sup> Выгупаев, Иван. *13 текстов, написанных осен'ю*. Vremja, Moskva 2005, s. 82.

<sup>238</sup> Выгупаев, Иван. *Кыслик*. In: Svět a divadlo 3/2004, s. 136.

přeložila jako *strašný přízvuk*, což je akceptovatelné, přestože se mohla pokusit také o jistou naturalizaci (u nás se v hlavním městě například „zpívá“). Nicméně v případě spojení *ваганек не напасешься* (česky: *že by člověk musel krást*) překladatelce zcela unikl smysl. Ваганька bude s největší pravděpodobností hovorový výraz pro Ваганьковское кладбище, což je hřbitov, který byl založen v roce 1771 v období morové epidemie a stal se jedním z moskevských míst, kde se nacházejí největší hromadné hroby. Význam spojení je tedy: *lopaty by nestačily a ani na Vagaňském hřbitově by nebylo dost místa pro celou tu lidskou masu*.

V moskevské inscenaci textu navíc tato replika vyvolala u diváků smích. Dokazuje to i záznam inscenace, který je k dispozici ke stažení na internetu. Stejný efekt by měl vyvolat i překlad u českého diváka. Tato replika však smích nevyvolává. Správný překlad je zase z důvodu neznalosti ruské realie u českého recipienta neúčinný, pokud jej přeložíme pomocí rozšíření informační základny (např.: *ani na Vagaňském hřbitově v Moskvě, kde jsou největší hromadné hroby, by nebylo dost místa...*) vyzní replika spíše hrůzostrašně; pokud by překladatel chtěl vyvolat podobnou reakci u českých diváků, jakou tato replika vzbuzuje u ruských recipientů, musel by nejspíše přistoupit k naturalizaci a zaměnit Vagaňský hřbitov například za Ďáblický hřbitov v Praze a slovo *не напасешься* nahradit adekvátně expresivním výrazem.

Sporný je také překlad repliky: *„Ложь в том, что ты в жизни не общался с Саньками из Серпухова, и наплевать тебе, как они там живут, и кого они там убивают, но ты будешь со слезами на глазах, рассказывать историю, чужой, для тебя жизни. Будешь страдать, над проблемой, которой, для тебя просто, нет. Потому что, после таких выступлений ты идешь в Пропаганду, а Санек, о котором ты рассказывал, наверное, идет в жопу, или куда подальше.“*<sup>239</sup> V textu inscenace z divadla Teatr.doc je podle záznamu *Пропаганда* nahrazena slovem *Цеппелин*, což je v současné době velmi populární a prestižní music klub v Moskvě.<sup>240</sup> Tereza Krčálová ponechala v překladu název *Propaganda*<sup>241</sup>, aniž by doplnila informaci, o co se vlastně jedná: *„Protože po tomhle vystoupení si zajdeš do ‚Propagandy‘ a Saněk, o kterém jsi*

<sup>239</sup> Вуграjev, Ivan. *13 textov, napisannyh osen'ju*. Vremja, Moskva 2005, s. 100.

<sup>240</sup> Pode <http://www.moscow-hotels-russia.com/rus/zeppelin.htm>. [cit. 2012-08-23].

<sup>241</sup> Пропаганда — один из старейших клубов Москвы. Открывшись в далёком 1997 году, он по праву может считаться ровесником клубной культуры столицы: вместе с ней он рос, развивался, задавал тенденции. Dostupné z: <http://www.propagandamoscow.com/>, [cit. 2012-08-23].

vyprávěl, může jít akorát tak do prdele.<sup>242</sup> Její řešení je založeno na faktu, že v Praze se také nachází poměrně známý klub stejného jména. Bez znalosti této realie však nemůže vyznít ten propastný rozdíl mezi luxusním hudebním klubem, kam půjde „umělec“, který o Saňkovi vypráví, a místem, kam může jít Saněk. Překladatel by mohl rozšířit informaci o upřesnění, že se jedná o klub (*po představení si zajdeš do klubu Propaganda*), nebo tuto realii generalizovat (*po představení si zajdeš do nějakého oblíbeného music klubu*).

Na závěr uvedeme ještě jednu nepřesnost, tentokrát z oblasti biblických textů. Přestože autorka v překladu cituje z Bible, neuvádí, z kterého vydání. Čtvrtou skladbu s názvem Moskevský rum uvozuje příkázání:

*„Вы слышали, что сказано: не противься злему. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую.“<sup>243</sup>*

V překladu Terezy Krčálové:

*„Slyšeli jste, že bylo řečeno: ‚Oko za oko a zub za zub‘. Ale kdo tě uhodí do pravé tváře, nastav mu i druhou.“<sup>244</sup>*

Český překlad takto nedává smysl, protože si protiřečí. Pokud bychom srovnali ruskou a českou pasáž z Bible, znějí takto:

*„Вы слышали, что сказано: око за око и зуб за зуб. А Я говорю вам: не противься злему. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую; (Матф (V, 38, 39)).“<sup>245</sup>*

Česky:

*„Slyšeli jste, že bylo řečeno: ‚Oko za oko a zub za zub.‘ Já však vám pravím, abyste se zlým nejednali jako on s vámi; ale kdo tě uhodí do pravé tváře, nastav mu i druhou; (Matouš (V,*

---

<sup>242</sup> Выгупаев, Иван. *Kyslík*. In: Svět a divadlo 3/2004, s. 137.

<sup>243</sup> Выгупаев, Иван. *13 textov, napisannyh osen'ju*. Vremja, Moskva 2005, s. 79.

<sup>244</sup> Выгупаев, Иван. *Kyslík*. In: Svět a divadlo 3/2004, s. 137.

<sup>245</sup> Podle <http://agway.ru/pravoslavie/90-ktoudarit.html>, [cit. 2012-08-23].

38, 39) *Ekumenický překlad*).<sup>246</sup>

Pokud bychom se tedy chtěli držet Vyrpajevovy úpravy této citace, výsledný překlad by měl znít:

*Slyšeli jste, že bylo řečeno: nejednejte se zlým jako on s vámi; ale kdo tě uhodí do pravé tváře, nastav mu i druhou.*

## 7.7 Kvalita versus kvantita

Při analýze českého překladu hry Kyslík se ukázalo, kolik informací a podtextů se může při překladu ztratit. Dramatický text je navíc primárně určen k audiovizuální produkci, která je mnohem náročnější na recipientovo vnímání než četba; divák navíc nemá šanci vrátit se v textu a už vůbec ne vyhledávat si konkrétní informace spojené s ruskými reáliemi. Každá nepřesnost či doslovný překlad na nesprávném místě může obzvlášť v takovémto textu znamenat ztrátu významů či dokonce celých témat. Redakční úprava překlad sice posunula na stylisticky vyšší úroveň, nicméně významy a podtexty musí odkrývat a převádět překladatel.

Tereza Krčálová je v současné době asi neplodnější překladatelkou současných ruských divadelních her u nás. Na českou scénu uvedla řadu významných současných ruských dramatiků, její překlady byly inscenovány v řadě českých divadel. V jejích překladech však nalezneme řadu nedostatků a mezer, které by měly být opraveny a doplněny.

Přes zmíněné nedostatky se překladatelce podařilo zachovat jedinečný charakter a vyznění textu, který se z velké části spíše než k dramatu blíží ke kázání, jež se náhle změnil na velmi intimní dialog o sexu a svědomí, aby vyústil v apokalyptické proroctví, připomínající šílené jedince vyvolávající zprávu o blížícím se konci světa v amerických ulicích v holywoodských filmech.

Na hru *Kyslík* údajně upozornila Karla Krále, šéfredaktora časopisu *Svět a divadlo*, Vlasta Smoláková, tehdy ředitelka Českého centra v Moskvě.<sup>247</sup> Původně jej chtěla pro

<sup>246</sup> Podle <http://www.bible.net.cz/app/b/Matt/chapter/5>, [cit. 2012-08-23].

<sup>247</sup> Erml, Richard. *Trapná kauza aneb Janusovské tváře Vlasty Smolákové*. Dostupné z:



časopis také přeložit. Karel Král však zadal překlad tehdy ještě studentce Tereze Krčálové. Jsme přesvědčeni, že to byla dobrá volba. Generační rozdíl mezi autorem a překladatelkou by se, podobně jako v překladu Griškovcovy hry *Jak jsem snědl psa*, pravděpodobně projevil na překladu negativně. Zatímco Tereze Krčálové se skvěle podařilo zachovat styl hry, která byla napsána tak, aby byla pronášena v rytmu hip hopu, domníváme se, že Vlastě Smolákové by tento svět byl příliš vzdálen.

Hlavní překladatelčin přínos vidíme zejména v tom, že uvedla Ivana Vyrypajeva a tento specifický text do českého prostředí a její překlad rozšířil povědomí o pestrosti a modernosti současného ruského dramatu a nepochybně obohatil českou divadelní kulturu.

## 8. Divadelní historička a překladatelka Vlasta Smoláková: Jevgenij Griškovec – Jak jsem snědl psa

Překladatelka, divadelní publicistka a významná osobnost české kultury Vlasta Smoláková (nar. 1952) se značně podílí na propagaci ruské kultury (a divadla obzvlášť) u nás a české kultury v Rusku. Na svém kontě má několik překladů her Jevgenije Griškovce; kromě hry *Jak jsem snědl psa* jsou to *Dialogy ke hře: Zápisky ruského cestovatele a Současně*, dále je autorkou překladu hry Olji Muchinové *You aj*. Překlady her *Jak jsem snědl psa* a *Současně* vyšly knižně v Divadelním ústavu v Praze v edici *Současná hra* v roce 2002.

### 8.1 Režisér, dramatik a herec Jevgenij Griškovec

Jevgenij Griškovec (nar. 1967) hraje v současném ruském divadle a dramatu důležitou roli. Bez jeho osobnosti by obraz o ruském divadle a dramatu zkoumaného období nebyl úplný. Jeho specifické hry jsou v Rusku velmi populární nejen v řadách odborné veřejnosti a jeho inscenace patří k těm stále vyprodaným.

V roce 1990 založil Jevgenij Griškovec v Kemerově divadlo Lóže, které fungovalo na amatérské bázi. Většina inscenací vznikala na základě improvizací a soubor měl blízko i k dokumentárnímu divadlu. Ne náhodou divadlo hostovalo v moskevském divadle Teatr.doc krátce po jeho vzniku. Později Griškovec divadlo Lóže opustil. „*B 1998 году я твердо решил уехать из Кемерово: я видел, что наш театр умирает, времени им заниматься у меня не стало, мне нужно было загнать себя в условия, в которых я либо продолжил бы театральную деятельность, либо начал бы заниматься чем-то иным. В результате возник спектакль "Как я съел собаку", который впервые я показал для семнадцати зрителей в курилке у буфета в Театре Российской армии в ноябре 1998 года. Этот показ стал поворотным в моей жизни.*“<sup>248</sup>

První velké úspěchy slavil Griškovec s inscenací *Jak jsem snědl psa*, hra získala

---

<sup>248</sup> Griškovec, Jevgenij. *Biografija*. Dostupné z: <http://www.labyrinth.ru/authors/12159/>, [cit. 2012-09-04].

grafickou podobu až později. Zatímco text hry, která se dočkala již mnoha vydání, je neměnný, inscenace je z velké části improvizovaná a její text se značně mění v každém představení. Existuje oficiální záznam inscenace, který vyšel v roce 2003 na DVD. Po dramatu *Jak jsem snědl psa* napsal Griškovec monodrama *Současně, Dialogy ke hře: Zápisky ruského cestovatele, Město, Planeta*, divadelní hru *Zima* a další. Většina jeho děl je dostupná i v češtině. České překlady jeho dramát jsou z pera Vlasty Smolákové, Naděždy Brázdilové aj.

