

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO  
V OLMOUCI**

**KATEDRA SLAVISTIKY**

**KRITICKÁ ANALÝZA TŘÍ ČESKÝCH PŘEKLADŮ DRAMATU  
N. V. GOGOLA: HRÁČI**

**CRITICAL ANALYSIS OF THREE CZECH TRANSLATIONS OF  
GOGOL'S PLAY "THE GAMBLERS"**

Magisterská diplomová práce v českém jazyce

**VYPRACOVALA:** Bc. Petra Jalůvková

**VEDOUCÍ PRÁCE:** doc. PhDr. Zdeňka Vychodilová, CSc.

**2016**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a uvedla všechny použité prameny.

V Olomouci, dne 14. 12. 2016

---

podpis

Děkuji vedoucí práce doc. PhDr. Zdeňce Vychodilové, CSc., za trpělivost a cenné rady, které mi během psaní diplomové práce poskytla. Současně bych chtěla vyjádřit obrovské díky své rodině a všem blízkým, kteří mi byli po celou dobu studia velkou oporou.

---

podpis

# Obsah

<b>ÚVOD</b> .....	<b>6</b>
<b>1 NIKOLAJ VASILJEVIČ GOGOL</b> .....	<b>8</b>
1.1 ŽIVOT A DÍLO N. V. GOGOLA .....	8
1.2 HLAVNÍ TÉMATA GOGOLOVY TVORBY .....	11
1.3 GOGOL DRAMATIK .....	12
<b>2 HRÁČI</b> .....	<b>16</b>
2.1 KONTEXT VZNIKU DÍLA .....	16
2.2 UVEDENÍ NA SCÉNU .....	16
2.3 HRÁČI - KOMEDIE O JEDNOM DĚJSTVÍ .....	17
2.4 HRÁČI NA PRKNECH ČESKÝCH DIVADEL .....	19
<b>3 MEDAILONY ČESKÝCH PŘEKLADATELŮ HRÁČŮ</b> .....	<b>24</b>
3.1 PAVEL DURDÍK.....	24
3.2 BOHUMIL MATHESIUS .....	24
3.3 LEOŠ SUCHAŘÍPA .....	26
3.4 ALENA MORÁVKOVÁ .....	27
<b>4 SPECIFIKA PŘEKladu DRAMATICKÉHO TEXTU</b> .....	<b>29</b>
4.1 DRAMATICKÝ TEXT A JEHO ODLÍŠNOSTI OD OSTATNÍCH ŽÁNŘŮ LITERATURY.....	29
4.1.1 <i>Dvojitá funkce dramatického textu</i> .....	30
4.2 PROBLEMATIKA PŘEKladu DRAMATU .....	32
4.3 PŘEKLADATEL DRAMATICKÉHO TEXTU .....	34
<b>5 ANALÝZA TEXTU RUSKÉHO ORIGINÁLU HRÁČŮ</b> .....	<b>36</b>
5.1.1 <i>Žánr</i> .....	36
5.1.2 <i>Kompozice</i> .....	38
5.1.3 <i>Postavy</i> .....	39
5.1.4 <i>Jazyk hry a postav</i> .....	41
5.1.5 <i>Komika v Hráčích</i> .....	47
<b>6 TRANSLATOLOGICKÁ ANALÝZA ČESKÝCH PŘEKladŮ</b> .....	<b>50</b>
6.1 VOLBA KONKRÉTNÍCH PŘEKladŮ .....	50

6.1.1	<i>Zastarávání překladů</i> .....	51
6.2	TRANSLATOLOGICKÁ ANALÝZA ČESKÝCH PŘEKLADŮ .....	52
6.2.1	<i>Překlad vlastních jmen</i> .....	53
6.2.2	<i>Překlad názvů měn a slangu karetních hráčů</i> .....	57
6.2.3	<i>Překlad jazykového substandardu a „prostorečija“</i> .....	65
6.2.4	<i>Překlad ruských reálií, cizích slov a aluzí v textu</i> .....	69
6.2.5	<i>Celková charakteristika jednotlivých překladů</i> .....	75
	<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>83</b>
	<b>РЕЗЮМЕ</b> .....	<b>86</b>
	<b>BIBLIOGRAFIE</b> .....	<b>94</b>

## ÚVOD

V této diplomové práci se budeme zabývat analýzou tří českých překladů dramatu *Hráči* N. V. Gogola. Jedná se o překlad Bohumila Mathesia z roku 1949, překlad Leoše Suchařípy, který vznikl v roce 1983, a Aleny Morávkové z roku 1999. Dané téma jsme si pro diplomovou práci zvolili z toho důvodu, že *Hráči* představují z celé autorovy dramatické tvorby nejméně probádanou oblast, největší pozornost na sebe vždy strhávaly Gogolovy známější hry, především *Revizor*, a jeho nejslavnější román *Mrtvé duše*, který je považován za Gogolovo vrcholné dílo. *Hráči* leží již od svého vzniku ve stínu *Revizora* a *Ženitby*, dalšího z autorových dramát, a to i přesto, že byli vydáni ve stejném roce jako *Ženitba* a *Mrtvé duše* (1842), a jsou tedy produktem autora na vrcholu jeho tvůrčích sil. Bezesporu se jedná o pozoruhodné dílo, v němž se naplno projevuje Gogolův tvůrčí talent a spisovatelská „vyzrálost“, a proto jsme se rozhodli provést rozbor daného dramatu, vymezit jeho místo v autorově tvorbě a současně přiblížit čtenáři této práce jeho význam ve vývoji ruské i světové literatury, především dramatické. Význam a kvalitu hry potvrzuje rovněž fakt, že si ji k překladu vybraly tři významné osobnosti českého překladu z ruštiny. V práci se proto zaměříme na komparativní translatickou analýzu českých překladů posledního z Gogolových dramát, abychom zjistili, zda a jakým způsobem se překladatelům podařilo převést *Hráče* do českého prostředí.

Cílem práce je tedy postihnout způsob, jakým překladatelé k dílu přistupují; pokusíme se určit metody a postupy použité při překladu originálního díla, pojmenujeme překladatelské strategie jednotlivých prvků, porovnáme jednotlivá překladatelská řešení a určíme, ve kterých místech se překladatelé shodují, a kde se naopak jejich překlady rozcházejí. Dále si klademe za cíl seznámit čtenáře se zvláštnostmi dramatického textu a se specifickými problémy spojenými s jeho překladem, stejně jako s požadavky na překladatele takového textu.

Diplomová práce je rozdělena na pět částí, které dále obsahují jednotlivé podkapitoly. V první kapitole se věnujeme životu a tvorbě Nikolaje Vasiljeviče Gogola, v samostatné podkapitole charakterizujeme autorovu dramatickou tvorbu a její zákonitosti. Druhá kapitola je cele věnována dramatu *Hráči*, nastíníme okolnosti jeho vzniku, tuto hru popíšeme a přiblížíme, jak byla společností vnímána v době svého prvního uvedení na jeviště i jakou popularitu si získala na české divadelní scéně. Ve třetí kapitole představíme překladatele, uvedeme jejich biografii a seznámíme čtenáře s jejich

překladatelskou činností. Protože dramatický text představuje specifický materiál pro překlad, rozhodli jsme se do práce zařadit kapitolu, která se věnuje problematice překladu tohoto druhu textu. Poznatky ze čtvrté části nám pak poslouží jako východisko k následné analýze překládaných textů. V páté kapitole se dostáváme k rozboru originálního textu *Hráčů* a následně k samotné translatologické analýze českých překladů. Překládané texty porovnáváme jak ve vztahu k originálu, tak i mezi sebou. V analýze budeme postupovat od konkrétních překladatelských problémů, jako je překlad vlastních jmen, překlad žargonu karetních hráčů, cizojazyčného lexika, překlad reálií a jazykového substandardu k celkové charakteristice jednotlivých překladů. Adekvátnost překladů hodnotíme z pohledu současného čtenáře, avšak u Mathesia si uvědomujeme dobovou závislost jeho textů. Přestože jsou dnes jeho překlady z ruštiny zastaralé, ve své době byly velice pokrokové. Při komparativní analýze postupujeme metodou analyticko-syntetickou.

Předložená diplomová práce je teoreticky podložena řadou studií, článků a publikací významných ruských lingvistů i českých teoretiků překladu a pracemi z oblasti české a ruské divadelní teorie. Z domácích teoretiků vycházíme především z poznatků Jiřího Levého, zakladatele české translatologické školy, které shrnuje ve své knize *Umění překladu*, dále z knihy Zlaty Kufnerové *Překládání a čeština*. Z děl ruské proveniencce se opíráme o stěžejní dílo V. N. Komissarova *Современное переводоведение*, v němž klasifikuje překladové postupy.

Výsledné srovnání překladů, zhodnocení úspěšnosti přenosu specifického Gogolova stylu do překládaných textů a jejich význam v kontextu české literatury a divadelnictví formulujeme v závěru.

# 1 NIKOLAJ VASILJEVIČ GOGOL

## 1.1 Život a dílo N. V. Gogola

N. V. Gogol, rodným jménem Mykola Hohol-Janovskij, se narodil 20. března roku 1809 jako prvorozený syn ukrajinského statkáře Vasyla Hohola-Janovského a Marji Kosjarovské. Spolu s pěti mladšími sourozenci vyrůstal v ukrajinské vsi Vasiljevka v poltavské gubernii. Oba rodiče měli na svého syna v dětství velký vliv. Malý Mykola měl možnost seznámit se s divadlem již v útlém věku prostřednictvím svého otce, kterého zájem o literaturu a drama přivedl k napsání několika vlastních her, které pak prezentoval v domácím divadle svého příbuzného. Matka, velice pobožná a pověřivá žena, která spíše než realitou žila světem pohádek a bájí, na něj zapůsobila svým vyprávěním o věčných mukách hříšníků. Chorobný strach ze smrti a posmrtného zúčtování se Gogolovi vryl do paměti, a právě náboženský mysticismus pak značně ovlivnil konec jeho života (Parolek a Honzík, 1977).

Literární vlohly se u Gogola začaly projevat již během studia na gymnáziu v ukrajinském městě Něžina. Jako správce školní knihovny byl dobře obeznámen s literaturou ruskou i zahraniční, svými texty přispíval do školního časopisu a také se pokoušel psát básně. Současně se podílel na činnosti školního divadla. Po dokončení gymnázia se Gogol koncem roku 1828 přestěhoval z venkovského prostředí do Petrohradu. Zde se pokoušel naplnit svůj mladický sen - touhu být prospěšný vlasti a konat blaho ve jménu státu. Rozhodl se vstoupit do státních služeb a stát se právníkem. Do Petrohradu přišel pln očekávání a ideálů, které se však brzy rozplynuly spolu s nezdárnými pokusy o nalezení pracovního místa i přes doporučení, která si vyžádal u vlivných rodinných přátel (Pečenec, 2003). Několik let se Gogol protloukal životem ve velkoměstě, pokoušel se prorazit jako spisovatel, několik povídek mu dokonce otiskli v časopise, také se u něj objevily herecké ambice, ale žádný z těchto pokusů se nezdařil. Přestože nakonec získal místo úředníka, neobešel se bez finanční podpory své matky a vlivného rodinného přítele. Finanční problémy provázely Gogola po celý život, v Petrohradě přežíval z malých příjmů ze státní služby a později z peněz, jež mu poskytovali mecenáši umění a jeho obdivovatelé poté, co na sebe počátkem třicátých let upoutal pozornost coby mladý spisovatel s velkým potenciálem.

Třicátá léta jsou pro Gogola přelomovým obdobím ve vztahu k celé jeho pozdější tvorbě. Na začátku třicátých let vydal svůj první úspěšný literární počín - povídky s



folklórní tematikou z prostředí Ukrajinského venkova *Večery na samotě* (Вечера на хуторе близ Диканьки, 1831); jde o soubor drobných próz inspirovaných ukrajinskými mýty a legendami, báchorkami a lidovými pohádkami. Seznámil se také s Vasilijem Andrejevičem Žukovským<sup>1</sup>, svým celoživotním přítelem a sponzorem. Žukovskij, mimo jiné vychovatel budoucího cara Alexandra II., odkázal Gogola na básníka Pjotra Alexandroviče Pletněva<sup>2</sup>, aby mládenci nabídl pomocnou ruku. Díky svému vlivnému postavení otevřel Pletněv mladému autorovi dveře do vyšší společnosti a ke dvoru, kde se Gogol brzy naučil obohacovat se novými myšlenkami, podněty a zájmy svých vlivných a mocných známých, ale také jejich penězi, pohostinností a přímlyvami nejrůznějšího druhu.