Většina Griškovcových her jsou monodramata, která se vyznačují silnou autobiografičností. Griškovec sám většinu svých her inscenuje a sám v nich také hraje. Jeho inscenace jsou charakteristické tím, že je často nemožné oddělit autora od hlavní postavy a zároveň od herce, který ji představuje. Renomovaná ruská divadelní kritička Marina Davydová tento jev charakterizuje takto: „*Гришковец говорит не только от своего лица, но и по преимуществу о себе и своих, зачастую интимных переживаниях. Грань между ним и его сценическим alter ego практически неуловима. Дистанции между «я» и «не я» здесь вообще быть не может, только дистанция между «я теперь» и «я столько-то лет тому назад», «я такой» и «я другой». В этом, собственно, и состоит суть метода.*“<sup>249</sup>

Griškovec v začátcích své tvorby označil sám sebe za novosentimentalistu, později za novoromantika. Styl, jakým píše své hry, do jisté míry připomíná britského sentimentalistu Laurence Sterna; podobně jako Sternův Tristram Shandy jsou i Griškovcovy hry vystavěny na digresích. U některých dramát (*Současně, Planeta* aj.) se dokonce nedá mluvit o tom, že by měla nějaký syžet. Texty jsou složeny z myšlenek a asociativních úvah o životě, a zejména o všelijakých maličkostech, které jsou jeho součástí. Nejedná se o přelomové myšlenky, ale spíše o klukovské filozofování o maličkostech, o kterých přemýšlí snad každý člověk. Griškovec ale tyto myšlenky vyslovuje nahlas, např. ve hře *Současně*: „*Или поедете вы в Дрезден, придете в Дрезденскую галерею, в зал, где висит Сикстинская мадонна, встанете перед картиной и будете думать: "Так... вот она, это же она..., так надо это понять, надо это осознать... Стоп, стоп, стоп, стоп. Надо сосредоточиться! Ребята, не мешайте!... Я ведь так давно этого хотел! Это же она, она! Я здесь! И она здесь! Так, так, так, так, так, так!..." - и ничего не почувствуете. А когда на плохенькую*

---

<sup>249</sup> Davydova, Marina Jur'jevna. *Konec teatral'noj epochi*. Moskva: Zolotaja maska, 2005. s. 215-216.

*репродукцию смотрели - все чувствовали! Получается, зря ехали, что ли?! В Дрезден... Значит зря. Потому что не картину хотелось... а почувствовать.*<sup>250</sup>

Jak je z ukázky patrné, žánr a styl Griškovcových her významně ovlivňuje i výběr jazykových a stylistických prostředků. Jazyk má charakter mluvené řeči až spontánního projevu, výpověď bývá často přerývaná, větné členy často dodatečně připojené, autor hojně užívá elipsu, subjektivní slovosled apod. Z hlediska lexika jsou frekventovaná hovorová slova a nespisovné frazémy, často se v textu vyskytují částice, citoslovce atd. Frekventovaným syntaktickým prostředkem jsou věty tázací, práci a zvolací, příznakové je také opakování slov ve větě. Charakteristickým znakem textu je časté užití tří teček jako ukazatele nedořečenosti; často tři tečky nahrazují myšlenku či pocit, který nelze verbalizovat; někdy kompenzují něco, co ještě není známé, a proto to postava nedokáže pojmenovat, např.: „*Мы спрашивали морячков о том, как служить, ну, в смысле.... Ну, как бы... страшно или нет, сильно ли.... Ну, понятно.... Но спрашивали как бы без особого интереса, как бы так....*“<sup>251</sup>. V některých případech naopak tři tečky v psaném textu zastupují něco, co má konkrétní scénické vyjádření.

## 8.2 Jak jsem snědl psa v originále a překladu

Hra Jevgenije Griškovce *Jak jsem snědl psa* je inspirována autorovou osobní zkušeností s vojenskou službou u ruského námořnictva v Tichém oceánu. Velmi osobitým způsobem na základě vzpomínek na maličkosti, drobné události a jednotlivé osoby autor převážně s humorem odhaluje krutou realitu, bezvýhodnost a hlavně absurditu celého armádního systému.

Děj hry je roztržštěn do jednotlivých epizod, ve kterých autor popisuje cestu do armády, vojenskou službu a různé příhody, které jsou dále rozmělněny řadou odboček, jež líčí různé zážitky či vzpomínky z autorova života. Tyto odbočky v podstatě tvoří jádro celého dramatu.

Ve hře se vyskytuje celá řada témat od nesmyslnosti vojenského drilu přes

---

<sup>250</sup> Griškovec, Jevgenij. *Zima: vse p'jesy*. Moskva: Eksmo, 2006, s. 220.

<sup>251</sup> Tamtéž, s. 175.

vzpomínky na dětství, odchody a návraty, dospívání, přátelství apod. Podstatou dramatu je však autorova schopnost popsat nejrůznější pocity a myšlenky, které každý z nás dobře zná, ale nikdo je nevyslovuje nahlas. Griškovec tak docílí toho, že divák se snadno ztotožní s postavou na jevišti, dokáže s ní soucítit a prožívat všechny události její intimní zповědi. Tato autorova otevřenost a upřímnost, zároveň prostota a obyčejnost jeho myšlenek, které se točí kolem toho, jak člověk prožívá běžné události, byly zřejmě příčinou, proč se Griškovec stal populárním i u nejširší veřejnosti.

Monodrama *Jak jsem snědl psa* je autorovou zповědí, text hry má tedy ráz spontánního projevu, čemuž odpovídá i volba jazykových a stylistických prostředků.

V textu originálu autor často užívá spojku „a“ nebo „u“ na začátku věty, např.: „*А тут мы, вот такие... И с этим ничего не поделаешь. И мне становилось стыдно...*“<sup>252</sup>, což je poměrně důsledně dodržováno i v českém překladu, např.: „*A místo toho tu..., A nic s tím nenaděláš. A mně byla hanba...*“<sup>253</sup> atd. Zatímco v ruštině je tento jev běžným stylistickým prostředkem, v češtině se používá mnohem méně.

Griškovec často používá tři tečky, což evokuje ráz mluvené řeči, které je často vlastní až chaotická spontánnost a improvizovanost, např.:

*„И нам говорили офицеры... громко: - Не дай Боже, какая падла этих бабочек.... Эти бабочки.... они.... занесены в Красную книгу.... Они водятся только здесь.... Мы гордимся... этими бабочками.... Чтоб ни одна..., не дай Бог.... Они..и..., они тут миллионы лет, мля, живут, а вы тут за час все засре....“*<sup>254</sup>

V českém překladu:

*„A důstojníci nám říkali... důrazně: Chraňpánbůh chcípáka, kterej by tady ty motýly... Ty motýli... jsou... zapsaný do ‚Červené knihy‘... Vyskytjou se pouze tady... Jsou naše... chloubá... Ani jednoho ať... chraňváspánbůh. Žijou tu... miliony let, kurva, a vy za chvíli*

<sup>252</sup> Griškovec, Jevgenij. *Zima: vse p'jesy*. Moskva: Eksmo, 2006, s. 179.

<sup>253</sup> Griškovec, Jevgenij. *Jak jsem snědl psa; Současně*. Praha: Divadelní ústav, 2002, s. 7.

<sup>254</sup> Griškovec, Jevgenij. *Zima: vse p'jesy*. Moskva: Eksmo, 2006, s. 180-181.

všecko zkurv...<sup>255</sup>

Překladatelce se tento charakteristický rys textu podařilo zachovat. V této replice se však překladatelka dopustila omylu při převodu reálie: *Красная книга* se do češtiny překládá jako Červený seznam (také Červený seznam ohrožených druhů).<sup>256</sup>

Za problém překladu považujeme volbu některých lexikálních prostředků, např.:

*„Или бегать-бегать, а потом упасть в снег и увидеть, ВДРУГ, ночное небо, звезды и думать о бесконечности, в смысле, там за звездами - еще звезды, еще, еще, и так... бесконечно..., и вдруг, ... "БЕСКОНЕЧНО", как взрыв.“<sup>257</sup>*

Česky:

*„Anebo lítat a lítat a potom padnout do sněhu a spatřit, NARÁZ, noční nebe, hvězdy a dumat o nekonečnu, teda: tam, za těmi hvězdami jsou další hvězdy, a další, a další, a tak dál... donekonečna... a lup ho... ‚NEKONEČNO‘, jako exploze.“<sup>258</sup>*

Případně:

*„А однажды нас наказывали искусством. То есть однажды мы провинились, все, сильнее обычного. И командир всего учебного отряда нас наказал. Сильно.“<sup>259</sup>*

V překladu:

*„A jednou nás potrestali uměním. To jest, jednou jsme se všichni provinili víc než obvykle.“*

<sup>255</sup> Griškovec, Jevgenij. *Jak jsem snědl psa; Současně*. Praha: Divadelní ústav, 2002, s. 9.

<sup>256</sup> *Červená kniha* je zásadní dílo C. G. Junga.

<sup>257</sup> Griškovec, Jevgenij. *Zima: vse p'jesy*. Moskva: Eksmo, 2006, s. 184.

<sup>258</sup> Griškovec, Jevgenij. *Jak jsem snědl psa; Současně*. Praha: Divadelní ústav, 2002, s. 11.

<sup>259</sup> Griškovec, Jevgenij. *Zima: vse p'jesy*. Moskva: Eksmo, 2006, s. 185.

*A politruk nás potrestal. Drsně.*<sup>260</sup>

Dalším příkladem může být:

*„Ну, мы-то еще ладно, но каково было узбекам или ну,... другим ребя-там? Для кого Волга - не матушка-река.”<sup>261</sup>*

V překladu Vlasty Smolákové:

*„My ještě, no budiž, ale co Uzbekové nebo... no, další kluci? Pro které Volha není řeka mátuška.”<sup>262</sup>*

Takovýchto rusismů se v textu vyskytuje celá řada, což působí rušivě a v moderním překladu také neadekvátně.

Překladatelka se často nechává ovlivnit ruskou syntaktickou vazbou, např.:

*„Он все понимает и начинает всем помогать или делиться со всеми, и ему это начинает нравиться, и все эти животные в конце концов поют... Ну, в общем, - лаж. Но...”<sup>263</sup>*

V překladu:

*„A on to pochopí a začne všem pomáhat, nebo se dělit, a začne se mu to líbit a všechna zvířátka si na konec zazpívají... Zkrátka - pěkně uhozený. Ale...”<sup>264</sup>*

---

<sup>260</sup> Griškovec, Jevgenij. *Jak jsem snědl psa; Současně*. Praha: Divadelní ústav, 2002, s. 11.

<sup>261</sup> Griškovec, Jevgenij. *Zima: vse p'jesy*. Moskva: Eksmo, 2006, s. 186.

<sup>262</sup> Griškovec, Jevgenij. *Jak jsem snědl psa; Současně*. Praha: Divadelní ústav, 2002, s. 11.