Byl to právě Žukovskij, kdo zprostředkoval vytoužené Gogolovo seznámení s Alexandrem Sergejevičem Puškinem. Puškinův význam je pro Gogolovu tvorbu zásadní. Puškin okamžitě rozpoznal talent a cit pro umění mladého úředníka, byl mu blízký Gogolův styl i témata, jimiž se ve svých dílech zabýval. „Gogol nebyl jen Puškinovým dědicem, byl také jeho duchovním i literárním odchovancem" (Jermilov, 1953, s. 10). Puškin vedl mladého spisovatele po správné cestě, byl jeho literárním rádcem, dokonce mu poskytl náměty na nejznámější díla: *Revizor* a *Mrtvé duše*.

Pečenec (2003, s. 66) ve svém *Kalendáriu života a díla N. V. Gogola* uvádí: „Pro Gogola měly styky s Pletněvem, Žukovským a Puškinem význam klíčový; byli to oni, kdo jedenadvacetiletého, trpitele čtrnácté třídy<sup>3</sup>, který se ještě díval očima středoškoláka z venkova, toho podivínského snílka dětinsky velikášských plánů, uvedli do reality velkého světa literatury i divadla života."

Od roku 1833 se Gogol věnoval vědecké kariéře, stal se dokonce docentem katedry všeobecných dějin na petrohradské univerzitě a měl v úmyslu sepsat monumentální dílo o historii světa, avšak ani tato dráha mu příliš nevyhovovala a jako pedagog neměl u studentů valný úspěch (Parolek a Honzík, 1977). Zůstal nepochopen a od roku 1835 se již plně oddává literatuře. V polovině třicátých let vydal hned dvě prozaické sbírky: *Mirhorod* (Миргород, 1835) - obsahující povídky *Taras Bulba*, *Vij*, *Starosvětští statkáři* a *Vyprávění o tom, jak se rozkmotřili Ivan Ivanovič s Ivanem*

---

<sup>1</sup> V. A. Žukovskij - ruský básník, překladatel, literární kritik, první ruský romantik, jedna z nejvýznamnějších osobností literárního světa první poloviny 19. století.

<sup>2</sup> P.A. Pletněv - ruský básník a literární kritik. Pomohl Gogolovi získat místo profesora na petrohradské univerzitě, angažoval se při tisku *Mrtvých duší* a podílel se na vydání dalších Gogolových děl.

<sup>3</sup> odkaz na nejnižší hodnostní třídu ve vládních službách, (pozn. autora)

*Nikiforovičem*, které se tematicky posunují od ukrajinské historie a folklóru k problémům soudobých ukrajinských statkářů, následované sbírkou *Arabesky* (Арабески, 1835). V té byly kromě autorových publicistických článků o literatuře otištěny tři fantaskní povídky: *Něvská třída* (Невский проспект), *Portrét* (Портрет), *Bláznovy zápisky* (Записки сумасшедшего). Poté byla časopisecky v *Sovremenniku* roku 1836 vydána povídka *Nos* (Нос). Všechny tyto drobné prózy vyšly v cyklu *Petrohradské povídky* (Петербургские повести, 1842), společně s další povídkou *Plášť* (Шинель).

V roce 1836 představil svou první celovečerní komedii *Revizor* (Ревизор), jejíž uvedení na scénu v květnu téhož roku se potýkalo s odsouzením ze strany kritiky a rozporuplnými reakcemi publika kvůli tomu, že hra byla inscenována jako fraška. Zanedlouho po nezdařené moskevské premiéře *Revizora* odcestoval zklamaný a rozhořčený Gogol do ciziny, kde pobýval dvanáct let. Během svých cest po Evropě tvořil své největší prozaické dílo, společenskokritický román *Mrtvé duše* (Мертвые души, 1835-1841), ale současně dopsal konečné verze svých dramatických děl *Ženitby* (Женитьба, 1833-1842) a aktovky *Hráči* (Игроки, 1835-1842). V jednom z dopisů adresovaných Žukovskému popisuje svůj zdravotní stav: „Můj doktor u mne shledal příznaky hypochondrie, /.../ a poradil mi, abych změnil místo pobytu" (Pečenec, 2003, s. 80). V té době již Gogol podléhal náboženským náladám a ve snaze nalézt ztracený klid podnikl roku 1844 cestu do Jeruzaléma (Botura a Hermanová, 1978).

V polovině čtyřicátých let se spisovatelův zdravotní stav výrazně zhoršil, roku 1848 se natrvalo vrací do Ruska. Časté deprese a duševní svár začaly mít charakter nervové nemoci. Gogol se obrátil na víru. Jeho náboženský fanatismus přecházel v blouznění a postupné sebezničení skrze nekonečné modlení, hladovění, netečnost vůči okolí apod. (Parolek a Honzík, 1977). Gogola se začaly zmocňovat záchvaty spojené s ničením vlastních děl, pálením dosud nepublikovaných rukopisů<sup>4</sup>, protože se domníval, že celé jeho dílo je rouháním Bohu. V roce 1847 vydal autor pod vlivem náboženské a názorové krize *Vybraná místa z korespondence s přáteli* (Выбранные места из переписки с друзьями), čímž se v podstatě zřekl svých dřívějších názorových ideálů a tvorby a popudil proti sobě odbornou veřejnost i přátele.

Nikolaj Vasiljevič Gogol zemřel po těžkém nervovém záchvatu čtvrtého března 1852 ve věku 42 let.

---

<sup>4</sup> Gogol spálil rukopis dokončeného druhého dílu *Mrtvých duší*

## 1.2 Hlavní témata Gogolovy tvorby

S Gogolem se novodobá ruská literatura, která se formovala současně s tvorbou A. S. Puškina, překlenula do další fáze - **kritického realismu**. Mnohými je označován za „otce ruského realismu" (Parolek a Honzík, 1977, s. 174) pro své líčení soudobé ruské reality. Do světové literatury se nesmazatelně zapsal svou tvorbou prozaickou i dramatickou. Pro budoucí spisovatele Gogol představoval průlom v literatuře, byl pokládán za mistra a učitele. Potvrzuje to Dostojevského slavný výrok: „Všichni jsme vyšli z Gogolova pláště" (tamtéž, s. 152).

„Gogolovu tvorbu vyvolal k životu a inspiroval neustále postupující růst ruského národního uvědomění, spjatý se slavnou epopejí roku 1812, s mohutným celonárodním rozmachem, s rozvojem ruského osvobozeneckého hnutí, se jmény Puškina a Gribojedova" (Jermilov, 1953, s. 8).

Dílo N. V. Gogola bylo symbolem protestu proti systému tehdejšího Ruska, ve kterém vládl pevnou rukou car Mikuláš Romanov, jehož cílem bylo udržet v zemi nevolnictví, zastavit veškeré pokrokové tendence a zabránit duchovnímu rozvoji ruského lidu. Jak ve své knize o Gogolovi popisuje Jermilov (1953), v jeho tvorbě se odráží autorovy pocity a názory týkající se atmosféry v Rusku první poloviny 19. století; odpor vůči nevolnictví a nelidskosti feudálního řádu, pohrdání bohatstvím a podmanivou silou peněz, vysoké mravní cítění, soucit se strádajícím lidem a sdílení jeho rozhořčenosti a hněvu, jenž pramení z bezohledného zacházení ze strany státu, nenávist vůči všemu, co bránilo Rusku v rozvoji a pokroku.

Hlavním a zásadním tématem Gogolovy tvorby je lid. Lid jako hlavní činitel dějin, obraz nekonečných možností a tvořivé síly. Lidovost a národní svéráznost byly pro jeho tvorbu stěžejní. Toto zaměření sdílel Gogol s Puškinem, právě v těchto bodech se jejich práce shodovala: „Gogol prohloubil lidový základ ruské literatury, zdůrazněný Puškinem, dal mu organičtější ráz, ještě těsněji, bezprostředněji sepal literaturu s životem, jazykem, myšlením a cítěním lidu" (Jermilov, 1953, s. 30); zavedl ve svých dílech používání lidového, všedního jazyka a vyjádřil jejich prostřednictvím emoce celého ruského národa (Лисик, 2011).

Další významné postavení v Gogolově tvorbě zaujímá téma úředníků, státní byrokracie, zkorumpovanosti úřadů. Zklamání ze zaměstnání úředníka a deziluze z fungování státního aparátu v Gogolovi hluboce zakořenily a promítly se do jeho díla. Rozpor mezi studentským snem a reálnou „službou státu" zapůsobil na mladého

spisovatele jako výsměch všemu, po čem toužil (po poslání chránit lid před nespravedlností, boji za štěstí spoluobčanů atd.). Hořká zkušenost a pocit tragického selhání nabíraly v Gogolově tvorbě podobu smíchu a komiky - toho, co dnes nazýváme „vysokou gogolovskou komikou“, která je výrazem tragiky (Jermilov, 1953, s. 31).

### 1.3 Gogol dramatik

Dramatická tvorba N. V. Gogola není příliš rozsáhlá v porovnání s monumentálností jeho prozaického díla, především románem *Mrtvé duše*, přesto je význam Gogola-dramatika pro vývoj ruského a světového dramatu zásadní. Často se uvádí, že Nikolaj Vasiljevič Gogol napsal pouze tři divadelní hry, ale pravdou je, že měl rozpracováno více děl, ale pouze tři z nich dokončil. Celá jeho dramatická tvorba vznikla v průběhu jednoho desetiletí mezi lety 1832 až 1842 a tvoří ji tři komedie - *Revizor* (1836), *Ženitba* (1842), *Hráči* (1842), pět miniatur (tzv. „malých“ komedií) a fragmenty nedokončené hry *Řád svatého Vladimíra třetího stupně* (Владимир третьей степени) (Pečenec, 2003).

Avšak jak uvádí Stěpanov (Степанов, 1959), Gogol se tématem divadla a teorie dramatu zabýval po celý svůj tvůrčí život, zejména prostřednictvím statí pro literární časopisy, v nichž vyjadřoval názory na soudobou divadelní scénu, vlastními poznatky se snažil přispět k vzestupu divadelního umění. Gogolův přínos spočívá především v jeho snaze o inovaci ruského dramatu a celkově divadla, o odklon od bezduchého napodobování evropských tendencí - uvádění populárních melodramat a francouzského vaudeville, tehdejšího fenoménu první poloviny 19. století. V obou případech se často jednalo o překlady a hry, lépe řečeno jen jejich části, které byly přepisovány tak, aby odpovídaly ruskému koloritu. Podle výkladu Jurije Pečence (2003, s. 133) bylo účelem melodramatu „hromadit hrůzy zločinů a darebáctví, rozčilovat diváka vraždami a krví a současně jej nutit prolévat slzy nad utrpením a záhubou nevinných obětí, vzdychat při vášnivých milostných scénách /.../, zkrátka - ohlušovat jej množstvím všelijakých divadelních efektů za doprovodu rachotu, třesku a zejména hudby.“ Gogol poukazoval na úpadek současného evropského dramatu a tvrdě vystupoval proti této esteticky neplnohodnotné divadelní produkci.

Jak ve své knize *Искусство Гоголя-драматурга* shrnuje Stěpanov (Степанов, 1959), Gogol ve svých úvahách o divadle vyzdvihoval potřebu tzv. životní pravdy -

pravdivého obrazu skutečnosti, který se čtenáři odhaluje prostřednictvím prezentace základních problémů společnosti. Na těchto principech stojí celá Gogolova dramatická tvorba, a právě lidské konflikty tvoří základ jeho tzv. společenských komedií. Sám spisovatel však poukazoval na fakt, že tento námět se v ruské literatuře objevil ještě mnohem dříve: ve hrách Fonvizina a Gribojedova, které již obsahovaly humorné a ironické poznámky k jistým stránkám ruské společnosti. V daném sociálním významu komedie spatřoval Gogol specifiku ruského dramatu a vymezil tak žánr tzv. vysoké komedie jako komedie společenské, která pravdivě odráží skutečnost.