<sup>263</sup> Griškovec, Jevgenij. *Zima: vse p'jesy*. Moskva: Eksmo, 2006, s. 183.

<sup>264</sup> Griškovec, Jevgenij. *Jak jsem snědl psa; Současně*. Praha: Divadelní ústav, 2002, s. 10.

Zatímco v ruštině je pomlčka na místě nulové spony, v češtině je to negramatické. Vhodnější by bylo: *Zkrátka je to pěkně uhozený.*

Dále je to překlad vět s neurčitým podmětem osobním, např.:

*„Бывают такие моменты в жизни ну, например, приходишь домой чуть позднее, чем обещал, в смысле - обещал прийти в девять, а пришел в одиннадцать: не позвонил, не предупредил, ну вот, заходишь, начинаешь извиняться, ну, мол... А тебе говорят: „О, да ты еще и выпил, да ты пьян“.*<sup>265</sup>

Česky:

*„Bývají v životě takové chvíle, no, například - přicházíš domů trochu později, než jsi slíbil - teda - slíbil's, že přijdeš v devět, a jdeš v jedenáct: nezavolal's, nedal vědět dopředu, takže vejdeš a začneš se omlouvat, ehm, totiž... A oni ti řeknou: „Tak ty jsi navíc pil, ty jsi opilej“.*<sup>266</sup>

V tomto příkladě autorka jednak dodržuje vazbu charakteristickou pro ruštinu (místo např.: *Ale to už se ozve., Ale už dostaneš vynadáno., Ale to už seš obviněnej., To už slyšíš,* apod.), navíc nedůsledně dodržuje styl: *ty jsi opilej* místo *ty seš opilej* nebo *ty jsi opilý.*

Problematický je také překlad vět s všeobecným podmětem osobním, které mají obecnou platnost, např.:

*„Бывают такие моменты, когда, например, чистишь зубы перед зеркалом, не торопишься или моешься в ванне или под душем, тоже не торопишься - все хорошо. И вдруг вспомнится такое..., отчего станет так стыдно..., так ужасно стыдно...,*

<sup>265</sup> Griškovec, Jevgenij. *Zima: vse p'jesy*. Moskva: Eksmo, 2006, s. 170.

<sup>266</sup> Griškovec, Jevgenij. *Jak jsem snědl psa; Současně*. Praha: Divadelní ústav, 2002, s. 5.



*хоть это и случилось с тобой еще в школе.*<sup>267</sup>

V překladu:

*„Bývají takové chvíle, kdy, například - čistíš si zuby před zrcadlem, nechvátáš, nebo se koupeš ve vaně nebo se sprchuješ, a zase nechvátáš - je ti dobře. A najednou se ti vybaví něco... že tě poleje hanba... taková hanba... ačkoliv se ti to přihodilo ještě ve škole.*<sup>268</sup>

V češtině jsou věty tohoto typu méně obvyklé. Obecně se doporučuje překládat je pomocí vyjádření se zvratným slovesem, s trpným přičestím nebo s činným slovesným tvarem v 1. osobě plurálu.

V tomto případě by bylo nejlepší:

*Někdy se člověku stane taková zvláštní věc, například stojí před zrcadlem a čistí si zuby, nikam nespěchá, nebo se koupe či sprchuje, a taky nikam nepospíchá – všechno je v pohodě. A najednou se mu vybaví něco... že ho poleje hanba... taková hanba... a přitom se to stalo, ještě když chodil do školy.*

Případně by se to dalo interpretovat tak, že postava se obrací přímo do publika, např.:

*„Znáte ten pocit, když stojíte před zrcadlem a čistíte si zuby...“*

Podobně nevyrovnaně působí v českém překladu nepravidelné střídání sloves ve 2. osobě singuláru se slovesy v 2. osobě plurálu, například v těchto případech:

*„Nebo jdete a něco vás žere. A vy takříkajíc zapomenete na svět kolem sebe, jdete. (...)*

<sup>267</sup> Griškovec, Jevgenij. *Zima: vse p'jesy*. Moskva: Eksmo, 2006, s. 183.

<sup>268</sup> Griškovec, Jevgenij. *Jak jsem snědl psa; Současně*. Praha: Divadelní ústav, 2002, s. 9-10.

*Něco vás bolí, nebo taková jako nervozita, však víte... no ovšem... Jo dřív, je to už dávno, lítáš celý den venku, křičíš, směješ se, vymýšlíš všelijaký lumpárny.*<sup>269</sup>

Opět by bylo třeba rozlišit, kdy postava přímo oslovuje publikum, a kdy se jedná o tvrzení s obecnější platností. Přestože se jedná o drobnosti, narušují spontánní charakter mluveného projevu celé hry.

### 8.3 Překlad názvu hry

Název hry je sám o sobě překladatelským oříškem, který se autorce překladu nepodařilo rozlousknout. Název hry totiž odkazuje ke dvěma skutečnostem. Jednak je to poměrně rozšířený ruský frazeologismus *собаку съесть*, který lze podle Rusko-českého frazeologického slovníku Ludmily Stěpanové přeložit do češtiny jako *mít něco v malíčku*, *být v něčem doma* či *být v něčem kovaný*.<sup>270</sup> Význam frazeologismu však může být také *nasbírat zkušenosti* či *dospět*: „*И если сейчас говорят «собаку съел», то имеют в виду, что человек многое повидал и испытал, и плохое и хорошее, и его уже трудно удивить.*“<sup>271</sup> Název knihy by měl tedy vyjadřovat autorovo dospění, zároveň je však název také spjat s konkrétní epizodou, ve které dojde k tomu, že postava doopravdy psa sní:

*„Я помню, как мы ночью: Коля И, Аброр-узбек - как и я - сидели и ели эту собаку, которую Коля долго готовил, а потом волновался, боясь моей реакции. А я сидел и думал: "Вот я - ем собаку.(...) Я ел, ел, думал, понимал, что внутри меня, в желудке, уже находится кусок этого доверчивого и беззащитного существа, которое, наверное, перевернулось на спину, когда Коля подманил его, и виляло хвостом.... Ел, пытался оцутить бунт в себе, а мне... было вкусно. Коля вкусно приготовил. Я думал, до последнего, что не смогу есть, а смог. И с аппетитом. А раньше не смог*

<sup>269</sup> Griškovec, Jevgenij. *Jak jsem snědl psa; Současně*. Praha: Divadelní ústav, 2002, s. 10.

<sup>270</sup> Stěpanová, Ludmila. *Rusko-český frazeologický slovník*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007.

<sup>271</sup> *Slovar' frazeologizmov*. Dostupné z: [http://frazbook.ru/2011/10/07/sobaku\\_siest/](http://frazbook.ru/2011/10/07/sobaku_siest/), [cit. 2012-09-09].

бы.... Раньше.... То есть один человек думал, другой - ел. Тот, который ел, был более... современным..., то есть лучше совпадал со временем. Тем временем - флотским. Моим флотским временем. А теперь бы я не смог бы есть собаку.<sup>272</sup>

V českém překladu:

„Nezapomenu, jak jsme v noci: Kolja I, lodní kuchař Arbor-Uzbek a já seděli a jedli toho psa, kterého Kolja dlouho připravoval a pak byl celej nervózní, bál se, co tomu řeknu. A já jsem seděl a přemítal: ‚Tak já - jím psa.‘ (...) Jedl jsem, jedl, přemítal a věděl, že uvnitř, ve mne, v mém žaludku, už je kousek toho důvěřivého a bezbranného tvora, který si nejspíš lehl na záda, když ho Kolja přilákal a vrtěl ocasem... Jedl jsem a čekal, že v sobe ucítím odpor, a ono mi to... chutnalo. Kolja uměl uvařit. Myslel jsem si, doposledka, že nebudu schopn to pozřít, a byl jsem. A chutnalo mi. Dřív bych to nedokázal... Dřív... To jest, jeden člověk myslel, druhý jedl. Ten, který jedl, byl... přítomnější... to jest lépe odpovídal přítomnosti. Této přítomnosti - námořnické. Mé námořnické přítomnosti. Ted' už bych psa sníst nedokázal.“<sup>273</sup>

V českém překladu názvu hry je zachována pouze jedna významová rovina. Překladatelka se rozhodla ruský frazeologismus přeložit doslovně. Pokud by nahradila ruský frazeologismus českým, vytratila by se zase z názvu skutečnost, že autor (hlavní postava dramatu) skutečně snědl psa. Domníváme se, že český název hry by mohl být například doplněn o podtitul, který by druhý význam doplnil.

V příkladu jsme navíc podtrhli několik ukázek nepřesného překladu, který byl opět ovlivněn ruštinou. Vliv ruštiny je přítomný v celé české verzi hry. Jednak to působí velmi rušivě, a navíc to zbytečně text lokalizuje do ruského prostředí, přestože témata, na která hra naráží, jsou nadčasová a snadno přenositelná do jiného prostředí: „*Hraji a píšu své věci tak, aby jim rozumělo publikum všude, takže sem tam něco vynechám, nebo naopak přidám. Proto mi vadilo, když Jak jsem snědl psa uvedli v Německu tak, že herec se potácel po jevišti s lahví vodky. Já nejsem exotická postava vyprávějící o tajemné ruské duši.*“<sup>274</sup>

<sup>272</sup> Griškovec, Jevgenij. *Zima: vse p'jesy*. Moskva: Eksmo, 2006, s. 194.

<sup>273</sup> Griškovec, Jevgenij. *Jak jsem snědl psa; Současně*. Praha: Divadelní ústav, 2002, s. 15.

<sup>274</sup> Griškovec. *Nevyprávím o tajemné ruské duši*. Dostupné z: [http://kultura.idnes.cz/griskovec-nevypravim-o-tajemne-ruske-dusi-fj3-/divadlo.aspx?c=A020510\\_105307\\_divadlo\\_ef](http://kultura.idnes.cz/griskovec-nevypravim-o-tajemne-ruske-dusi-fj3-/divadlo.aspx?c=A020510_105307_divadlo_ef), [cit. 2012-09-07].

## 8.4 Jevgenij Griškovce a česká divadelní scéna

Hry Jevgenije Griškovce, které jsou v Rusku komerčně velmi úspěšné, se v českých divadlech inscenují minimálně. Na profesionální scéně pražského Divadla Na Prádle se objevila pouze Griškovcova hra *Zima*, jeho monodramata v Česku uvádějí jen amatérské spolky.<sup>275</sup> Griškovce sám však se svou autorskou inscenací v České republice několikrát hostoval. Nejprve v rámci Festivalu moskevských divadel v pražském Divadle v Dlouhé v roce 2002, ve stejném roce na divadelním festivalu v Plzni a poté v roce 2004 v Praze v Divadle Bez zábradlí a v Brně v divadle Husa na provázku. Fakt, že o jeho dramatickou tvorbu není na českých divadelních scénách větší zájem, přičítáme zejména specifčnosti žánru jeho her a příliš velkému sepjetí textu se samotným autorem.

V českém prostředí bychom podobného vypravěče příběhů ze života mohli spatřit snad v Petru Zelenkovi a jeho Příbězích obyčejného šílenství, které jsou zčásti také inspirovány osobní zkušeností a událostmi ze života. Podobně jako Griškovcovy hry v Rusku, byly Příběhy obyčejného šílenství v Česku velmi úspěšné, takže podle nich dokonce Zelenka natočil stejnojmenný film. Hra byla přeložena do řady jazyků a opakovaně inscenována i v zahraničí.

---

<sup>275</sup> Např. inscenace *Dialogy k zápiskům ruského cestovatele z pera Jevgenije Griškovce* v žižkovském Divadle Vikadlo v roce 2005 nebo scénické čtení *Zápisků ruského cestovatele, Planety a Zimy* olomouckého studentského divadla V Klidísku v roce 2007.

## 9. Ruské dokumentární drama a jeho překlad

Nejnovějším fenoménem v oblasti scénických umění jsou v současném Rusku dokumentární dramata. Přestože v kontextu českých překladů současných ruských divadelních her nehraje dokumentární drama podstatnou roli, považujeme za důležité se o něm alespoň zmínit, neboť v současné ruské divadelní a dramatické tvorbě jde o významný proud, který nemůžeme zcela opomenout.

Dokumentární hry jsou psány tzv. technikou verbatim.<sup>276</sup> První experimenty s tímto způsobem psaní her se začaly objevovat v osmdesátých letech v Anglii, do Ruska tuto metodu přivezl Stephen Daldry<sup>277</sup> z londýnského divadla současného dramatu The Royal Court Theatre.<sup>278</sup> Sám Daldry říká, že tento způsob práce s textem není v podstatě nic nového a odkazuje už na Konstantina Sergejeviče Stanislavského<sup>279</sup> a jeho práci s herci. Stanislavskij ještě před tím, než začal zkoušet inscenaci, organizoval různé výjezdy do míst, kde se odehrával děj hry. Tam se všichni herci museli detailně seznámit s prostředím, aby si dokázali lépe představit, co utvářelo charaktery postav, do kterých se měli vžít, a na základě této zkušenosti je pak pravdivě zobrazit na jevišti.<sup>280</sup>

Hry napsané technikou verbatim vznikají z nahrávek rozhovorů s respondenty ze zkoumané oblasti. Dramatik si nejprve zvolí téma,<sup>281</sup> detailně se s ním seznámí, snaží se prozkoumat a poznat prostředí, poté sepiše otázky a vyrazí do terénu. Tam vede s vybranými respondenty rozhovor, který zaznamenává; nahraný materiál nakonec analyzuje a vytváří z něj text hry. V tzv. „ortodoxním verbatimu“ se nesmí vyskytovat žádné autorské

---

<sup>276</sup> Z latinského „doslova“.

<sup>277</sup> Divadelní a filmový režisér (*Billy Elliot, Hodiny* aj.), autor řady dokumentárních projektů na divadle, např. laboratorní inscenace *Jazyk těla*, jejíž součástí byly sestříhané rozhovory režiséra a nahých mužů ve věku 20 - 40 let, kteří detailně popisovali své vlastní tělo. Zdroj: <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim>, [cit. 2012-08-23].

<sup>278</sup> Do Moskvy jej pozvali organizátoři festivalu *Zlatá maska*, původně měl Stephen Daldry dorazit společně s autorkou *coolness* dramatiky Sarah Kane, ta ovšem po dopsání svého posledního dramatu *Psychóza ve 4:48* spáchala sebevraždu, Stephen Daldry se tedy proto, aby zaplnil čas vyhrazený festivalem britskému divadlu, rozhodl uspořádat workshop, tzv. *new writing*.

<sup>279</sup> Srov. Stanislavskij. *Moje výchova k herectví*.

<sup>280</sup> Dále srov. např. *naturalismus*, německá dramatika 60. let a Peter Weiss, poetika „černuchy“ a tzv. *magnetofonový záznam* apod.

<sup>281</sup> "*В начале работы ты не знаешь ни тему, ни персонажей: у тебя есть только предмет, который ты изучаешь. И ты должен полагаться на то, что процесс приведет тебя к теме, к персонажам, к сюжету и к структуре. Если ты попытаешься определить это заранее - в этот момент ты перестал слушать. Процесс работы довольно страшен, потому что ты начинаешь с нуля, и может выйти, что у тебя будут нулевые результаты.*" Stephen Daldry na semináři *Dokumentární divadlo*, 15. 4. 2000 v Moskvě. Dostupné z: <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim>, [cit. 2012-08-21].

slovo, celá hra může být poskládána pouze z nahrávek. Autor řeč svých postav nijak neupravuje ani necenzuruje. Každá postava mluví svým přirozeným jazykem. Hlavní tvůrčí princip dokumentárního dramatu je tedy záznam autentického rozhovoru.

Výsledný text by měl být reálnému světu bližší než text autorský, protože sám už pochází z reálného života. Měl by umět lépe postihnout a odrážet současný svět a problémy v něm. Autoři nicméně volí nejčastěji vyhocená témata a problémy z okraje společnosti. Tímto způsobem vznikla například hra Galiny Siňkinové *Zločiny z vášně* (v českém překladu Naděždy Korotkovové), která se odehrává v ženské věznici a zpovídá ženy, které zabily bližního člověka z vášně, přičemž se snaží najít odpověď na otázku: co je opravdová láska; nebo hra *Bitva Moldavanů o papírovou krabici* (český překlad zatím není) o problematice přistěhovalectví a bezdomovectví; dále hra *Září.doc* Michaila Ugarova a Jeleny Greminové, která vznikla na základě diskuzí a komentářů na internetových fórech o tragédii v Beslanu.

Při přípravě inscenace musí herci detailně studovat veškerý nahraný materiál, nejen samotný text hry. Jejich úkolem je poznat postavu, kterou představují, co možná nejvíce, aby se s ní dokázali ztotožnit.<sup>282</sup>

S technikou verbatim však tvůrci nakládají různě, někteří ji používají jako inspiraci k pozdějším autorským textům, v Teatru.doc ji rozšířili například o tzv. techniku Life game, kdy přímo během představení vznikají částečně improvizované dialogy mezi herci a postavou „z publika“ apod.

Pro překladatele je velmi náročné se s textem tohoto typu vyrovnat. Je důležité zachovat nejen obsah hry, ale i autentický charakter výpovědí jednotlivých postav, který je v tomto případě také výrazným sémantickým nositelem.

Například při překladu *Zločiniů z vášně*, který vznikl v rámci překladatelské dílny agentury Dilia věnované současným ruským hrám, musela překladatelka konzultovat řadu výrazů vězeňského a kriminálního slangu s bývalou vězeňkyní. Přesto se jí nepodařilo všechny pasáže rozklíčovat, eventuálně k nim nalézt české ekvivalenty. V řadě případů musela přistoupit k řešením formou opisu. Výsledný text ztratil na autenticitě, a možná proto působí, na rozdíl od originálu, neadekvátně lacině a neopodstatněně vulgárně.

V českém prostředí se dokumentární drama v pravém slova smyslu zatím neprosadilo. Původní české dramatické texty napsané technikou verbatim nevznikají, ani se příliš nepřekládají. Z překladů dokumentárního dramatu, které nabízejí české divadelní a

---

<sup>282</sup> Zde je metoda práce podobná jako u již zmiňovaného Stanislavského.

literární agentury, nebyl zatím žádný v českých divadlech uveden. V českém kontextu můžeme hovořit o několika případech, které se principu dokumentárního divadla blíží.

Prvním takovým případem je divadelní hra *Ivánku, kamaráde, můžeš mluvit?*, která vznikla na přelomu let 2004 a 2005 jako reakce na korupční skandál v Českomoravském fotbalovém svazu. Hra je prepisem autentických záznamů telefonních odposlechů, ve kterých Ivan Horník kupoval pro fotbalový klub Viktoria Žižkov výhry za „kapříky“. Ve stejnojmenné inscenaci, která hostovala v řadě českých měst, excelovali Jiří Lábus a Petr Čtvrtníček. Inscenace se stala kultem a její záznam vyšel v roce 2005 jako příloha deníku Sport. V podstatě identickým případem je scénický kabaret *Blond'atá bestie* (2011) inspirovaný skandálním audiozáznamem tajných odposlechů Kristýny Kočí a jeho pokračování *Blond'atá bestie vrací úder* (2012), který je rozšířen o soud s Vitem Bártou a Jaroslavem Škárkou či o aktuální kauzu: zatčení hejtmána Ratha. Ač tato „dramata“ užívají stejného principu, jakým je „verbatim“, dochází v nich k otočení žánrového znaménka a důsledné ironizaci daného tématu. Jejich cílem je sice dokumentace reality, ale díky šikovnému řazení replik (v inscenaci posílené scénickou podobou díla a prvoplánovým herectvím) vyznívají nepatříčně až hloupě a protagonisty i popisované situace zesměšňují.

Politické kabarety *Standa má problém* a *Paroubek je kamaráth*<sup>283</sup> Ivy Klestilové Volánkové jsou jakýmsi zrcadlem či mementem dané doby – skutečné a smyšlené výroky známých politiků a osobností veřejného života jsou zde zasazeny do surreálných okolností a podivných konfliktů. V rámci jednotlivých obrazů fungují jako krátké anekdoty, jako celek však soubor dvou her představuje zajímavou reflexi politické situace v České republice na začátku 21. století.

A v kapitole o „dokumentárním dramatu“ nám připadá důležité zmínit ryze český fenomén - Divadlo Járy Cimrmana. V tomto případě se jedná o princip, který představuje pravý opak dokumentu. Všechny hry tohoto divadla (včetně úvodních odborných „přednášek“) jsou pokusem o jakési zpětné potvrzení (dokumentaci) existence smyšleného génia – Járy Cimrmana.

Dokumentární dramata psaná technikou verbatim však v Česku zatím nevznikají a jejich překlady se také objevují pouze výjimečně.

---

<sup>283</sup> Vyšlo v r. 2005 jako samostatná publikace časopisu Svět a divadlo pod názvem: „Standa má problém a další malé hry pro velké SADisty“.

## 10. Závěr

V práci jsme se zaměřili na současné ruské divadelní hry a jejich překlady do češtiny; vybraná dramata jsme podrobili translátologické analýze s cílem definovat vztah recepce daného dramatu v českém kulturním prostředí a jeho překladatelské interpretace.

Na základě analýz jsme dospěli k zjištění, že existence dramatického textu v jiném kulturním prostoru, než ve kterém vznikl, je ovlivněna řadou faktorů včetně kvality překladu, přičemž role překladatele je v tomto ohledu významná. Už samotný výběr textu často předurčuje osud dramatu v jiném kulturním kontextu. Jak se ukázalo například v případě překladů her autorů Niny Sadur či Nikolaje Koljady, jejichž hry jsou silně spjaté s ruskou kulturou, přenos některých dramát do jiné kultury a jazykového prostředí je značně problematický. Někdy je dokonce příčinou, proč u nás tyto hry nemají adekvátní divácký a čtenářský ohlas.

Ne vždy je však hlavním problémem přenos textu z jednoho kulturního prostoru do jiného. V analýze monodramatu Jevgenije Griškovce *Jak jsem snědl psa* jsme dokázali, že problematika překladu nemusí být vždy spojena s rozdílností kultur. Pro Griškovcovy hry je charakteristické těsné spojení autora a jeho tvorby, a to do té míry, že text samotný je pouhým fragmentem výsledného jevištního díla – autorem je při jednotlivých reprízách měněn, variován a jeho nestálost je zcela programová. Interpretační ambivalence a nedokončenost fixovaného textu platí také pro překlad.