Již v prvních Gogolových dramatických pokusech bylo zřetelné jeho směřování - snaha o kritický obraz všech společenských vrstev prostřednictvím komedie. Tím se měl vyznačovat už jeho první projekt *Řád svatého Vladimíra třetího stupně*, který zůstal nedokončen, avšak jednotlivé situace Gogol později využil v krátkých dramatických scénkách, které vyšly pod souborným názvem *Dramatické zlomky a jednotlivé aktovky* (Драматические отрывки и отдельные сцены) roku 1842 v jeho *Spis ech*. Naráží v nich například na bezohledné vykořisťování a byrokracii aparátu (Parolek a Honzík, 1977).

Stěpanov dále prezentuje nový Gogolův přístup k zápletce hry - podle něj by se zápletka měla týkat tématu společenského života a zabývat se závažnými sociálními problémy, a tím by dodala hře na autentičnosti a podtrhla její význam (Степанов, 1959). V Gogolových komediích se nedočkáme klasické milostné zápletky, jak tomu bývalo zvykem v tehdejších hrách, autor si naopak všimal proměn okolního světa, které mu poskytovaly daleko rozmanitější témata ke zpracování; od poklesu morálních hodnot společnosti, touhy po kariéerním postupu, přes snahu zbohatnout za každou cenu a s pomocí jakýchkoliv prostředků, až po taktizování při výběru nejlepší partie k sňatku a podmanivou sílu peněz. Takové jsou zápletky Gogolových her, jejichž prostřednictvím vychází najevo „životní pravda“, a komedie tak nabývá skutečných prvků lidovosti, tolik příznačné pro Gogolovu tvorbu.

Postavy v Gogolových dramatech jsou také v jedné věci specifické - nejsou v nich jednoznačně záporní ani kladní hrdinové. Nikolaj Pinčuk ve své studii *Своеобразие драматургии Н.В. Гоголя* uvádí, že jediným kladným charakterem v komediích N. V. Gogola je smích (Пинчук, 2003). V chování postav se projevují prvky šaškovství či bláznovství, proto jejich chování nemůže být jednoznačně dobré nebo zlé. Slovenský jazykovědec a vysokoškolský pedagog Jozef Mistrík označil ve své práci *Dramatický*

*text* za podstatu Gogolovy komiky to, že postavy z jeho her jsou nesmyslné, ale samy o tom neví. Naopak jsou přesvědčené o své důležitosti. Při svém vystupování jsou velice vážné, a proto kontrast mezi jejich chováním a skutečností bývá předmětem smíchu. Kontrasty a rozdíly jsou místy tak silné, že vznikají až groteskní situace, které divákovi přijdou velice směšné, ale postava přitom jedná se smrtelně vážnou tváří (Mistrík, 1978, s. 170).

Jedním z hlavních znaků Gogolovy tvorby je typizace. Každá postava je nositelem souboru typických znaků, které jsou charakteristické pro celou ruskou společnost nebo jsou rysem určité společenské vrstvy, k níž postava náleží. Přičemž postavy projevují svůj charakter skrze všední jednání a rozhovory. Gogol docílil realistického vyobrazení svých postav prostřednictvím dialogu, čímž se opět dokázal přiblížit oné „životní pravdě“. Hra proto působí dojmem, jako by charakterové rysy postav samy přirozeně vyplouvaly na povrch před zraky diváka a projevovaly se zcela bezděčně, mistrovsky zachycené již v několika málo replikách (Степанов, 1959). Gogolův typ dramatického díla je založen právě na těchto charakterech a jejich vzájemných konfrontacích spíše než na rozvíjení dějové linie příběhu (Botura a Hermanová, 1978). V dalším případě typizace odhaluje nemilosrdnost Gogolovy satiry. Ve svých groteskách se vysmívá především byrokratickému aparátu; závistivé, nemorální povaze úředníků, jejich posedlosti po kariérním postupu. Povahu a životní styl šlechty vykresluje prostřednictvím pohledu jejich sluhů, kteří nejsou o nic lepší než jejich páni. Společnými rysy jsou zde povrchnost, faleš, amorálnost, prolhanost, nadutost, vnitřní prázdnota postav.

Charakteristickým je pak pro Gogolovu komedii sklon k přehánění a nadsázce. To se vztahuje k vyvádění určitého charakterového rysy postavy do extrému (lze pozorovat u postav *Revizora*, viz Chlestakovovo bezmezné lhaní). Tím chce Gogol na svých hrdínech demonstrovat jednotlivé špatné lidské vlastnosti. Podle Brjusova (1909) lze tuto autorovu záměrnou tendenci nalézt téměř v každém aspektu jeho tvorby, například realita prolínající se s fantazií bez jasného vymezení hranic, kdy se běžný výjev může záhy proměnit v popis jen těžko uvěřitelné až matoucí události (např. příběh majorova zmizelého nosu, který opustil svého majitele a jezdil si po Petrohradu v uniformě v povídce *Nos* ze sbírky *Petrohradských povídek*). Neúměrné zveličování běžných situací a dohánění do krajností je nástrojem Gogolovy satiry k tomu, aby před divákem jasně vyzdvihl vše, co si podle něj zaslouhuje výsměch. Postup aplikuje také při líčení jevů

krásných i hrůzných: „Nezobrazuje to, co je krásné ve vztahu k něčemu jinému, ale výhradně absolutní krásu; nezobrazuje to, co je hrozné za daných podmínek, ale to, co je hrozné absolutně" (Brjusov, 1909, s. 43).

Základ gogolovského humoru tvoří smích. Smích jako nástroj pravdy, jež odsuzuje špatnosti, a nastavuje zrcadlo společnosti, jíž dává pocítit vinu. Ne nadarmo zaznívá v závěru *Revizora* replika určená publiku: „Čemu se smějete? Sami sobě se smějete!" U příležitosti uvedení *Hráčů* v programů padesáté osmé sezóny vydalo Městské divadlo Brno publikaci, v níž stojí: „smát se znamená více a lépe vědět; že smích je zbraní pravdy a pravda zbraní smíchu; že smích sice nezbavuje života ani jmění, ale viník je před ním jako svázaný zajíc. A posléze, že smíchu a výsměchu se bojí i ten, kdo už se nebojí ničeho na světě" (Kudělka, 2003, s. 33).

Poznatky získané z této podkapitoly aplikujeme při vlastním rozboru hry *Hráči* v kapitole 5, abychom zjistili, do jaké míry aktovka koresponduje s principy Gogolovy dramatiky, a zda se v ní odráží autorův specifický styl.

## 2 HRÁČI

### 2.1 Kontext vzniku díla

Okolnosti a přesná doba vzniku aktovky *Hráči* nejsou zcela známé. Nikolaj Vasiljevič Gogol započal práci na svých dramatických dílech ve třicátých letech, první verze *Ženitby* pochází již z roku 1833 a nejslavnější Gogolova celovečerní hra *Revizor* vznikla v roce 1835 (Parolek a Honzík, 1977), a nejspíše v té době vznikl i koncept *Hráčů*. Dokončený text vyšel až roku 1842 v autorových sebraných *Spisech* a z Gogolovy korespondence vyplývá, že Hráče „dal jen s bídou dohromady," protože „koncepty byly psány už tak dávno a tak nečitelně" (Parolek a Honzík, 1977, s. 164).

Sám Gogol nepovažoval *Hráče* za komedii, nýbrž za pouhou komickou scénu, o čemž svědčí i to, že je ve svých spisech zařadil mezi *Dramatické zlomky a jednotlivé aktovky*. Žánr *Hráčů* přibližuje Alena Morávková ve své stati *Záhadný Gogol*: „Můžeme na nich pozorovat autorovo směřování ke grotesce<sup>5</sup> - v tomto případě už jde o čistou grotesku, kde jednotlivé postavy jsou groteskní mechanismy, uváděné autorem do pohybu" (Morávková, 2002, s. 217). Jozef Mistrík, slovenský teoretik překladu, pokládá za cíl Gogolovské grotesky právě zesměšňování chyb a nedostatků společnosti (1978), a to jejich zveličováním a nadsázkou, které jsou pro Gogolovu tvorbu typické.

### 2.2 Uvedení na scénu

Premiéru měli *Hráči* v Malém divadle v Moskvě 5. února **1843** společně s *Ženitbou* (Белинский, 1949). U příležitosti benefice uvedl Gogolův přítel Michail S. Ščepkin *Hráče* jako doprovodné komediální představení a sám v něm ztvárnil roli Utěšitele. Reakce diváků na obě hry byly ve značných rozporech. Gogol, který se na jaře roku 1843 nacházel v Římě, dostal dopis od Sergeje T. Aksakova, v němž stálo, že „*Ženitbu* přijali diváci napřed velmi sympaticky, a teď ji skoro všichni odsuzují, kdežto *Hráče* právě naopak" (Pečenec, 2003 s. 92). V Gogolově odpovědi se dočteme, že autor podobný vývoj diváckých sympatií vůči oběma hrám předpokládal a dokonce chválil obecnost za jejich výběr. Tímto gestem vykladači Gogola opravňují tvrzení, že *Hráčů* si autor cenil více než *Ženitby* (Pečenec, 2003).

---

<sup>5</sup> Groteska = humoristický umělecký útvar, z franc. grotesque (podivný, směšný, nezvyklý). Jozef Mistrík definuje grotesku jako jeden ze žánrů dramatické literatury, ve kterém jsou lidé, věci i události vyobrazovány v neobvykle směšné formě, a to tak, že se jejich kontrasty a vlastnosti zveličují až do fantastických rozměrů (1978, s. 178).



První uvedení v Petrohradu proběhlo 26. dubna na jevišti Alexandrinského divadla. Ruská kritika hru odsoudila, jediný, kdo se tehdy Gogola zastal, byl Bělinický: „...после драматических пьес Гоголя ничего нельзя ни читать, ни смотреть на театре. И между тем только один «Ревизор» имел огромный успех, а «Женитба» и «Игроки» были приняты или холодно, или даже с неприязнью. Не трудно угадать причину этого явления - это две совершенно различные публики, ибо театр посещают и такие люди, которые ничего не читают и лишены всякого образования." (Белинский, 1949, s. 275).

V českých divadlech se Gogolovy komedie hrají od roku 1865, kdy byl v Prozatímním (Stavovském) divadle poprvé uveden *Revizor* a roku 1882 *Ženitba*. Česká premiéra *Hráčů* proběhla v Národním divadle v překladu Pavla Durdíka v roce 1885, kdy také poprvé vyšli v tištěné podobě (Morávková, 2002).

Gogol po neúspěšné premiéře *Revizora* (1836) zcela ztratil zájem o dramaturgii svých her, proto zůstali *Hráči* ve stínu obou slavnějších děl. *Revizor* se postupem času stal snad nejhranější ruskou komedií, naopak *Hráči* se na divadelních prknech objevovali spíše sporadicky a to nejen u nás, ale i v Rusku. Kvalita této aktovky byla v podstatě objevena až ve druhé polovině 20. století a svůj díl na tom mají i české inscenace - úspěch slavilo Hofbauerovo provedení hry v plzeňském divadle z roku 1952, kdy režisér jako první z našich moderních tvůrců uviděl hodnoty přehlíženého díla a předal divákům jeho nadčasové poselství (Pečenec, 2003). Za jednu z nejzdařilejších vůbec lze považovat Smočkovu inscenaci v Činoherním klubu (1982), která způsobila, že i v českém divadelním prostředí začali být *Hráči* považováni za rovnocenné ostatním Gogolovým dramátům. Od té doby se *Hráči* stali často nasazovanou klasickou komedií českých divadelních souborů a své pevné místo v repertoárech mají dodnes, jak se dozvíme z podkapitoly 2.4, která pojednává o inscenacích Gogolovy komedie na jevištích českých divadel.

### **2.3 Hráči - komedie o jednom dějství**

V komedii *Hráči* narážíme na podobné prostředí a téma jako známe z *Revizora*; děj se rovněž odehrává v ruské provincii a ústředním tématem je podvod. Současně je hlavní postavou náhodný cestující (pro Gogola příznačný hrdina, stejnou postavu najdeme i v románu *Mrtvé duše*). Co se týče obsáhlosti textu, mají *Hráči* v porovnání s

ostatními autorovými dramaty charakter anekdoty. Jedná se o komorní hru, která se celá odehrává v jedné místnosti malého hotelu na ruském venkově.