Můžeme se zamýšlet nad motivací překladatele k výběru takovéto hry. Spíše než o umělecké dílo se jedná o dokument, který mapuje a fixuje určitou oblast ruské dramatické tvorby a z tohoto hlediska je jeho hodnota obrovská. Snad všechny české pokusy inscenovat překlad Griškovcových her však končí u amatérského či studentského divadla jako specifický socio-umělecký experiment.

Naším cílem bylo také zjistit, jakou roli hrají v samotném překladatelském procesu zkušenosti překladatele a jeho znalost divadelního prostředí. V první kapitole práce jsme uvedli hypotézu, že překladatel dramatického textu by měl být nejen dobrý čtenář, ale hlavně zasvěcený čtenář s fantazií. Ideálně by měl být dramaturgem, režisérem a hercem v jedné osobě. Na základě provedených překladatelských analýz vybraných dramatických textů tuto tezi potvrzujeme, avšak dodáváme, že divadelní zkušenost je pouze jednou, nikoliv jedinou, podmínkou dobrého překladatele divadelních her.



V rámci analýz jsme se zaměřili také na kvalitu jednotlivých překladů. Došli jsme k závěru, že všechny analyzované hry mají svá specifika a v každém překladu se vyskytují různé problémy. Překladaelé se nejčastěji dopouštějí interferenčních chyb v syntaktické a stylistické rovině, často zachovávají ruský slovosled, nadměrně užívají asyndetická spojení, konstrukce s neurčitým či všeobecným podmětem, zdrobnělá slova a slovní spojení, která jsou pro češtinu příliš expresivní.

Potíže působí českým překladatelům také překlad vulgarismů a nenormativního lexika. O překladu vulgarismů hovořili například zkušení překladaelé z angličtiny, manželé Luba a Rudolf Pellarovi.<sup>284</sup> Na přednášce o uměleckém překladu mimo jiné mluvili o tom, jak je obtížné odhadnout expresivitu daného výrazu. Zmiňovali také fakt, že když si překladael není jistý, volí raději méně expresivní termín.<sup>285</sup> To však můžeme považovat za podobně sporný překladaelský přístup, jako když je tomu opačně.<sup>286</sup>

V překladu hry Niny Sadur *Prapodivuhodná ženská* se projevilo divadelní cítění a dramaturgické vzdělání překladaelky. To se promítlo už do samotného výběru hry. *Prapodivuhodná ženská* je pro naše divadlo a literaturu přínosem zejména proto, že v české dramatické literatuře nenajdeme ekvivalent k autorčině stylu a specifickému žánrovému uchopení tématu. Překlad Hany Drozdové Nejezchlebové je však silně ovlivněn gramatickým systémem ruštiny a ve stylistické rovině často neodpovídá originálu. Překladaelce se však podařilo zachovat spád hry a její významové vyznění.

V českém překladu hry Ludmily Petruševské *Cinzano* vidíme největší problém ve stylistickém a rytmickém posunu překladu od výchozího textu. Hra je napsána tzv. „magnetofonovým jazykem“, tedy „jazykem ulice“, který Petruševská přenesla na jeviště bez nejmenší cenzury. Přestože překlad Aleny Morávkové je poměrně zdařilý, má charakter textu určeného spíše ke čtení a specifický styl Ludmily Petruševské se z něj vytratil. To byl nejspíš také důvod, proč se inscenační tým Divadla Petra Bezruče, který u nás zatím jako jediný hru inscenoval, rozhodl text hry (zejména jeho stylistickou stránku) upravit téměř k nepoznání.

Hry Nikolaje Koljady jsou charakteristické svojí zakořeněností v ruské kultuře. Vykreslují tzv. ruský „byt“, tedy každodenní život, který je silně spjat s ruským prostředím a ruskými reáliemi, což jeho hry činí obtížně přenositelnými do jiného prostředí. Zatímco u

---

<sup>284</sup> Z besedy s Lubou a Rudolfem Pellarovými v Hradci Králové v roce 2007.

<sup>285</sup> Srov. například vulgarismy a „jazykem ulice“ prosycené *Cinzano* Ludmily Petruševské, které v českém překladu Aleny Morávkové na své expresivité výrazně ztrácí.

<sup>286</sup> Srov. například často nadbytečně expresivní překlady Leoše Suchařípy.

analyzované hry *Kyslík* Ivana Vyrypajeva není příliš důležité místo děje, v Koljadových hrách je přítomnost Ruska v podstatě nutností. Právě s tímto specifickým prostředím je často spojen i slovní humor hry.

Pokud chce překladatel v textu zachovat silnou lokalizaci a zároveň zpřístupnit divákovi všechny významy, které se ve hře skrývají, a přitom ještě dodržet komediální ráz hry, stojí v podstatě před neřešitelným úkolem. Překladatelku analyzovaného dramatu *Slepice* Gabrielu Palyovou podle jejích slov bavilo „hrát si“ s některými slovními spojeními a obraty a hledat k nim adekvátní české ekvivalenty. To se také pozitivně odrazilo na překladu. Podařilo se jí najít řadu originálních překladatelských řešení, někdy dokonce přišla s vhodným novotvarem. Často však musela přistoupit na řadu kompromisů, opakovaně se uchýlila k naturalizaci, aby zachovala slovní humor, nebo naopak dodržela původní znění promluvy, ovšem na úkor jejího vyznění.

Budeme-li hodnotit překlad na základě vyznění pražské inscenace, zjistíme, že ve většině případů se překladatelce podařilo důležité významy ve hře zachovat. České publikum reagovalo při představeních na stejných místech podobně jako to ruské. To, že se autor nestal příliš známým ani po této inscenaci (i když jistý progres můžeme pozorovat), připisujeme právě oné zakořeněnosti v kulturním prostředí. Koljada píše o prostých ruských lidech, kteří žijí v „ruském prostředí“ a mají „ruské problémy“. Přestože hlavní myšlenky jeho her mají obecnější platnost a týkají se většiny lidí, zůstávají často skryty za prvním, výrazně lokalizovaným, plánem hry.

Také herec a dramaturg Leoš Suchařípa se řadí k překladatelům, kteří mají silné divadelní cítění a znají inscenační postupy. Při překladu hry četl dramatický text jako potenciální inscenaci a měl konkrétní představu o jeho scénickém ztvárnění a také o tom, jak by hra měla na diváky působit. Dokázal si představit jak daná věta, výraz či obrat mohou být na jevišti intonovány a jak je budou diváci vnímat. Jeho překlad už je tedy do značné míry interpretací.

Tento překladatelský přístup byl účinný v případě překladů her Antona Pavloviče Čechova pro potřeby Činoherního divadla v Ústí nad Labem. Ty vznikaly vždy pro konkrétní inscenace a konkrétní herce, překladatel dokonce věděl, kterou postavu bude hrát on sám. Leoš Suchařípa hry nejen překládal, ale dramaturgicky s nimi pracoval, vykládal je a interpretoval podle konkrétní dramaturgicko-režijní koncepce.

Hru *Táňa*, *Táňa* překládal Leoš Suchařípa také pro konkrétního režiséra, tentokrát Jana Antonína Pitínského. Autorka hry Olja Muchinová bývá často označována jako

Čechov v sukních – svou poetikou byla proto Suchařípovi určitě velmi blízká. Na rozdíl od Čechovových her je však v *Táně*, *Táně* určitá křehkost, až éteričnost, která se z překladu do jisté míry ztratila. To je dáno zejména stylistickými prostředky, jež překladatel volil. Kvůli již zmíněným významovým posunům, ke kterým se překladatel často uchýloval, se z překladu hry vytratila nedořečenost a interpretační otevřenost, jež originál nabízí; český překlad navíc působí neadekvátně hrubě, protože Suchařípa často zvolil obhroublé výrazy v místech, kde v originálním textu nejsou.

Překlad Vyrypajevovy hry *Kyslik* Terezy Krčálové má řadu nedostatků, zejména v oblasti překladu reálií, přesto jako celek působí velmi vyrovnaně. Tereza Krčálová si výborně poradila s překladem jazykových substandardů, nenormativního lexika a vulgarismů. V případě Ivana Vyrypajeva a generace mladých autorů obecně ji můžeme považovat za ideální překladatelku, protože stejně jako oni mluví současným jazykem. Zároveň se orientuje v současné ruštině, nebojí se používat slangové výrazy a vulgarismy, které dokáže v textu odhalit a adekvátně nahradit podobně expresivními českými výrazy. V jejích překladech nenarazíme na žádná klišé, stereotypy, či archaismy. Řeč mladých lidí je jí vlastní, stejně jako postavám her mladých autorů. Její překlady působí velmi přirozeně a musí být blízké také hercům, kteří postavy současných ruských her ztvárňují na scéně.

Při překladu hry *Jak jsem snědl psa* Jevgenije Griškovce se Vlasta Smoláková musela vyrovnat s velmi specifickým charakterem hry. Griškovcova monodramata jsou natolik spojena s osobností autora, že ani poměrně zdařilý překlad nezpřístupnil jeho texty českým inscenátorům. Hry jsou často až grafickým záznamem textu inscenace, které jsou navíc z velké části improvizované. Dramatický text *Jak jsem snědl psa* může existovat jako svébytné dílo, v případě Griškovcovy autorské inscenace tvoří pouze osnovu performance, která se blíží spíše tzv. stand-up komedii, jež je založena na aktuálních asociacích a vždy pracuje s reakcemi publika. Tento divadelní žánr je divácky velmi přitažlivý a Griškovcova vystoupení jsou slavná po celém Rusku i za jeho hranicemi. Jeho dramata by sama o sobě pravděpodobně nikdy tak slavná nebyla – to je nejspíš jeden z důvodů, proč se za hranicemi Ruska inscenují spíše výjimečně. Český překlad Vlasty Smolákové navíc ztratil charakter mluvené řeči, který je pro Griškovcovy hry nejen příznačný, ale dokonce nezbytně nutný.

Z jednotlivých analýz vyplynulo, že je obtížné jednoznačně stanovit jednotný přístup k překladu současných ruských divadelních her, neboť nabídka dramát je žánrově velmi pestrá, stejně jako motivace překladatelů k volbě jednotlivých textů pro překlad do

češtiny. Jiný přístup je potřeba zvolit, pokud se text překládá pro konkrétního režiséra či pro divadelní spolek (jako např. v případě hry *Táňa, Táňa* Olji Muchinové), a jiný, překládá-li se text s cílem seznámit českou divadelní obec s děním na ruských scénách (jak tomu bylo v případě překladu monodramatu *Jak jsem snědl psa* Jevgenije Griškovce). Někteří překladatelé převáděli hru do češtiny přímo na zakázku, někdy si naopak text zvolili z jiných pohnutek, pořídili jeho překlad a teprve později jej nabídli k publikaci či uvedení, přičemž předem nebylo vždy jisté, zda bude této nabídce využito.

Pokusíme-li se však některé prvky přístupu k překladu přece jen zobecnit, dospějeme k závěru, že překladatel dramatického textu (na rozdíl od překladu např. umělecké prózy) by měl pracovat nejen s grafickou podobou textu, ale i s jeho případnými jevištními realizacemi ve výchozím jazyce. Pouze za těchto podmínek může překladatel odhalit všechny významové nuance textu a mít tak výhodnou pozici k předání všech těchto významů v jazyce cílovém. Pokud překladatel ví, pro koho bude překlad určen, měl by pracovat i s tímto faktem. I v případě, že text překládá pro potřeby konkrétní scénické realizace, měl by počítat s možností, že text bude otištěn např. jako příloha programu, proto by měl být překlad schopen existovat jako svébytné dílo i v tištěné podobě.

## Резюме

Диссертационная работа «Современная русская драматургия в контексте чешской транслатологии» с подзаголовком «Влияние переводческих принципов на рецепцию и апперцепцию современной русской драматургии в чешской культурной сфере на основе сравнительного анализа выбранных театральных пьес» ориентирована на избранные пьесы, написанные на русском языке в период со второй половины 80-х гг XX века до 2010 года, и их переводы на чешский. Цель работы - рассмотреть, насколько представление о современной русской драматургии создается переводчиком и подвергается его влиянию, и какую роль он играет в последующем принятии или непринятии драматурга сферой чешского драматургического творчества и переводческой литературой. Данная работа ориентируется также на вопрос выбора произведений из области современной русской драматургии чешскими переводчиками и на реакцию, вызванную этими произведениями в Чехии. А также на вопрос, насколько возможный успех или неуспех произведения зависит непосредственно от него самого и от его автора, и насколько положительное или отрицательное восприятие произведения зависит от качества перевода. Целью работы является также выяснить, насколько знание или незнание переводчиком театральной среды и процесса инсценировки влияет на перевод драматургического текста. Методологической основой послужил транслатологический анализ выбранных пьес.

Благодаря проведенному анализу мы пришли к выводу, что на существование драматургического текста в чужой для него культурной среде влияет ряд факторов, включая качество перевода, причем переводчик здесь играет большую роль. Часто уже сам выбор пьес предвещает их судьбу в ином культурном контексте. Иногда именно выбор пьес становится причиной того, что у нас они не находят адекватных зрительских и читательских отзывов. Мы также доказали, что проблематика перевода не всегда связана с культурными различиями. В некоторых случаях для пьесы характерна настолько тесная связь автора с его творчеством, что сам текст является лишь фрагментом итогового сценического произведения – автор изменяет и варьирует его в зависимости от отдельных реприз, и его непостоянность зависит от программы. Интерпретационная амбивалентность и незаконченность фиксированного текста в этом случае применима и к переводу.

В первой главе работы мы приводим гипотезу, что переводчику драматического текста следовало бы быть не только хорошим читателем, но главное – посвященным читателем, обладающим воображением. Идеальной была бы его способность быть драматургом, режиссером и актером в одном лице. Этот тезис можно подтвердить на основе проведенных переводческих анализов избранных драматических текстов, добавив однако, что театральный опыт переводчика является лишь одним из многочисленных (но ни в коем случае не единственным) условий качественного перевода театральных пьес. Анализы также ориентированы на качество отдельных переводов. В завершении следует, что все проанализированные нами пьесы имеют свою специфику, и в каждом переводе возникают отдельные проблемы. Чаще всего переводчики допускают интерференционные ошибки на синтаксическом и стилистическом уровне под влиянием русского языка. Переводчики часто придерживаются русского порядка слов, чрезмерно часто используют асиндетические соединения, неопределенно-личные и обобщенно-личные конструкции, диминутивные формы слов и словосочетаний, являющиеся для русского языка слишком экспрессивными.

Отдельные анализы показали, что довольно трудно однозначно установить единый подход к переводу современных русских театральных пьес, так как последние довольно разнообразны по жанру, также как и обусловленность выбора отдельными переводчиками того или иного текста для перевода на чешский язык. Необходимо, однако, избрать один метод, если перевод текста осуществляется для конкретного режиссера или театрального сообщества, и совершенно иной, если перевод текста осуществляется с целью познакомить чешское театральное общество с ситуацией на русской сцене. После попытки обобщить некоторые элементы подхода к переводческому процессу мы можем сделать вывод, что переводчику драматического текста (в отличие от перевода, к примеру, художественной литературы) следует работать не только с графическим обликом текста, но и с его возможными сценическими реализациями в исходном языке. Только соблюдая эти условия, переводчик может раскрыть все смысловые нюансы текста и занять, таким образом, выгодную позицию для передачи всех имеющихся смысловых значений в целевом языке. Также важно обозначить, что если перевод делается для конкретной сценической реализации, переводчику следует принимать во внимание возможность текста быть напечатанным, например, как дополнение к программе, поэтому перевод

должен быть способен существовать и как самостоятельное произведение в печатном виде.

## Summary

The dissertation thesis entitled “Contemporary Russian drama in the Czech Translatological Context” with the subtitle “The Influence of the Translation Approaches on the Reception and Apperception of Contemporary Russian Plays in the Czech Cultural Space. Comparative Analysis of Theatrical Plays.” concentrates on the chosen Russian plays written in the selected period (the second half of 1980s (after the „perestrojka“ in Russia) – 2010) and their Czech translations. The thesis maps the role of the translator in the creation of the picture of contemporary Russian drama in the Czech Republic and explores the question of acceptance or refusal of the chosen playwright in the Czech theatrical system and translated literature. The thesis also examines why specific Russian plays are chosen by the Czech translators and how successful these pieces of work are in the Czech Republic. Furthermore, the thesis presents the dispute over the question whether the potential success or failure of the play and its author is determined by the play itself or what role does the translation quality play in the positive or negative acceptance of the author and/or his/her play. Finally, the thesis discusses how much is the translation of theatrical plays influenced by the translator’s knowledge of the theatre, its rules and the staging procedure. Methodologically the thesis is based on the translatological analysis of the chosen plays.

Based on our findings the following conclusion has been reached: the introduction and existence of a theatrical text in another cultural context is influenced by several factors, including the translation quality, thus the role of the translator in the translation process is fundamental. The fate of a piece of drama in another cultural context is often predetermined by the choice of the text. Sometimes, it may be the sole reason why the play does not evoke adequate theatre-goer and reader response in the target culture. At the same time, the thesis claims that the translation problems do not have to always be connected with the differences in cultures. In some cases a close connection between the author of the play(s) and his/her works may be explored. The connection may be so tight that the text itself is only a partial fragment of the final theatre production. The text is gradually changed by the author at its individual staging, the content varies and its instability is simply pre-programmed. The interpretation ambivalence and the unfinished nature of the text then also apply to translation.

In the first chapter of the thesis the following hypothesis is stated: the translator of



the theatrical text should not only be a skilled reader, he/she should also be a dedicated reader with fantasy. In ideal case, he/she should be a dramaturge, a playwright and an actor in one person. Based on the findings of the translation analyses of the chosen dramatic texts, the above stated hypothesis has been verified. However, a remark has to be made – a good translator has to have theatre experience, but it is not the only condition of a quality translation of theatrical plays. The analyses also concentrate on the quality of individual translations. In the conclusion it is stated that all analyzed plays have their own weaknesses and strengths and in each translation various problems may be disclosed. The translators most often allow for mistakes in syntactic and stylistic norms, the interferences from Russian are apparent. The rules of Russian word order are often followed, the asyndetic coordination is used, in the texts there appear constructions with indefinite or multiple subject, diminutives and words and word clusters which are too expressive for Czech.

Out of the analyses the following conclusions can be drawn: it is difficult to state one common approach to translation of Russian contemporary theatrical plays, as the offer of drama and different theatrical genres is varied, as well as the motivation of translators when they are to choose individual texts for translation into Czech. Another approach has to be chosen if the translation is commissioned by a particular director or theatrical company, another if the text is translated in order to introduce contemporary developments on the Russian stage to the Czech audiences. If we dare to generalize, we arrive at the solution that the translator of a dramatic text (in comparison with the translator of e.g. prose) should work not only with the source text itself, but also with the theatrical productions of the source text. Only under these conditions, all nuances in meaning may be revealed and thus the translator may have a favourable position for transferring these meanings into target language. Even in the case when the text is translated for the needs of a particular production, the translator should be aware of the possibility that the text might be enclosed in the programme of the performance and the translation should be able to exist as an independent work also in its printed form.

## Bibliografie

### Prameny

Durněnkovi, Vjačeslav i Michail. *Kul'turnyj sloj: P'jesy*. Eksmo. Moskva 2005. 347 s. ISBN 5-699-12652.

Gogol', Nikolaj Vasil'jevič. *Revizor: [komedie o pěti dějstvích]*. V nakl. Artur vyd. 1. Praha: Artur, 2010. 92 s. Edice D; sv. 73. ISBN 978-80-87128-45-9.

Gogol', Nikolaj Vasil'jevič. *Revizor: komedie o 5 aktech*. 1. vyd. Praha: SPN, 1959. 118 s.

Griškovec, Jevgenij. *Jak jsem snědl psa; Současně*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2002. 35 s. Současná hra; sv. 27. ISBN 80-7008-127-9.

Griškovec, Jevgenij. *Kak ja sjel sobaku* [záznam inscenace na DVD]. Režie inscenace Jevgenij Griškovec. Rusko 2003.

Griškovec, Jevgenij. *Zima: vse p'jesy*. Moskva: Eksmo, 2006. 317 s. ISBN 5-699-08419-3.

Griškovec, Jevgenij. *Dialogy ke hře „Zápisky ruského cestovatele“*. Svět a divadlo 2003/1/s. 129.

Klavdijev, Jurij. *Sobiratel' pul' i drugie ordalii*. Izd. Korovaknigi. Serija 'Postavit'. Moskva 2006. ISBN 5-902945-05-4

Koljada, Nikolaj. *Kurica* [online], 1989. Dostupné z: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2022>, [cit. 2012-08-27].

Koljada, Nikolaj. *Kurica* [film]. Režie Valentin Chovenko. Goskino SSSR 1991.

Koljada, Nikolaj. *Slepice* [záznam divadelní inscenace]. Překlad Gabriela Palyová. Režie Sergej Fedotov. Švandovo divadlo na Smíchově, Praha 2006.

Koljada, Nikolaj. *Slepice : Komédie o 2 dějstvích*. Druhý břeh: časopis Švandova divadla. Praha: Švandovo divadlo na Smíchově, č. 6, s. 47-63 dvousl., 2005.

Kuročkin, Maxim. *Imago i drugije p'jesy, a takže Lunopat*. Izd. Korovaknigi. Serija !Postavit'. Moskva 2005. ISBN 5-902945-01-1.

*Lučšije p'jesy 2008*. Vserossijskij dramaturgičeskij konkurs Dejstvujučije lica. Livebook/Gajatri. Moskva 2009. ISBN 978-5-9689-0173-6.

Muchina, Olja. *Tanja-Tanja: P'jesa*. Dramaturg, roč. [3], č. 5 (1995), s. 64-103.

Muchina, Olja. *Tanja-Tanja: četyrnadcat' pesen o ljubvi* [TV záznam inscenace]. Režie inscenace Petr Fomenko. Telekanal kultura, Rusko 2001.

Muchinová, Olja. *Táňa, Táňa*. Svět a divadlo Roč. 7, č. 5 (1996), s. 169-195 dvousl.

*Novaja drama*. Seans – Amfora. Sankt – Peterburg. 2008. ISBN 978-5-901586-19-8.