Jako i ostatní Gogolova díla je tato hra realistická, vypráví poměrně jednoduchý příběh mistrovského karetního hráče **Ichareva**, který přijíždí do hotelu s plánem, jak pomocí podvodu obehrát místní hosty o všechny úspory. Jeho kořistí se stane trojice na první pohled amatérských karbaníků, kteří se ale záhy prokážou jako rovnocenní protihráči. Icharev se ve snaze přijít k penězům dohodne s touto skupinou hráčů tvořenou **Utěšitelným**, **Švochněvem** a **Krugelem** na spolupráci a společně chystají podvod na nic netušícího ruského statkáře, který disponuje velkým jměním. Avšak Gogol je mistrem zápletky, aktovka má překvapivou stavbu, na jejímž konci zjišťujeme, že je to vlastně hra o podvodníkovi, kterého podvedli ještě větší podvodníci. Hlavní hrdina se v průběhu děje stává obětí mystifikace, manipulace a promyšleného podvodu. Podle Procházky představují *Hráči* právě proto výjimku v celém Gogolově díle - prostřednictvím jazyka v nich autor rozehrává „moderní psychologickou hru“ (1982 in Gogol', 2003, s. 36). Současně Gogol poprvé ve své tvorbě dospívá k „nejednoznačnému vidění člověka a společnosti, k úvahám o lidských možnostech a schopnostech orientovat se ve světě“ (tamtéž, s. 37): Icharev, ač je profesionální podvodník neboli falešný hráč, pro kterého podvod představuje přirozený způsob obživy, sám věří v „pocitovost“ podvodnického řemesla - podle něj existují i zde jistá pravidla, kodex, který musí podvodníci dodržovat, protože i toto řemeslo vyžaduje namáhavou přípravu a velké úsilí vynaložené při jeho osvojování. Proto je vyústění hry o napáleném podvodníkovi překvapivé a až do samého konce nečekané.

*Hráči* zobrazují hraní karet nejen jako prostředek k získávání peněz, ale především jako vášně ke hře, k vymyšlení rafinovaných podvodů a umění obelstít druhé. V podvodu vidíme další pojitko mezi Gogolovými dramaty - v *Revizorovi* je podvod odrazem tehdejší společnosti, v *Hráčích* slouží jako obraz chování a uvažování člověka. Jedná se o „průzkum lidských záporů“ (Kolář, 1982 in Gogol', 2003, s. 35), všechny postavy ve hře mají převrácený systém hodnot. Jde o psychologickou studii - podvodník (který věří slovu podvodníků) je přelstěn jinými podvodníky. K tomu se v *Hráčích* odráží i kritika soudobých problémů ve společnosti jako je malichernost, všudypřítomné úplatkářství, pokles morálních hodnot a prodejnost člověka.

Ve *Slovníku ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů* se o *Hráčích* dočteme: „Satira je to smutná, spíše vyjadřuje touhu po polidštění člověka; smích má člověku pomoci, aby nepřikrášleně viděl sebe sama" (Pospíšil a kol., 2001, s. 11).

Hra nese podtitul „*Příběh dávno uplynulých dní*“, přesto bychom pro dnešní dobu marně hledali aktuálnější téma. Bohumil Mathesius (1948, s. 304) napsal, že *Hráči* jsou Gogolův „výsměch nad lidskou hloupostí, chamtivostí a jinými nectnostmi,“ který „je propleten láskou k člověku. Jeho postavičky nesou pečeť všelidskosti, a proto nestárnou ani po stu letech.“

*Hráči* v sobě skrývají poselství, které platilo nejen pro společnost Gogolovského Ruska, ale obzvláště platné je pro dnešní dobu: „Může ve společnosti uspět jen takový člověk, který se vyzná v podvodech a je vychytralejší než ostatní? Má slušný člověk šanci?“ (Bellan, 2011)

Závažnost tématu prolínající se s groteskností jednotlivých postav<sup>6</sup>, jejichž charaktery nabízejí zajímavé herecké příležitosti, řada komických výstupů a situací společně s nadčasovostí hry přispěly k výjimečnosti celého díla a jeho oblibě mezi inscenátory, herci i diváky.

Hru si podrobněji rozebereme v páté kapitole.

## 2.4 *Hráči* na prknech českých divadel

V Čechách byla komedie *Hráči* poprvé inscenována v Národním divadle roku 1885 v překladu Pavla Durdíka, tedy až dvacet let po prvním českém uvedení Gogolovy nejslavnější komedie *Revizor* (1865 - Stavovské divadlo).

Gogolovy hry neustále poutají pozornost divadelních režisérů z celého světa (Палушова, 2015, s. 167), což platí i pro jeho poslední drama; *Hráči* se během třiceti let objevili na scénách českých divadel již více než desetkrát. Od roku 1983 vznikaly všechny inscenace až na jednu výjimku podle překladu Leoše Suchařípy. Tou výjimkou je Divadlo bez zábradlí, které hru nastudovalo podle překladu Aleny Morávkové z roku 1999. Pojdme si nyní představit nejznámější a nejvydařenější zpracování Gogolovy hry v českých divadlech.

---

<sup>6</sup> Grotesknost postav spočívá v rozporu či nesouladu mezi jednotlivými složkami dramatu; nesoulad mezi řečí a pohyby postavy nebo jejím kostýmem (Mistrík, 1978, s. 178).

Jedním z nejstarších a současně nejznámějších zpracování této aktovky je inscenace pražského **Činoherního klubu** z roku 1982, která je dílem režiséra a dramatika **Ladislava Smočka**, držitele Ceny ministerstva kultury České republiky. Jeho působení v Činoherním klubu je spojeno již se samými počátky divadla v polovině šedesátých let minulého století a přetrvává do současnosti. V roce 1982 se Smoček teprve potřetí rozhodl nastudovat hru ruské provenience, a tak po Leonidu Leonovovi a F. M. Dostojevském padla volba právě na *Hráče*. Do té doby se *Hráčům* věnovalo ze všech Gogolových her nejméně pozornosti. Bylo to dáno především charakterem hry, psané jako aktovka, tudíž se kvůli malému obsahu textu často hrála pouze jako doprovod jiné Gogolovy hry. S nápadem vtisknout hře podobu celovečerní inscenace přišel až Ladislav Smoček, který umožnil hercům rozvinout hru s pomocí gagů, rekvizit a rozehráním situací na základě jejich vlastní iniciativy, čímž dal vzniknout ojedinělé inscenaci, která neměla obdoby ani v moskevských divadlech. (Abrahám, 2015) Derniéru měla inscenace v roce 1991 s celkovým počtem 223 repríz.

Představení mělo skvělé herecké obsazení; role Ichareva se zhostil Josef Abrahám, Švochněva ztvárnil Jiří Zahajský, roli Utěšitele Jiří Kodet, Petr Nárožný vytvořil postavu Krugela i přes značně omezený počet replik v původním textu hry. Glova a jeho syna ztvárnili Josef Vondráček a Rudolf Hrušínský ml. Recenze z osmdesátých let vyzdvihovaly jejich hereckou souhru, hravost a nasazení. Recenzent Jiří Strnad tehdy pro časopis *Květy* napsal: „...slovo Hráči – právě s tím velkým písmenem – můžeme bez obav použít jako ocenění skvělých aktérů, neboť všichni, od představitelů velkých rolí až po epizodky, se dávají plně do služeb díla, vtiskují scénám vůni nejskvělejší herecké lahůdky v celku i detailech a znovu dokazují, že mužská část souboru Činoherního klubu /.../, má jedinečnou úroveň“ (Strnad, 1982 in Zicháčková, 2012). Velkou zásluhu na úspěchu inscenace a aktuálnosti hry i v dnešní době má podle slov herce Josefa Abraháma (2015) překlad Leoše Suchařípy: „Všechny jeho překlady byly už velkým základem pro interpretaci, /.../ protože on už vlastně tím slovníkem a výběrem nabízel tu verzi, kterou my jsme pak dělali<sup>7</sup>.“

Roku 1990 bylo známým českým hercem Karlem Heřmánkem založeno **Divadlo Bez zábradlí**. O devět let později zde přijal nabídku na hostování přední ruský divadelní režisér **Sergej Fedotov**, který je dnes již proslavený svou mnohaletou spoluprací s

---

<sup>7</sup> Původně se inscenace zkoušela podle jiného překladu, protože Suchařípa ten svůj dokončil až v průběhu zkoušení Činoherního klubu. Avšak díky živému jazyku a dialogům byl nakonec inscenátory zvolen Suchařípův překlad (Zicháčková, 2012)

českými divadly a je dokonce držitelem ceny Alfréda Radoka, a který spolu s místním hereckým souborem nazkoušel roku 1999 inscenaci Gogolových *Hráčů*. Hra pojatá jako temná groteska měla úspěch. Hráči byli jedním z příkladů úspěšné aplikace Fedotovova specifického režisérského přístupu. Sám režisér o svých inscenacích hovoří jako o divadle charakteru, nálady, atmosféry, o psychologické grotesce (Hulec, 2004). Často se ve spojitosti s jeho prací hovoří o „magickém“ divadle. Jistá magie se v *Hráčích* projevuje například zhmotněním hráčského snu do ženské podoby, jde o postavu oživlé karty (Morávková, 2002). Sám Fedotov byl pak nesmírně potěšen ze spolupráce s hercem Oldřichem Kaiserem v roli Ichareva. Na jevišti se po jeho boku objevil David Suchařípa, syn překladatele Leoše Suchařípy, Karel Heřmánek, Zdeněk Žák, Josef Carda, Miroslav Šimůnek, Jiří Knot, Jana Tabrea, Kamila Sedlářová a další.

V tomto jediném případě nebyl použit překlad Leoše Suchařípy, pro inscenaci vznikl zbrusu nový překlad *Hráčů* od Aleny Morávkové (1999).

Nastudování Gogolovy aktovky proběhlo v roce 2000 v **Městském divadle Zlín** pod vedením hostujícího režiséra **Pavla Šimáka**. Mladý, nadaný absolvent brněnské JAMU se tehdy společně se scénografem Pavlem Borákem a dramaturgyní Janou Kafkovou rozhodli pro inovativní pojetí a modernější verzi ruské klasiky: scéna ozářená rudým světlem lampionů navozující dojem jakéhosi hráčského pekla, konstrukce z lešení, na níž se rozehrávají karetní podvody, karty přilepené k rukavicím hráčů, odlehčené dialogy sršící vtípem a živý orchestr, ve kterém zní cimbál spolu s baskytarou, klavírem a bicími. Tato nekonvenční inscenace však byla na programu divadla pouze jednu sezónu. Po herecké stránce diváky nejvíce zaujal Zdeněk Julina. V divácké anketě Aplaus MD Zlín v roce 2001 byla jeho role Ichareva zvolena jako nejlepší mužský herecký výkon uplynulé sezóny. Na jevišti mu sekundovalo trio podvodníků (Utěšitel Luďka Randára, Švochněv Rostislava Marka, Krugel Pavla Majkuse), které v závěru představení vyměnilo ošuntělé kostýmy a staré paruky za barevné havajské košile, nafukovací kruhy do vody a spokojeně opustilo scénu s Icharevovými penězi. Icharev pak během závěrečného monologu přijde nejen o své jmění, ale i o boty a košili (Mareček, 2000).

Od roku 2008 se *Hráči* hrají v pražském divadle **Rokoko**. Dvorní režisér Městských divadel pražských **Petr Svojtka** přetvořil více než 150 let staré Gogolovo dílo ve velice vtipné a kritikou i diváky vřele přijaté představení, aniž by příliš měnil či aktualizoval původní podobu hry. Z četných recenzí je patrné, nakolik si kritici cení režijní práce. Jako příklad uveďme Pavla Klejnu (2009), který napsal: „Ještě jednou a

důrazně musím vyzdvihnout opravdu skvělou režii Petra Svojtky. Dokázal dost drsnou tragedii odlehčit rozumnými humornými gagy tak, že to nijak neruší původní Gogolovu hru.“ V jiné recenzi se psalo o tom, že režisér Svojtka „nevynechal žádnou příležitost k rozehrání mnoha vtipných situací včetně zábavných triků falešných hráčů, ale především se mu podařilo bez jakýchkoliv aktualizací dokázat, že Gogolův text bez problémů míří do živého i dnes“ (Paterová, 2008). Představení by samozřejmě nesklízelo takový úspěch bez práce herců; Michala Dlouhého v hlavní roli Ichareva, Vasila Fridricha jako Utěšitel, Aleše Procházky v roli Švochněva a dalších. Ti všichni se hraní zhostili s obrovským nasazením a mistrovsky vykreslili Gogolovy postavy. Zajímavé u této inscenace je pak pojetí závěrečného monologu zoufalého Ichareva - postupně jsou rozebírány kulisy, Icharev na scéně zůstává zcela osamocen, „takže jeho trpký závěrečný monolog zaznívá mimo konkrétní čas a prostor. Mění se tak v nelibivý obraz našeho světa, v němž vyhrává ten, kdo jde zcela bezskrupulózně za svým ziskem“ (Paterová, 2008). Hra slaví velký úspěch a oblibu i dnes, což dokazují neustále vyprodaná představení na programu divadla Rokoko.