Petruševskaja, Ljudmila Stěfanovna. *Činzano*. Moskva, Iskusstvo, 1989. Dostupné z: <http://lib-drama.narod.ru/petrushevskaya/cinzano.html>, [cit. 2012-01-26].

Petruševskaja, Ludmila Stěpanovna. *Opjat' dvadcat' p'jat'*. In: *Chrestomatija po sovremennoj ruskoj dramaturgii (konec XX —načalo XXI veka)*. BGU. Minsk 2002. ISBN 985-445-719-2.

Petruševskaja, Ludmila Stěpanovna. *Sobranije sočinenij v pjati tomach. Tom III. Pjesy*. Izd. Folio i TKO AST. Moskva i Charkov. 1996. ISBN 5-7150-0317-2.

Petruševská, Ludmila Stěpanovna. *Cinzano*. Archiv Divadelní, literární, audiovizuální agentury Dilia, Praha 2004

Petruševská, Ludmila Stěpanovna: *Cinzano* [záznam divadelní inscenace]. Překlad Alena Morávková. Režie André Hübner-Ochodlo. Česká televize 2005.

Presňakovy, Oleg i Vladimir. *The Best. P'jesy*. EKSMO. Moskva 2005. ISBN 5-699-13678-9.

*Ruská dráma*. Edícia Nová dráma/New drama. Divadelný ústav Bratislava. Bratislava 2008. ISBN 978-80-89369-00-3. Přeložili Romana Maliti, Eva Maliti-Fraňová, Peter Kerlik.

Sadur, Nina. *Prapodivuhodná ženská: dvě hry*. Archiv Literární a divadelní agentury Aura - Pont s.r.o.

Sadur, Nina. *Čudnaja baba* [online], [cit.2012-09-17]. Dostupné z:  
[http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0030.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml)

Ugarov, Michail. *Oblom OFF: P'jesy. Povest'*. Eksmo. Moskva 2006. ISBN 5-699-15643-7.

Vampilov, Alexandr Valentinovič. *Proščanije v ijune. Pjesy*. Sovetskij pisatel. Moskva 1977.

Velikanova, Antonina - Vyrypajev, Ivan. *Bytije No. 2*. In: *Teatr*, č. 5 (2004), s. 8-31.

Vyrypajev, Ivan. *Kyslík*. In: *Vlna*, roč. 7, č. 22 (2005), s. 98-107 dvousl.

Vyrypajev, Ivan. *Kyslík*. In: *Svět a divadlo*, roč. 15, č. 3 (2004), s. 129-145 dvousl.

Vyrypajev, Ivan. *Kyslík* [divadelní inscenace]. Překlad Tereza Krčálová, Režie Peter Chmela. Divadelní studio DISK DAMU, Praha 2004.

Vyrypajev, Ivan: *Kislород*. In: *13 textov, napisannyh osenju*. Vremja, Moskva 2005.

Vyrypajev, Ivan. *Kislorod* [záznam divadelní inscenace]. Režie Viktor Ryžakov. Teatr.Doc, Moskva 2002.

## Literatura

Beumers, Birgit. *Performing violence: literary and theatrical experiments of new Russian drama* [online]. Bristol, UK: Intellect, 2009 [cit. 2012-09-21]. Dostupné z:

<<http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10354170>>.

Belisová, Šárka a Hrala, Milan, ed. *Kapitoly z dějin českého překladu*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2002. 271 s. ISBN 80-246-0386-1.

Blahník, Vojtěch Kristián: *Světové dějiny divadla*. Aventinum. Knihovna naučných spisů. Praha 1929.

*Bol'šoj tolkovyj slovar' ruskogo jazyka*. Rossijskaja akademija nauk, Norint, Sankt-Peterburg, 2003.

Brockett, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. 948 s. ISBN 978-80-7008-225-6.

Carlson, Marvin. *Dejiny divadelných teórií*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2006. 449 s. Svetové divadlo. ISBN 80-88987-23-7.

Císař, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*. 1. vyd. Praha: KANT, 2011. 163 s. Disk. Velká řada; sv. 17. ISBN 978-80-7437-051-9.

Časopis *Dramaturg*. Moskva: Dramaturg. 1993-. ISSN: 1029-7227.

Davydova, Marina Jur'jevna. *Konec teatral'noj epochi*. Moskva: Zolotaja maska, 2005. 380 s. ISBN 5-94282-321-9.

Drozdová Nejezchlebová, Hana: *Motiv šílenství a jeho tvarová podoba v rusky psané dramate 80. a 90. let 20. století*. In: *Slavica Iuvenum VII. Mezinárodní studentská konference*. Universitas Ostraviensis. ISBN 80-7368-218-4.

Dvořák, Jan - Hulec, Vladimír. *Příští vlna = Next wave: antologie alternativy, okraje a undergroundu v českém divadle 90. let*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 1996. 296 s. ISBN 80-901671-3-6.

Đurišin, Dionýz. *Teória literárnej komparistiky*. 2. dopl. vyd. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1985. 351 s. Studia litteraria. Veľký rad; Zv. 21.

Fedorov, Andrej Venediktovič. *Osnovy obščej teorii perevoda: (lingvističeskije problemy): (dlja institutov i fakul'tetov inostrannyh jazykov)*. 4., pererab. i dopol. izd. Moskva: Vysšaja škola, 1983. 303 s.

Feldek, Ľubomír. *Z reči do reči*. 1. vyd. Bratislava, 1977.

Fišer, Zbyněk. *Překlad jako kreativní proces: teorie a praxe funkcionalistického překládání*. Vyd. 1. Brno: Host, 2009. 320 s. Studium; sv. 28. ISBN 978-80-7294-343-2.

Ferenčík, Ján. *Kontexty prekladu*. 1. vyd. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1982. 149 s. Horizonty. Malý rad; Zv. 4.

Fischer-Lichte, Erika. *Dejiny drámy: epochy identity v deivydle od antiky po súčasnosť*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2003. 520 s. ISBN 80-88987-47-4.

Flídrová, Helena. *Sociolingvistické a psycholingvistické aspekty dialogu a polylogu v ruštině*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. 174 s. ISBN 80-7067-864-X.

Freedman, J.: *Piati ruskí dramatici 21. storočia*. In: Ruská dráma, Bratislava, Divadelný ústav, 2008, s. 293-310

Gončarova – Grabovskaja, Světlana Jakovlevna. *Komedija v ruskoj dramaturgii konca 20 i načala 21 veka*. Učebnoje posobie. Izd. Flinta i Nauka. Moskva 2006. ISBN 5-02-033391-3.

Gromova, Margarita Ivanovna. *Russkaja dramaturgija konca XX-načala XXI veka*:

*učebnoje posobije*. Moskva: Flinta, 2005. 362 s. ISBN 5-89349-777-5.

Hančil, Jan. *Royal Court Theatre & divadlo dramatických autorů*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra autorské tvorby a pedagogiky, 2007. 126 s. ISBN 978-80-7331-104-9.

Hořínek, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995. 163 s. ISBN 80-900066-8-X.

Hrala, Milan, ed. *Český překlad II (1945-2004)*: sborník příspěvků z kolokvia, které se konalo v Ústavu translatologie FF UK v rámci výzkumného záměru *Základy moderního světa v zrcadle literatury a filozofie* (MSM 0021620824) v Praze 8. dubna 2005. V Praze: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2005. 394 s. ISBN 80-7308-101-6.

Hrdlička, Milan. *Literární překlad a komunikace*. Vyd. 1. Praha: ISV, 2003. 149 s. Jazykověda. ISBN 80-86642-13-5.

Hrdlička, Milan, ed. et al. *9x o překladu*. Vyd. 1. Praha: JTP - Jednota tlumočnicků a překladatelů, 1995. 62 s. ISBN 80-901698-2-1.

Hrdlička, Milan, ed. a Gromová, Edita, ed. *Antologie teorie uměleckého překladu: (výběr z prací českých a slovenských autorů)*. Vyd. 1. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2004. 344 s. ISBN 80-7042-667-5.

Hugo, Jan, ed. *Slovník nespisovné češtiny: argot, slangy a obecná mluva od nejstarších dob po současnost: historie a původ slov*. 3., rozš. vyd. Praha: Maxdorf, ©2009. 501 s. ISBN 978-80-7345-198-1.

Kalivodová, Eva et al. *Tajemná translatologie?: cesta k souvislostem textu a kultury*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2008. 189 s. ISBN 978-80-7308-247-5.

Kanunnikova, Irina Aleksejevna. *Russkaja dramaturgija XX veka: učebnoje posobije*. Moskva: Flinta, 2003. 207 s. ISBN 5-89349-567-5.



Kasack, Wolfgang. *Slovník ruské literatury 20. století*. Nakladatelství Votobia Praha. Praha 2000. ISBN 80-7220-084-4. Přeložil Jiří Franěk a kol.

Keníž, Alojz, ed. *Kvalita prekladu a prekladateľské kompetencie: zborník prednášok.*, 25. ročník Budmerice 17. - 19. september 2003. Bratislava: ANAPRESS, 2004. 154 s. Letná škola prekladu; 2. ISBN 80-89026-18-4.

Kerbr, Jan. *Loni v Bibirevu*. In: *Svět a divadlo* 5/1996. Str. 90. ISSN 0862-7258.

Knittlová, Dagmar. *K teorii i praxi překladau*. 2. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. 215 s. ISBN 80-244-0143-6.

Knittlová, Dagmar a kol. *Překlad a překládání*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010. 291 s. ISBN 978-80-244-2428-6.

Komissarov, Vilen Naumovič et al. *Tekst i perevod*. Moskva: Nauka, 1988. 164 s. ISBN 5-02-010893-6.

Kovačičová, Oľga, ed. *Čechov medzi námi*. 1. vyd. Bratislava: Univerzita Komenského, 2005. 204 s. ISBN 80-223-2105-2.

Koval'skaja, Jelena. *Novaja drama: (p'esy i stat'i)*. Sankt Peterurg, Seans, Amfora, 2008. 511s. ISBN 978-5-901586-8.

Král, Karel - Krčálová, Tereza. *Divadlo má probudit duši (rozhovor s Ivanem Vyrpajevem)*. In: *Svět a divadlo* 6/2004. ISSN 0862-7258.

Krčálová, Tereza. *Drama jako životní alternativa*. In: *RuskoDnes*. Informačněanalytický server o současném Rusku. ISSN 1802-4211.

Krčálová, Tereza. *Nová ruská dramatika. Zrod dramatu z ducha provincie*. In: *Svět a divadlo* 3/2004. ISSN 0862-7258.

Kusá, Mária. *Preklad ako súčasť dejín kultúrneho priestoru*. 1. vyd. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 2005, 173 s. ISBN 80-88815-15-0.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.

Lejderman, Naum: *Okraje večnosti, aneb mezi černuchou a světlem: O dramatice Nikolaje Koljady*. In: *Druhý břeh, časopis Švandova divadla*, ročník III, číslo 6, Švandovo divadlo na Smíchově, Praha 2005.

Levý, Jiří. *Umění překladu*. 2., dopl. vyd. Praha: Panorama, 1983. 396 s.

Lipoveckij, Mark Naumovič. *Ruskij postmodernizm: očerki istoričeskoj poetiki*. Jekaterinburg: Ural'skij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, 1997. 317 s. ISBN 5-7186-0363-4.

Lukeš, Milan. *Umění dramatu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1987. 225 s.

Maliti, E.: *Preklad dramatických textov ruských symbolistov a problém tvorivej prekladateľskej metódy*. In: *Romboid*. Roč. 33 (1998), č. 2, s. 68 – 72.

Mistrík, Jozef. *Dramatický text*. 1. vyd. Bratislava: SPN, 1979. 221 s.

Mokijenko, Valerij Michajlovič - Nikitina, Tat'jana Gennad'jevna. *Bol'soj slovar' russkich pogovorok*. Olma media group, 2007.

Mokijenko, Valerij Michajlovič - Wurm, Alfred. *Česko-ruský frazeologický slovník*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. 659 s. ISBN 80-244-0406-0.

Morávková, Alena: *Překlad dramatu*. In: *Český překlad 1945-2003: sborník příspěvků ze symposia, které se konalo v Ústavu translatologie FF UK v rámci výzkumného záměru Srovnávací poetika v multikulturním světě: v Praze 11. září 2003*. Hrala, Milan, ed. V Praze: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta 2004. 175 s. ISBN 80-7308-083-4.

Mounin, Georges. *Teoretické problémy překladu*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1999. 263 s. ISBN 80-7184-733-X.

Mukařovský, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl první, Obecné věci básnictví*. Vyd. 2., dopl., Ve Svobodě 1. Praha: Svoboda, 1948. 349 s.

Mukařovský, Jan: *Studie I*. Host. Edice Strukturalistická knihovna. Brno 2000. Editoři Miroslav Červenka a Milan Jankovič. ISBN 80-7294-000-7.

Osolsobě, Ivo: *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*. In: *Otázky divadla a filmu*. UJEP. Brno 1970.

Ouředník, Patrik. *Šmírbuch jazyka českého: slovník nekonvenční češtiny 1945-1989*. 3., dopl. a rozš. vyd., V Pasece 1. V Praze: Paseka, 2005. 501 s. Smil: jazykem o jazyce. ISBN 80-7185-638-X.

Pala, Karel a Všianský, Jan. *Slovník českých synonym*. 3., dopl. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. 479 s. ISBN 80-7106-450-5.

Pálušová, Martina. *Specifika překládání dramatických textů (Několik tezí k problematice překladu nejen současných ruských dramát)*. s. 365 – 369; In: *Bohemica Olomucensia*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011. ISSN 1803-876X.

Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

Popovič, Anton. *Poetika umeleckého prekladu: proces a text*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1971. 166 s. Okno; zv. 1.

Procházka, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla: studie k teorii a metateorii dramatu a divadla*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988. 298 s.

Reslová, Marie et al. *J.A. Pitínský: od Ameriky k Daliborovi*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2001. 219 s., [46] obr. příl. Režie; sv. 4. ISBN 80-86102-01-7.

Richterek, Oldřich. *Dialog kultur v uměleckém překladu: (příspěvek k česko-ruským kulturním vztahům)*. Hradec Králové: MAFY, 1999. 187 s. Cogito, ergo sum; č. 1. ISBN 80-86148-22-X.

Richterek, Oldřich. *Umělecký styl prózy A. P. Čechova v interpretaci českých překladatelů*. Určeno pro posl. pedagog. fakult. 1. vyd. Hradec Králové: Pedagogická fakulta, 1987. 158 s. Rozpravy Pedagog. fak. v Hradci Králové.

Ryčlová, Ivana: *Bílý tanec. Tragedie Valpuržina noc aneb Komturovy kroky Venědiktta Jerofejeva v kontextu ruské dramatiky postmoderního období*. Spisy Masarykovy univerzity v Brně č. 335. Masarykova univerzita. Brno 2001. ISBN 80-210-2570-0.

Ryčlová, Ivana: *Pod maskou černuchy: Několik poznámek o Nikolaji Koljadovi*. In: *Druhý břeh, časopis Švandova divadla*, ročník III, číslo 6, Švandovo divadlo na Smíchově, Praha 2005.

Ryčlová, Ivana. *Žanrovoje mnogoobrazije ruskoy «novoj dramaturgiji»*. In: *Evropské areály a metodologie (Rusko, střední Evropa, Balkán a Skandinávie)*. Masarykova univerzita. Brno 2011. Editoři Ivo Pospíšil a Josef Šaur. Str. 277 – 290. ISBN 978-80-210-5434-9.

Rychetský, Tomáš. *Česká divadelní hra 90. let: 13 - Rychetský, Fischerová, Pitínský, Drábek, Kraus, Balák, Bláhová, Tobiáš, Pokorný, Jecelín, Vůjtek, Horoščák, Volánková*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Divadelní ústav, 2003. 478 s. ISBN 80-7008-151-1.

Semil, Małgorzata a Wysiąska, Elżbieta. *Slovník světového divadla 1945-1990*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1998. 510 s. ISBN 80-7008-066-3.

Sierz, Aleks. *In-yer-face theatre : British drama today*. London : Faber and Faber, 2001, 274 s. ISBN 0571200494.

Schleiermacher, Friedrich - Bowie, Andrew., ed. *Hermeneutics and criticism and other writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. xl, 284 s. Cambridge texts in the history of philosophy. ISBN 0-521-59149-X.

Stanislavskij, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta)*. V Praze: Athos, 1946. 463 s.

Stanislavskij, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. 5. vyd., v Odeonu 1. vyd. Praha: Odeon, 1983. 457 s.

Stěpanová, Ludmila. *Rusko-český frazeologický slovník*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007. 878 s. ISBN 978-80-244-1750-9.

Stěpanová, Ludmila. *Rusko-český frazeologický slovník*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007. 878 s. ISBN 978-80-244-1750-9.

*Svět a divadlo*: časopis o světě divadla a divadle světa. Praha: Divadelní obec, 1990- . ISSN 0862-7258.

*Teatr*. Moskva: Izvestija, 1937- . ISSN 0131-6885.

Valcerová Anna, ed. *Preklad a tlmočenie a jeho didaktická transformácia*. 1. vyd. Prešov: Prešovská univerzita, Filozofická fakulta, 2005. - (Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešoviensis. ISBN 80-8068-401-4.

Valcerová Anna, ed.: *Vzťahy a súvislosti v umeleckom preklade*. Prešovská univerzita, Prešov 2007.

Veltruský, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Vyd. 1. Brno: Host, 1999. 168 s. Strukturalistická knihovna; sv. 1. ISBN 80-86055-60-4.

Vilikovský, Jan. *Preklad ako tvorba*. 1. vyd. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984. 234 s. Studia litteraria. Malý rad; zv. 6.

Vízdalová, Ivana. Na stezkách kritického žánru. [Praha]: [Klub přátel Tvaru], 1997. 32 s. Příl. čas.: Tvar; 1997. Tvary. Ř.

Vychodilová, Zdeňka: *Translatologický úvod*. In: *Cvičebnice překlada pro rusisty I: politika, ekonomika*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. 291 s. ISBN 80-244-0411-7.

Vychodilová, Zdeňka. *Výrazová úspornost v syntaxi současné ruštiny*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011, 178 s. ISBN 978-80-244-2886-4.

Zahrádka, Miroslav - Mikulášek, Miroslav - Žváček, Dušan. *Současná sovětská literatura: Próza, poezie, drama*. 1. vyd. Praha: Lidové nakladatelství, 1984. 193 s.

Zdeňková, Marie et al. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9.

Zich, Otakar - Osolsobě, Ivo. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd., Praha: Panorama, 1986. 412 s.

Zuber-Skerritt, Ortrun: *Translation Science and Drama Translation*. In: *Page to Stage, Theatre as Translation*, edited by Ortrun Zuber-Skerritt, Amsterdam: Rodopi, 1984.

## Internetové zdroje

Fukari, Alexandra, Wolf, Michaela ed.: *Constricting a Sociology of Translation*. John Benjamins Publishing company, [online] 2007. Dostupné z: [http://books.google.cz/books?id=k6BjvyYXiYC&pg=PA167&lpg=PA167&dq=fukari+2005&source=bl&ots=YRuGosUU9d&sig=HXzzSkFfjb808aAO7TBEpiA\\_WsA&hl=cs&sa=X&ei=8NQfT4KPLsvV4QT1suiwDw&ved=0CB8Q6AEwAA#v=onepage&q=fukari%202005&f=false](http://books.google.cz/books?id=k6BjvyYXiYC&pg=PA167&lpg=PA167&dq=fukari+2005&source=bl&ots=YRuGosUU9d&sig=HXzzSkFfjb808aAO7TBEpiA_WsA&hl=cs&sa=X&ei=8NQfT4KPLsvV4QT1suiwDw&ved=0CB8Q6AEwAA#v=onepage&q=fukari%202005&f=false).

Hrbáček, J. *Promluva*. Naše řeč. Ústav pro jazyk český Akademie věd ČR [online] ročník 86 (2003), číslo 1 [cit. 2012-09-10]. Dostupné z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7705>.

Jungmannová, Lenka. *Jak napsat hru nové vlny*. *Časopis A2* [online] č. 16, 2006 [cit. 2012-01-24]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2006/16/jak-napsat-hru-nove-vlny>.

*Kvartira na pervom etaže, ili Strašnye skazki Niny Sadur*. *Ogoňok*, No. 02, 1998 [cit. 2012-09-07]. Dostupné z: <http://n-shipilov.narod.ru/sadur.htm>.

Lipoveckij, Mark. *Tragedija i malo li što jiščo*. Dostupné z: [http://magazines.russ.ru/novy\\_i\\_mi/1994/10/knoboz01.html](http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/1994/10/knoboz01.html).

Olickaja, Darja Alexandrovna. *Perevod dramy: Specifika, problemy, podchody*. In: *Věstník Tomského gosudarsvennogo universitěta*. [online], no. 357, 2012 [cit. 2012-09-10]. Dostupné z: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/357/image/357-019.pdf>.

Pavlíček, Libor: *Specifika ukrajinské antroponymie (na podkladě sémantické a slovtvorné klasifikace ukrajinských příjmení)*. Diplomová práce. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/65017/ff\\_m/diplomka.doc](http://is.muni.cz/th/65017/ff_m/diplomka.doc).

Sečkař, Marek: *Bulgakov se stal mým osudem. Rozhovor s Alenou Morávkovou*. *Časopis Host* [online], [cit. 2012-09-17]. Dostupné z: <http://www.casopis.hostbrno.cz/cs/archiv/2011/9-2011/bulgakov-se-stal-mym-osudem, 6>.

4. 2012).

Semenickaja, Olga Vladimirovna: *Poetika sjužeta v dramaturgii Niny Sadur*. [online]. [cit. 2012-09-17]. Dostupné z: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/163717.html>.

Podle <http://www.theatre-library.ru/>

Podle <http://www.lib.ru/PXESY/>

Podle <http://www.theatre.ru/drama/>

Podle <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/play>

Podle <http://www.netslova.ru/piesy/>

Podle <http://www.newdrama.org/plays/plays.htm>

Podle <http://teatrparus.narod.ru/scp.html>

Podle <http://dic.academic.ru/>

Podle *Časopis pro světovou literaturu*. <http://www.iliteratura.cz/>

Podle Maliti: [http://www.pulib.sk/elpub2/FF/Chovanec3/pdf\\_doc/estetika/4.pdf](http://www.pulib.sk/elpub2/FF/Chovanec3/pdf_doc/estetika/4.pdf), 7. 2. 2012.