Dosud nejnovějším nastudováním *Hráčů* se může pochlubit **Komorní scéna Aréna** v Ostravě. Hra se zde s velkým úspěchem hraje již třetím rokem a od svého uvedení v roce 2013 sklízí počin režiséra a uměleckého šéfa KSA **Ivana Krejčího** a dramaturga Tomáše Vůjtky samou chválu: „Ostravská Aréna umí Gogolovy Hráče jak pražský Činoherní klub v legendární inscenaci před třiceti lety. Jejich verzi dominuje perfektně sehraný soubor, jaký nebývá často k vidění. Na své si přijde i ten, kdo Hráče zná a o všech zvratech dopředu ví“ (Zahálka, 2013). V tomtéž roce, kdy se uskutečnila premiéra *Hráčů*, získala Komorní scéna Cenu Alfréda Radoka v kategorii Divadlo roku. Hra je opět inscenována v Suchařípově překladu, po kterém realizační tým KSA sahá v případě uvádění ruské klasiky nejčastěji.

Specifická režie Krejčího klade důraz především na hereckou složku a propracovanost inscenací do detailů. V recenzi pro Divadelní noviny shrnuje Ladislav Vrchovský (2013) představení slovy: „...od začátku do konce do sebe přesně zapadají barvy, světla, tóny, gesta i slova. Vše v celku vyladěném natolik, že divák je od samého začátku do poslední repliky zaujat až uchvácen vším, co se na jevišti odehrává.“ Mužská část souboru podává přesvědčivé výkony, herci precizně vykreslují své postavy. Divácky nejvíce zaujme Albert Čuba v roli Ichareva „svým dokonale propracovaným ztvárněním úlisného chování a nepokrytou touhou rozmnožit peníze nepoctivou cestou, ale i zdatnou

technikou, s níž ovládá práci s kartami" (Bergmannová, 2013), rovnocenným protihráčem mu je Marek Cisovský v roli Utěšitele se svými kumpány: Josefem Kalužou (Švochněv), Petrem Panzenbergerem (Krugel), Pavlem Cisovským (Glov st.), Šimonem Krupou (Glov ml.), Vladislavem Georgievem (Zamuchryškin) a Michalem Čapkou v roli židovského majitele penzionu.

### 3 MEDAILONY ČESKÝCH PŘEKLADATELŮ HRÁČŮ

Tato část práce obsahuje základní biografická data českých překladatelů, shrnutí jejich překladatelské činnosti a současně specifikaci jejich (primárního) zaměření na určitou oblast literatury. Kromě překladatelů, jejichž texty podrobujeme analýze, zahrnujeme do této části také zmínku o tvůrci nejstaršího českého překladu *Hráčů*, Pavlu Durdíkovi, díky kterému se mohla Gogolova poslední komedie poprvé objevit na české divadelní scéně. Jeho překlad se nám bohužel pro účely práce nepodařilo získat.

#### 3.1 Pavel Durdík

Vůbec poprvé byli *Hráči* do češtiny přeloženi **Pavlem Durdíkem** (1843-1903). Mimo to, že byl Pavel Durdík lékař, cestovatel, etnograf a publicista, byl rovněž překladatelem z ruštiny. Jeho zájem o ruskou literaturu a kulturu byl dán dobou doznívajícího národního obrození, v Rusku spatřoval Durdík oporu Slovanů a hlásil se k proudu slavjanofilství. Záhy po ukončení studia působil mladý lékař řadu let v Kyjevě na panství ruského knížete, kde se začal soustavně věnovat ruské literatuře a překladům, svými statěmi přispíval do několika českých periodik (Veselý, 2013).

Na překladatelskou činnost opět navázal po dlouhých letech cestování po Holandské Indii (dnešní Indonesie) coby vojenský lékař, během nichž napsal řadu cestopisných publikací a přiblížil tak českému čtenáři exotickou krajinu, faunu, a především život tamních domorodých kmenů (tamtéž). Ze svých cest přivezl předměty, které dodnes tvoří významnou součást výstavy Indonéska sbírka v Náprskově muzeu v Praze. Po svém návratu do vlasti publikoval nejen své cestopisné poznatky, ale také překlady z ruštiny s výraznou převahou dramatických děl; přeložil díla Turgeněva, Ostrovského, Tolstého a v neposlední řadě také Gogolovy *Hráče*. Uvádí se, že hru přeložil již během svého pobytu v Kyjevě, tedy mezi lety 1868-1877, avšak do kulturního povědomí se překlad zapsal až roku 1885, coby rok uvedení komedie *Hráči* na prknech Národního divadla v Praze.

#### 3.2 Bohumil Mathesius

Bohumil Mathesius (1888-1952) byl básník, divadelník, kritik, literární vědec, vysokoškolský profesor a především překladatel z ruštiny, francouzštiny, němčiny a



latiny. Zajímavé je, že přední český rusista ve skutečnosti vystudoval bohemistiku a romanistiku, a rusky se učil pouze soukromě. Již od studentských let byl Mathesius literárně činný, svými články přispíval do časopisů, před první světovou válkou byl redaktorem časopisu *Život a mythus*, kde se prokázal jako nadaný literární kritik a teoretik. Současně se začíná projevovat jeho náklonnost k Rusku. Po letech strávených na frontě během první světové války se jeho vztah k Sovětskému svazu ještě prohloubil, komunismus spolu s čínským socialismem se pro něj stali odpovědí při hledání nových hodnot. Po válce vstoupil do Společnosti pro kulturní a hospodářské sblížení s Novým Ruskem, kde měl na starost časopis *Nové Rusko*, v němž uveřejňoval mimo jiné i své práce a překlady (Franěk, 1963).

Od roku 1928 vydával Mathesius v nakladatelství Melantrich knižní edici *Nová ruská knihovna*, jež měla mít návaznost na Ottovu ruskou knihovnu, zaměřenou výlučně na klasickou ruskou literaturu, která ukončila činnost na konci dvacátých let. Od ní se Mathesiova edice lišila svou orientací naopak na sovětské autory. Vycházela zde díla M. Gorkého, V. Katajeva, L. Leonova, B. Pasternaka a jiných soudobých sovětských autorů. *Nová ruská knihovna* fungovala sedm let a vydalo se v ní 14 svazků. Mathesiovy překlady bývaly zpravidla opatřeny studiemi o autorovi a jeho dalších dílech (Kšicová, 1973). Po skončení druhé světové války se Mathesius stal profesorem ruské a sovětské literatury na Univerzitě Karlově v Praze (Hubička, 2012). U příležitosti oslav 100. výročí smrti N. V. Gogola v březnu roku 1952 vystoupil Mathesius v Národním divadle s proslovem o autorovi (na programu byla *Ženitba* v jeho překladu). Tehdy byl po vážné nemoci a toto bylo jeho poslední vystoupení na veřejnosti (Franěk, 1963).

Překladatelská činnost Bohumila Mathesia zahrnuje překlady jak moderních sovětských autorů (především díla M. Gorkého), tak i ruské klasiky; F. M. Dostojevského, A. S. Puškina, A. N. Ostrovského, a také všech dramát N. V. Gogola - *Ženitby*, *Revizora* a *Hráčů*, přeložených roku 1949. Mathesius představoval skutečný pokrok v přístupu k překládání z ruštiny. Zmodernizoval do té doby strnulý těžkopádný styl překládání, který pramálo odpovídal normám českého jazyka, zavedl do něj prvky hovorového a lidového jazyka a celkově se snažil českému čtenáři více přiblížit autorův záměr (Franěk, 1963). V oblasti překládání dramatu se podle Fraňka stal Mathesius „skutečným tvůrcem moderní jevištní češtiny“ (1963, s. 204). Mathesius je rovněž znám pro své parafráze staré čínské a japonské poezie<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Z čínštiny a japonštiny překládal za pomoci jazykové spolupráce, z tzv. „podstročnicku“

### 3.3 Leoš Suchařípa

Divadelní teoretik, překladatel, dramaturg a herec Leoš Suchařípa (1932 - 2005) představuje významnou éru překladů ruských dramatických děl do češtiny, která stále trvá, neboť Suchařípovy překlady ruských her se v hojné míře využívají od 70. let minulého století až dodnes a s největší pravděpodobností se díky své kvalitě budou na jevištích divadel uplatňovat i v budoucnu.

Přestože Suchařípa započal svá studia v Praze na DAMU, již po prvním roce odjel studovat do Moskvy. Poté, co v roce 1957 absolvoval divadelní vědy na Vysoké škole divadelní (Státní divadelní institut A. V. Lunačarského) (Vykoupil, 2012), působil v Praze jako redaktor Divadelních novin, kam přispíval svými recenzemi a kritikami, které se později dočkaly knižního vydání pod názvem *Pravidla hry* (1998) (Faltýnek, 2005). V polovině šedesátých let opustil pozici teoretika a stal se dramaturgem Činoherního klubu a současně se začal objevovat na divadelních prknech i jako herec. Avšak komunistická moc mu znemožnila další působení v Praze, kam se mohl vrátit až na konci 80. let z Činoherního studia v Ústí nad Labem. Až do konce svého života byl v plném pracovním nasazení, hrál v divadle, překládal a objevil se také v řadě českých filmů, což mu vyneslo úspěch a oblíbenost u diváků. Jako dramaturg a herec spolupracoval s významnými divadelními režiséry, jako byli Jan Kačer, Ivan Rajmont či Petr Lébl.

Coby překladatel se Suchařípa největší měrou věnoval divadelním hrám ruských a sovětských dramatiků, předně dílu klasika A. P. Čechova, přeložil všechna jeho dramata. Také Gogolovy hry zaujímají část jeho práce, vedle *Ženitby* přeložil roku 1983 *Hráče*.

Překlad této aktovky byl určen pražskému Činohernímu klubu, který inscenaci uvedl ve stejném roce, jako vyšel Suchařípův překlad. Realizační tým v čele s režisérem Ladislavem Smočkem začal původně hru zkoušet podle jiného překladu, protože Suchařípův nebyl stále hotov, ale jakmile jej překladatel dokončil, inscenátoři se okamžitě dohodli na jeho použití, přestože to znamenalo začít hru zkoušet od začátku. Členové hereckého souboru věří, že za úspěšností inscenace, která se hned po svém uvedení zapsala mezi nejvýznamnější Činoherního klubu, stojí z velké části právě Suchařípův překlad, a to díky svému živému jazyku a „jiskřivým dialogům“ (Zicháčková, 2012).

### 3.4 Alena Morávková

Rodačka z Hradce Králové, narozená roku 1935, absolventka Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v oboru slavistika a dějiny divadla, je v dnešní době jedním z nejproduktivnějších a nejkvalitnějších překladatelů z ruštiny u nás. Její další specializací jsou překlady z ukrajinštiny, okrajově také z francouzštiny. Rovněž se věnuje teatrologii a translatoologii, k těmto tématům vydala řadu odborných článků a publikací. Po ukončení studií získala místo v agentuře Dilia jako redaktorka ruských a francouzských divadelních her. Mezi lety 1968-1971 pracovala v Ústavu jazyků a literatury Československé akademie věd, odkud byla z politických důvodů nucena odejít a téměř dvacet let pak pracovat ve svobodném povolání překladatelky. Po roce 1989 byla rehabilitována, a poté působila v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV a ve Slovanském ústavu ČSAV. Od roku 1993 se opět plně věnuje překladatelské činnosti, publikování teatrologických a literárněvědných prací a současně spolupracuje s pražskou DAMU a s Filozofickou fakultou UK. Je členkou Obce překladatelů a PEN klubu, předsedkyní Společnosti pro vědu a umění v Praze. V roce 2008 jí byl udělen titul profesorky (Sečkař, 2011).

Za svou kariéru již přeložila více než 130 titulů ruské a ukrajinské provenience a je známá především jako dvorní překladatelka Michaila Bulgakova, jehož tvorbu představila českému čtenáři poprvé ve druhé polovině 60. let. Kromě Bulgakova tíhne překladatelka k ruské klasice a dramatu. Mezi díly Tolstého, Leonova či Dostojevského nalezneme překlady několika Gogolových aktovek jako je *Spor*, *Úředníkovovo ráno* či hru *Hráči*. Souborně vyšly tyto překlady v knize *N.V.Gogol: Hry a aktovky* spolu s *Revizorem* (překlad Z. Mahler) a *Ženitbou* (překlad L. Suchařípa) v roce 2002. Zároveň je Morávková autorkou řady článků a statí věnovaných problematice překladu, zejména specifickým problémům překladu dramatu a kritice překladu

Morávková přeložila *Hráče* v roce 1999 pro pražské Divadlo bez zábradlí, lépe řečeno na objednávku hostujícího permského režiséra Sergeje Fedotova, s nímž již v minulosti spolupracovala - začátkem 90. let pro něj přeložila hru Leonida Andrejeva *Černé masky* (Morávková, 2014). Fedotovovi, jak se zdá, překlady Morávkové vyhovují, protože i při svých dalších pracovních angažmá v českých divadlech upřednostnil právě její překlady známých ruských textů.

Za překladatelskou činnost získala Alena Morávková řadu prestižních ocenění, například cenu A.S. Puškina za překlady z ruštiny z roku 2005. V roce 2009 jí byla udělena medaile Petra I. za překladatelské dílo.

## 4 SPECIFIKA PŘEKladu DRAMATICKÉHO TEXTU

V této kapitole se budeme věnovat dramatickému textu, jeho specifikům a teorii překladu takového textu. Předmětem této práce není definovat teorii uměleckého překladu jako celku, rovněž si neklademe za cíl seznamovat čtenáře se základními definicemi termínů spojených s touto teorií. Pokusíme se zde vymezit zvláštní postavení, které zaujímá dramatický text v rámci uměleckého překladu, a přiblížit základní principy překladu dramatu, které nám rovněž poslouží jako podklad pro následnou translatologickou analýzu.

### 4.1 Dramatický text a jeho odlišnosti od ostatních žánrů literatury

Drama<sup>9</sup> řadíme mezi literární druhy vedle poezie a prózy. Za společný prvek všech těchto druhů literatury považujeme jazyk jako vyjadřovací prostředek (Veltruský, 1999). Zvláštností dramatického textu je způsob, jakým s jazykem pracuje: narozdíl od prózy, která události „vypravuje“, drama je „živě předvádí“ prostřednictvím přímé řeči neboli promluvy (Skoumalová, 1994, s. 27). Promluva je základní stavební jednotkou dramatu (Pálušová, 2012) a v divadelním prostředí si pod ní lze představit veškeré verbální výpovědi postav, stejně jako jejich nonverbální projevy, například pohyby, mimiku, gesta atd. (Pavis, 2003). Tento soubor přímých jazykových promluv chápeme jako tzv. hlavní text. Vedlejším textem pak budeme nazývat ostatní složky dramatického textu, které nejsou určeny k optické nebo akustické realizaci, nejčastěji se jedná o scénické poznámky, ale také o jméno autora, název hry či seznam postav (Hoffmannová, 1989). Pálušová (2012, s. 19) ve své disertační práci na téma *Současné ruské drama v českém translatologickém kontextu* varuje před zaměňováním pojmu promluva s promluvením postavy (replikou): „v rámci jedné repliky může zaznít jedna a více promluv.“ Z toho vyplývá, že obsah dramatického díla musí být převeden do dialogů<sup>10</sup> (popřípadě monologů, v závislosti na počtu mluvčích).

Jozef Mistrík ve své studii uvádí, že dramatický text není pouze prostým dialogem, ale jde o svébytný slovesný útvar s rytmem, tempem a jazykem odlišným od básně a epické prózy. Dramatický text odlišuje od básnického a prozaického textu právě

---

<sup>9</sup> Slovo *drama* pochází ze starořeckého slovesa *draó* = jednat, konat, činit (drama má napodobovat jednající postavy) (Pavlovský, 2001); specifický žánr literatury.

<sup>10</sup> Jiří Veltruský definuje *dialog* jako „jazykový projev pronášený střídavě několika mluvčími, kteří si zpravidla své repliky navzájem adresují. Dialogický projev se uskutečňuje nejen v čase, nýbrž i v prostoru (tzn. *zde a teď*)“ (Veltruský, 1999, s. 16).

jeho dialogická podoba" (1978, s. 45). V dialogičnosti jako v základním rysu dramatu se skrývá možné úskalí překladatelovy práce: „Dialogy totiž situace nevyprávějí, ani je nelíčí, dialogy situace vytvářejí a předvádějí, jak spolu jednotlivé postavy v konkrétní situaci komunikují" (Kubíčková, 2012, s. 34). Překladatel proto musí takovou situaci rozpoznat již v textu originálu, pochopit její význam a správně ji přenést do textu překladu.

#### 4.1.1 *Dvojitá funkce dramatického textu*

Charakteristickou vlastností dramatu je jeho **podvojnost** (Drozd, 2013) - dramatický text se vyznačuje dvěma typy účelovosti, které musí překladatel při překladu divadelní hry brát v potaz. Touto otázkou se alespoň okrajově zabývá ve svých pracích většina českých teoretiků překladu. Pojďme si nyní představit základní přístupy tak, jak je ve své práci *Dramatický text a jeho překlad* vymezil Jaromír Povejšil (1994):

**I. Překlad dramatu jako literárního textu určeného čtenářům** (knižní vydání); Překladatelka a teoretička překladu Alena Morávková (2004) zmiňuje v článku *Překlad dramatu*, že tento typ byl upřednostňován spíše v minulosti, řadíme k němu většinu klasických textů od dob antiky až po 20. století. Veltruský (1999) dodává, že některá dramata nejsou vůbec primárně určena k inscenování, ale pouze k četbě (tzv. knižní dramata). Teatrológ a literární teoretik Miroslav Procházka v kapitole *O povaze dramatického textu* (1988) upozorňuje, že ve čtené (literární) verzi dramatu je „akce“ prezentována pouze jazykovými prostředky. V takovém případě by se měl překladatel snažit o maximální zachování specifických rysů originálního textu (Povejšil, 1994), současně překladatel vystupuje jako „jediný a samostatný tvůrce cílového textu“ (tamtéž, s. 140). Finální text překladu vzniká bez ohledu na možné divadelní ztvárnění.

**II. Překlady her určených k jevištní realizaci** (jedná se o případ, kdy překlad dramatu zadá překladateli konkrétní divadlo a režisér); Podle Procházky „většina textů směřuje k divadelní realizaci a tím je dán jejich elementární účel. Tento účel se v různé míře promítá do textu v podobě rozmanitých instrukcí, zákazů a dokonce opomenutí motivovaných požadavky té či oné divadelní koncepce, přičemž nemusejí být brány vždy v potaz požadavky literární“ (1988, s. 21 - 22).

Nad funkcemi dramatického textu se zamýšlel již Bohumil Mathesius. Podle Jiřího Fraňka, autora Mathesiovy biografie, se ve svých názorech na překlad dramatu

ztotožňoval s Gogolovým heslem: „drama žije jenom na scéně“ (Franěk, 1963, s.156). Mathesius nezastával formu knižního dramatu, podle něj drama není určeno pro čtenáře (pouze jako předloha určená pro představení). Franěk ve své knize interpretuje Mathesiovy myšlenky takto: „Literatura a drama jsou pojmy rozdílné, literatura má své zákonitosti, drama rovněž své. Tak jako drama nepatří do knih, ale na scénu, tak zase „literatura“ nepatří na scénu, ale do knih“ (tamtéž).

Přední český teoretik překladu Jiří Levý se ve své knize *Umění překladu* tomuto dělení nevěnuje vůbec. Dramatický text chápe výlučně jako materiál pro divadelní realizaci.

V dnešní době je tedy mezi teatrology a vědeckými pracovníky nejvíce rozšířena tendence nazírat na drama jako na text určený k divadelní realizaci. Někteří jazykovědci jsou ve svých názorech o divadelní funkci dramatického textu natolik vyhranění, že dramatický text ve verzi určené k četbě vůbec neakceptují. Divadelní teoretik Otakar Zich v *Estetice dramatického umění* píše: „Čtení dramatického textu je nedostatečnou a klamavou náhradou za divadelní vjem“ a dodává, že „veškeré úvahy, rozборы, hodnocení dramatického díla z hlediska ‚obrazového‘, na základě pouhého dramatického textu podniknuté, jsou zásadně vzato nepřijatelné“ (1987, s. 75).

Při překladu dramatu pro účely divadelní inscenace pracuje překladatel ve zcela odlišných podmínkách než v prvním případě: překladatel by měl spolupracovat s inscenačním týmem divadla, protože v tomto případě, a zvláště to platí pro českou divadelní tradici, ustupuje výchozí text originálu do pozadí (stává se pouze jednou z mnoha složek finální inscenace [Morávková, 2004]). Určujícím prvkem je v takovém případě režisérův záměr, specifická poetika daného divadla, scénografové a herci, kterým se překlad podřizuje (Povejšil, 1994).

Ani výsledná podoba překladu tak nemusí být konečná, bývá zvykem, že divadla často upravují přeložený text ještě během samotného zkoušení podle potřeb realizačního týmu. Nejčastěji tak činí z hlediska srozumitelnosti textu, jak o ní hovoří i Jiří Levý (1998) v kapitole *Překládání divadelních her*. Herci by neměli mít problém s vyslovitelností svých replik a divák by měl být schopen bez problému porozumět hereckému projevu na jevišti.

## 4.2 Problematika překladu dramatu

Začneme tuto podkapitolu konstatováním, že překlad dramatického textu je v kontextu uměleckého překladu nejméně probádanou oblastí. Důvod jeho okrajového postavení v současné translatoologii spatřuje ruská lingvistka Darja Olickaja (Олицкая, 2012) v upřednostňování poezie a jejího teoretického zkoumání. Problematice překladu dramatu začínají jazykovědci věnovat pozornost až v polovině dvacátého století, kdy se ve světové literatuře a divadle objevuje fenomén Shakespearovy dramatické tvorby (tamtéž). Vznikají překlady do většiny světových jazyků a s tím související výzkumy a analýzy her a jejich překladů.

Jedním z prvních, kdo popsal dramatisaci textu na jevišti jako jeden z překladatelských problémů a vědecky ho podložil, byl Jiří Levý, zakladatel moderní české teorie překladu. Ve svých úvahách vychází z charakteristik **divadelního dialogu**, kterému musí překladatel v procesu překládání věnovat maximální pozornost (Levý, 1998).

V *Umění překladu* definuje Levý (1998, s. 161) divadelní dialog jako případ mluvené řeči, který se vyznačuje vztahem jednak k posluchači (k adresátovi promluvy, kterým jsou postavy na scéně stejně jako diváci v hledišti), k mluvčímu (tedy k vlastní dramatické postavě), ale také k obecné jazykové normě (hovorové češtině). Z toho vyplývá, že ve vztahu k dialogu hovoříme o: mluvnosti, srozumitelnosti a jevištní stylizaci textu; o slovním zaměření repliky a jejím přijetí a interpretaci postavami; a o charakteru repliky - jejím prostřednictvím popisuje postava různé děje, objekty, vztahy, ale zároveň slouží k charakterizaci samotné postavy. Pojmem **mluvnost** má autor na mysli snadnou srozumitelnost a vyslovitelnost replik, které jsou žádoucí kvůli celkovému pochopení hry divákem.

Dialog dramatického díla není běžným typem hovorové řeči, jevištní řeč simuluje realitu (živou mluvu), avšak nejedná se o „reprodukcii skutečného rozhovoru“ (Ferenčík, 2004 in Pálušová, 2012, s. 20). Jedním ze specifik divadla je totiž **stylizace divadelní řeči**; jde o způsob řeči, jakým postava hovoří, a také o odlišnosti v projevech postav, u nichž potřebujeme rozlišit například jejich společenské postavení nebo věk atd. (Levý, 1998, s. 168). „Někdy je postava charakterizována celým komplexem sociálních i národních jazykových příznaků, který je produktem zvláštního historického vývoje a sociální struktury autorovy společnosti, a je proto nesmírně obtížné postavu jazykově nezkreslit při převodu do jiného jazyka“ (tamtéž, s. 187). Podle Olické to může při



překladu dramatu vyvolat velké potíže a někdy ani není v takovém případě překlad možný z důvodu rozdílnosti mezi kulturními a jazykovými tradicemi národů, protože v cílovém jazyce se nemusí vyskytovat potřebný dialekt, slang atd. (Олицкая, 2012). V tomto ohledu je pro překladatele důležité a žádoucí studium kulturních specifik národa, z jehož jazyka se pořizuje překlad.

Francouzský lingvista a překladatel George Mounin prezentuje v díle *Teoretické problémy překladu* názor: „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 společností, které se tímto jazykem vyjadřuje" (1999, s. 66 - 67). Pokud nebude překladatel brát na tyto podmínky zřetel, může se dopustit chyby v překladu; nepřesný překlad či drobná odchylka od originálního textu může v některých případech způsobit nežádoucí významový posun celé hry (Levý, 1998).

V souvislosti s odlišnostmi a zvláštnostmi jednotlivých kultur vstupuje do překladatelského procesu také **pragmatická složka**. Jiří Pechar (1986) v *Otázkách literárního překladu* hovoří o překladu jako o textu určeném čtenářům jiné kultury, než ke které se řadí originál. „Určité jeho prvky budou vnímány v jiném kontextu, budou vyvolávat odlišné asociace" (Pechar, 1986, s. 13). Tím má podle M. Pálušové na mysli „převod kontextu hry, historických reminiscencí, aluzí, asociací náhodně kulturního charakteru, humoru a ironie obsažené v replikách" (Pálušová, 2012, s. 18). Překladatel by se tedy měl snažit „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" (tamtéž).

Německá teatroložka Erika Fischer-Lichte se na tuto problematiku dívá ještě v širším kontextu jako na přenos (transformaci) kultury: drama zaprvé chápe jako text přeložený z cizího jazyka do cílového jazyka, který je následně prostřednictvím jevištní inscenace převeden z cizí kultury do vlastní, a inscenace je na scéně realizována v kontextu probíhajících divadelních procesů přijímající kultury. Divadlo přitom nejaktivněji ze všech společenských institucí vystupuje v roli prostředníka mezi kulturami (in Олицкая, 2012, s. 23).

Další kapitola v knize Levého se zabývá **významovými kontexty** v divadelní řeči. „Replika, příp. slovo v divadelní hře vstupuje do několika významových kontextů:

jednotlivé postavy na jevišti ji mohou chápat docela různě a svůj odlišný výklad mohou mít také diváci" (1998, s. 176). Překladatel by měl zvolit takový překlad, aby replika nesla v cílovém textu stejný význam jako v originále (Morávková, 2002). Replika popisuje vedle hmotných předmětů na scéně také právě probíhající dramatickou situaci, tedy vztahy mezi postavami, mezi postavami a objekty apod.

Před lety Levý (tamtéž, s. 88-93) vymezil dvojí normu v překladu. Ve vztahu k překladu uměleckého textu hovoří o tzv. „normě reprodukční“, kterou rozumí požadavky na věrnost a pravdivost („vystižení skutečnosti“), a „normě umělecké“, která souvisí s estetickými hodnotami překladu („požadavek krásy a umělecké dokonalosti“).

#### **4.3 Překladatel dramatického textu**

Překladatel v překladatelském procesu „vystupuje současně jako příjemce původního sdělení a jako druhotný autor (odesílatel téhož sdělení po jeho převodu do jiného jazyka)“ (Jettmarová, 1995). Cílem překladatelovy práce je, aby byl pro adresáta výchozí text srozumitelný a aby pochopil jeho obsah. Překlad můžeme de facto považovat za interpretaci. Pálušová (2012, s.23) ve své disertační práci definuje cíl překladatele jako snahu o „převedení textu takovým způsobem, aby zachoval co nejširší spektrum možností výkladů, tedy interpretací daného artefaktu.“

U dramatického textu by si měl překladatel být vědom, za jakým účelem překlad vzniká, zda jde o hru určenou ke čtení nebo pro jevištní realizaci. Jestliže se jedná o knižní verzi hry, zaměřuje se překladatel na čtenářské přijetí, a proto může v překladatelském procesu volit použití určitých pomocných poznámek a vysvětlivek v textu (např. vysvětlení některých jevů, jako jsou cizí reálie, aluze, přísloví atd., v poznámce pod čarou), protože čtenář se může k textu opakovaně vracet.

V druhém případě musí mít překladatel na paměti jednorázový a neopakovatelný účinek dramatu na diváka v sále (drama se odehrává „zde“ a „ted“). Měl by si uvědomit, že na diváka působí během představení více vjemů najednou: sluchem vnímá text i hudbu inscenace, zrakem scénu se všemi kulisami, někdy čichem i cigaretový kouř, pokud herci ve hře kouří (Pálušová, 2012).

Levý (1998) tvrdí, že by překladatel měl být především dobrým čtenářem. Podle Morávkové by překladatel dramatu měl být mnohem více než to. V článku o překladu

dramatu popisuje překladatelovu práci jako důležitou složku celkového obrazu divadelní inscenace a z toho vyplývající nároky na překladatele dramatu (2002, s. 51-53):

a) překladatel dramatu by měl zohledňovat potřeby herce; upravit text podle možností herce, dbát na srozumitelnost a libozvučnost replik, měl by „cílit k maximální plastičnosti a názornosti replik;“

b) měl by mít dramaturgické schopnosti; požaduje se alespoň obecná znalost jak domácí dramatické tvorby, tak i dramatiky originálního jazyka textu;

c) měl by být schopen „vřadit překládané dílo do kontextu domácí dramatiky tak, aby vyvolalo pokud možno stejně silný účinek na diváky, jaký vyvolalo v zemi, kde vzniklo.“

## 5 ANALÝZA TEXTU RUSKÉHO ORIGINÁLU HRÁČŮ

V této kapitole se pokusíme o rozbor ruského originálu *Hráčů*, abychom si přiblížili autorův styl a mohli tak lépe hodnotit překlady hry do češtiny. Současně budeme zkoumat, do jaké míry se v *Hráčích* odráží principy a specifika Gogolovy dramatické tvorby. Při analýze budeme vycházet z originálu hry *Игроку*, který je dostupný na internetu. U konkrétních příkladů z textu vždy uvádíme i jednu či více variant překladů do češtiny, aby text mohl číst i nerusista. Pro lepší přehlednost prezentujeme příklady v tabulkách, avšak u rozsáhlejších ukázek od této varianty upouštíme, především z toho důvodu, že vložením obsáhlých úryvků z originálu i překladů do tabulky bychom znemožňovali plynulost jejich čtení.

V této i následující kapitole budeme čerpat z českého překladu B. Mathesia otištěného v knize *N. V. Gogol: Výbor z díla II.* z roku 1952 (o úpravu textu a doplnění překladů se postarali J. F. Franěk a B. Mathesius), z překladu L. Suchařípy, vydaného roku 2002 v souborné publikaci Gogolových dramát *Hry a aktovky*; a v neposlední řadě z překladu A. Morávkové, který je součástí souborného vydání dramát Gogola, Turgeněva a Čechova a názvem *Spor; Venkovanka; Svatba a další aktovky*, publikované v roce 2013.

Než začneme s rozbohem originálního textu *Hráčů*, je důležité si připomenout, že Gogol vnímá drama jako text předurčený k divadelní realizaci, a proto bychom i my měli na hru nazírat stejně.

Hra je formálně ohraničena hned v několika rovinách: **rozsahem textu** (drama o jednom dějství, sestávající z dvaceti pěti výstupů); **časem** (události se odehrávají během jednoho dne); **prostorem** (scéna zůstává neměnná po celou dobu hry - prostor jedné místnosti v hotelu). Již z těchto charakteristik vyplývá, že *Hráči* jsou především **konverzační hra**; veškerý děj je zprostředkován v dialogích, scénické poznámky tvoří pouze malý zlomek textu a autor jejich prostřednictvím uvádí ve většině případů postavy na scénu nebo vyjadřuje nálady jednotlivých postav před jejich promluvou.

### 5.1.1 Žánr

*Hráči* jsou satirickou komedií, avšak ne „čistou“ komedií v pravém slova smyslu. Fabule hry neodpovídá žánru komedie; smyšlený příběh je vlastně opisem reality, tedy

událostí, které se skutečně mohly stát (a v obdobné verzi se mohou stát i dnes), komické je Gogolovo pojetí daného tématu s humorem, nadsázkou a ironií. Gogolovy hry stojí na pomezí mezi komedií a tragédií - jsou sice veselé a směšné, avšak tragické se stávají v okamžiku, kdy si uvědomíme, čemu se vlastně smějeme. Nejen v *Hráčích* je tedy začátek veselý, ale konec přímo tragický. A právě v této proměnlivosti, ve schopnosti v mžiku proměnit veselý výjev ve smutnou scénu, se zrcadlí Gogolovo mistrovské umění, protože drama se pak více podobá skutečnému životu (tragika je projevem tzv. „vysoké gogolovské komiky“). Jak tvrdí Miličević, dílo oplývá poezií, filosofií a skutečností (Миличевич, 2008). Jako u ostatních Gogolových dramati i zde se jedná o společenskou komedii, která pravdivě odráží skutečnost, a jejíž základ tvoří lidský konflikt. Ani hlavní hrdina není komický, Icharev je spíše postavou reflektující, ale jak uvádí Paděrina (Падерина, 2009) - předmět a forma jeho reflexe je komická. Svou zápletkou, která se věnuje námětu ze společenského života, hra odpovídá klasickému tematickému zaměření autora: *Hráči* popisují závažný sociální problém, kterým je lež, podvod a přetvářka v lidském jednání a pokles morálních hodnot společnosti. I v této Gogolově hře, stejně jako například v *Revizorovi*, vidíme satiru na byrokratický aparát, v níž je zesměšňována nemorální a hamižná povaha státních úředníků.

*Hráči* jsou vystavěni na komice situační. Pokud se na hru díváme jako na divadelní inscenaci, uvědomíme si, že z této skutečnosti dokáží divadla mnohé vytěžit. Gogol napsal drama, které má dynamické tempo, jednotlivé výstupy na sebe přímo navazují, přesto se některé její pasáže dají rozehrát do větších detailů: *Hráči* nabízí hercům prostor k rozpracování jednotlivých situací s pomocí humoru a vtipu, gest, grimas, dikce apod. Součástí českých inscenací bývá někdy i hudební číslo (hráči při svém veselí zpívají, hrají na kytaru ruské melodie), což přirozeně prodlužuje délku inscenace, která patří mezi kratší, pomáhá zvolnit tempo děje a současně navozuje divákům atmosféru ruského prostředí.

Tato aktovka se vyznačuje tzv. fragmentovostí děje (Падерина, 2009) - jde o epizodu ze života Ichareva, autor nevypráví celý životní příběh postavy. V textu je pouze uvedeno, že Icharev pochází ze Smolenské gubernie, že do hotelu přijel z Rjazaně a že je statkář. To se dozvídáme z promluvy jeho sluhy Gavrjušky s ostatními postavami:

GOGOL	MORÁVKOVÁ
ШВОХНЕВ. Откуда барин?	ŠVOCHNĚV: Odkud je tvůj pán?

<b>ГАВРЮШКА.</b> Да теперь из Рязани.	<b>GAVRJUŠKA:</b> Z Rjazaně.
<b>ШВОХНЕВ .</b> Помещик?	<b>ŠVOCHNĚV:</b> Statkář?
<b>ГАВРЮШКА.</b> Помещик.	<b>GAVRJUŠKA:</b> Statkář.

Rovněž není jasné, co se s Icharevem stane, jakmile hra skončí. Děj se uzavírá jeho zoufalou promluvou o nespravedlnosti a příkoří v lidské společnosti. Osamocen vznáší obžalobu na všechny falešné hráče a jejich nepoctivé počínání, avšak co se s Icharevem nebo s trojicí falešných hráčů bude dít dál, se z textu nedozvíme.

### 5.1.2 Kompozice

Hra má složitou kompoziční strukturu. Gogol je právem nazýván mistrem zápletky, děj je totiž vystaven tak, že se příběh o podvedeném podvodníkovi rozvíjí jakoby paralelně ve dvou úrovních, a na konci zjišťujeme, že se vlastně hraje hra ve hře. Podle dramaturga Šotkovského (2014, s. 318), využívá Gogol tzv. předstíranou komunikativnost - vyprávění příběhu se jeví jako úplné, až v závěru dojde divák k poznání, že mu byly po celou dobu zatajovány informace nezbytné k jeho pochopení. *Hráči* jsou tedy hrou pointy (tamtéž, s. 323): autor klame diváky stejně jako Ichareva až do samého konce. Zajímavý paradox syžetu představuje sám podvedený podvodník Icharev, který podvod ve svých výpovědích dokonce několikrát oslavuje:

GOGOL	SUCHAŘÍPA
<b>ИХАРЕВ.</b> Ведь вот называют это плутовством и разными подобными именами, а ведь это тонкость ума, развитие.	<b>ИХАРЕВ:</b> Lidi tomu říkají podvod a ještě všelijak, ale vždyť je to bystrost, pronikavost a všestranně rozvinutý talent.
<b>ИХАРЕВ.</b> /.../ Этак прожить, как дурак проживет, это не штука, но прожить с тонкостью, с искусством, обмануть всех и не быть обмануту самому - вот настоящая задача и цель!	<b>ИХАРЕВ:</b> /.../ žít jako hlupák, to není umění. Ale žít vtipně a chytře, žít tak, že všechny podvedeš, ale tebe nepodvede nikdo - to je kumšt, to je úkol a cíl!

Hra má svižné tempo a dynamické dialogy, což umožňuje rychlý spád děje a udržuje neustálé napětí. I to má vliv na Ichareva, který proto nemá ani čas ani příležitost

se pořádně zamyslet nad událostmi, které se kolem něj dějí ani nad svým vlastním počínáním. Bez rozmyšlení se nechává strhnout Utěšitelným a stává se součástí zběsilého kolotoče událostí, na jehož konci dojde k trpkému prozření.

Dodatek k názvu hry hlásá *Дела давно минувших дней (Příběh dávno uplynulých dní*, přel. Suchařípa). Tento epigraf by měl prezentovat ducha hry a předestřít, o čem dílo bude. Místo toho vidíme Gogolův smysl pro ironii a sarkasmus: hraní karet bylo v Rusku fenoménem devatenáctého století, čili se jednalo o aktuální téma dané doby (Миличевич, 2008). Podtitul hry také odkazuje na Puškina a jeho *Pikovou dámu*, *Hráči* jsou Gogolovou odpovědí na Puškinovo prozaické dílo v nové formě (drama). Hraní karet bylo natolik populární, že se tento motiv objevuje v dílech mnoha soudobých ruských spisovatelů, vedle Puškina a Gogola můžeme jmenovat Lermontova, Tolstého či Dostojevského. Z tohoto hlediska mají pro badatele díla ruských klasiků nejen hodnotu literární, ale také historickou, protože za příběhem o karetní hře se skrývá odraz celé epochy, zvyků a mravů společnosti, životních hodnot národa apod. (Белогур, 2011). Současně se jedná o parodii na karetní téma, které se hojně objevovalo v literatuře do konce třicátých let, a zdálo se, že toto téma již bylo zcela vyčerpáno (Падерина, 2009). Ve čtyřicátém druhém roce tak autor opět předkládá veřejnosti příběh s tímto námětem a svůj pohled na problematiku hazardních her. *Hráči* jsou parodií a současně kritikou samotného žánru komedie, protože téma podvodu bylo a je jedním z nejrozšířenějších námětů komediálních žánrů (tamtéž).

Hra je tematicky zakořeněna v ruském prostředí, kromě fenoménu karet a falešných hráčů se dočteme o husarech (tehdejším oddílu lehké jízdy, ke kterým se chce přidat mladý Glov), ruské trojce (povoz tažený třemi koňmi), a také nahlédneme do světa malých úředníků (což je pro Gogola velmi typické téma). Avšak hru není nijak komplikované převést do jiného kulturního prostředí, protože všechny její složky se ve více či méně podobné formě vyskytovaly a vyskytují i v ostatních kulturách.

### 5.1.3 Postavy

Ve hře figuruje devět postav: kromě hlavního hrdiny Ichareva ještě trojice falešných hráčů: Utěšitelný (Utěšitel v překl. Suchařípy), Švochněv a Krugel, kteří jsou spolu s Icharevem hlavními hybateli děje a na scéně jsou přítomni prakticky od začátku až do konce hry. S Icharevem přijíždí také jeho sluha Gavrjuška (Gavrilkina v překl.

Suchařípy), který se na scéně zdrží pouze do sedmého výstupu, avšak pro diváka představuje důležitý pramen informací o Icharevovi<sup>11</sup>. Dále dvojice statkářů, Michal Alexandrovič Glov a jeho syn Alexandr Michalyč Glov. Ve dvacátém výstupu se k nim přidá falešný úředník Zamuchryškin a v průběhu hry se na scéně několikrát objeví hotelový sluha Alexej.

O postavách tří falešných hráčů vyčteme z textu ještě méně informací než o hlavním hrdinovi. Po celou dobu vlastně nevíme, kdo dotyční jsou, odkud přijeli a jak dlouho se znají. Samozřejmě jde o součást podvodu, mystifikace a klamu, který autor rozehrává prostřednictvím svých postav proti Icharevovi (i publiku). Ten uzavře partnerství se zcela neznámými lidmi, pouze na základě jediné informace, kterou od nich získá, a sice že jsou to falešní hráči. Opačnou strategii využívá autor při popisu Glova staršího a Glova mladšího. V tomto případě jde o propracovanou lež tria podvodníků, a protože hráči chtějí, aby příběh statkáře a jeho syna působil věrohodně, podsouvají Icharevovi vyprávění s řadou detailů i četné motivy postav k jejich činům. Například i během představování falešných (vymyšlených) postav Icharevovi uvede Utěšitelný jejich celá jména i s tzv. patronymikem (jménem po otci), v ruštině označovaným jako „otčestvo“, přestože ostatní postavy se oslovují pouze příjmeními (to platí i pro Ichareva, jeho jméno se z textu vůbec nedozvíme).

Hlavní hrdina Icharev je autorem prezentován jako člověk tvořivý a inovativní (je tvůrcem „Adelaidy Ivanovny“, speciálního balíčku karet, který opatřil značkami, aby s jeho pomocí obehral každého protihráče). Sám sebe řadí k lepší společnosti, je statkář a má jmění v podobě téměř dvou set nevolníků, přesto sní o velké výhře a lepším životě v Petrohradu plném kultury, vzdělání a požitků, kde by se mohl konečně plnohodnotně zařadit ke vzdělaným lidem z velkoměsta, kteří jsou podle něj na „stejně úrovni“. Ke karetní hře má ale mnohem hlubší vztah - nehraje jen kvůli zisku, ale pro požitek ze hry a podvádění, z vášně k riskantním tahům, a především proto, aby dokázal, že s pomocí rozumu dokáže přehytračit ostatní, ale jeho nezvládne podvést nikdo. Karet si váží natolik, že jednomu balíčku dá dokonce jméno jako člověku - pojmenuje ho *Adelaida Ivanovna*. Icharev je člověk až přehnaně sebevědomý, vychytralý a egocentrický, avšak zároveň velmi důvěřivý, což je projevem jeho mladické nerozvážnosti, a bez důvtipu. Jde

---

<sup>11</sup> Icharev opustí scénu pouze jednou - ve čtvrtém výstupu a vrátí se v sedmém poté, co si byl prohlédnout ostatní obyvatele hotelu. Tato krátká doba je v podstatě jedinou příležitostí, kdy se dozvíme o Icharevově postavení a původu z dialogu mezi jeho sluhou Gavrjuškou a Alexejem, a poté se Švochtěvem a Krugelem, kteří přicházejí od Gavrjušky vyzvědět informace o jeho pánovi.



o typickou gogolovskou postavu: je přesvědčen o své výjimečnosti a velikosti, ve svém vystupování je vždy smrtelně vážný, a právě toto jednání se ve výsledku jeví jako komické. Zatímco v první části hry je aktivní a sebevědomý, protože vyhledává možné oběti svého podvodu, ve druhé se mění v pouhou loutku, je manipulován ostatními hráči. Stává se pozorovatelem děje, příliš do něj nezasahuje, iniciativu přenechává Utěšitelnému a spíše jen přizvukuje a vyčkává, co se bude dít. Současné nelze říct, že by se jednalo o kladného hrdinu, ale stejně tak není ani zápornou postavou hry, opět tedy vidíme shodu s Gogolovým dramatickým záměrem. Protějškem Ichareva je Utěšitelný, společenský, výmluvný, přátelský, inteligentní, vychytralý podvodník a mozek celé skupiny podvodníků. Utěšitelný je z hlediska jazyka dominantní postavou - promlouvá ze všech postav nejčastěji a hovoří nejdéle. Jeho opakem je Krugel, který za hru pronese pouze 28 replik, většinou velmi stručných. Na postavě Utěšitelného se naopak projevuje Gogolův sklon k přehánění a nadsázce - charakterový rys postavy (snaha neustále utěšovat a o všem ujišťovat své okolí) je vyveden do extrému.

Zajímavý je fakt, že žádná z postav (až na Icharevova sluhu Gavrjušku) neukáže ve hře svou pravou tvář, všichni hráči nosí „masku“ (přetvařují se) - jsou to falešní hráči od začátku až dokonce. I sluha Alexej hraje dvojí hru - na oko věrně slouží všem hostům, ale především sám sobě, pro peníze je schopen hosty bez mrknutí oka zaprodat.

#### 5.1.4 Jazyk hry a postav

Veškerá charakteristika postav je dána pouze skrze jazyk, kterým se vyjadřují. I v Hráčích se promítá Gogolova snaha o přiblížení literárního jazyka k živé hovorové řeči národa. Proto se postavy ve hře nevyjadřují pomocí stejných jazykových prostředků, naopak Gogol využívá jazyk k tomu, aby charakterizoval příslušníky různých společenských vrstev a tříd. V řeči postav je definován jejich vzájemný vztah a postavení, což můžeme pozorovat hned v začátku hry, kdy sluha Alexej uvádí Ichareva do hotelového pokoje:

GOGOL	SUCHAŘÍPA
АЛЕКСЕЙ . <u>Пожалуйте-с, пожалуйста!</u> <u>Вот-с покойчик!</u> Уж самый покойный, и шуму нет вовсе.	<b>ALEXEJ:</b> <u>Račte, prosím, račte!</u> Tohle, <u>prosím</u> , tohle je pokojíček! Tady budete mít klid, není tu vůbec hluk.

<p><b>ИХАРЕВ</b> . Шума нет, да, чай, конного войска вдоволь, скакунов?</p> <p><b>АЛЕКСЕЙ</b> . То есть <u>изволите говорить</u> насчет блох? Уж будьте покойны. Если блоха или клоп укусит, уж это наша ответственность: уж с тем стоим.</p> <p><b>ИХАРЕВ</b> (<i>Гаврюшке</i>). <u>Ступай выносить из коляски</u>.</p>	<p><b>ИХАРЕВ</b>: Hluk tu sice není, ale počítám, že lehká jízda je tu v plné zbroji. Skokani, že?</p> <p><b>ALEXEJ</b>: <u>Jestli račte hovořit</u> o blechách, tak to buďte naprosto klidný. Pokud vás kousne blecha nebo štěnice, tak to už je naše odpovědnost, s tím stojíme a padáme.</p> <p><b>ИХАРЕВ</b> (<i>Gavrilkovi</i>): <u>Бěž, выlož věci z kočáru</u>.</p>
--	--

Z replik jasně vyplývá vztah mezi sluhou (Alexejem i Gavrjuškou) a pánem Icharevem. Alexej se vyjadřuje úslužně, podřízeně. Hostovi vyká a v originále se často vyjadřuje s pomocí částice „-c“, která se v ruštině označuje jako „словоерс“ a je to pozůstatek slova сударь (milostpán). V devatenáctém století se částice užívala jako vyjádření úcty a respektu vůči osobě, s níž se vedl rozhovor. Icharev sluhům tyká a povýšeně jim přikazuje, co mají dělat (stejným způsobem se chovají i ostatní hráči, kteří v průběhu hry Alexejovi přidělují úkoly, a ten jejich příkazy poslušně plní):

GOGOL	SUCHAŘÍPA
<p><b>АЛЕКСЕЙ</b> . Не прикажете ли чего покушать?</p> <p><b>ИХАРЕВ</b> . Как же, как же. Принеси закуску на четыре человека. Икры, семги, бутылки четыре вина. Да накорми сейчас его (<i>указывая на Гаврюшку</i>).</p>	<p><b>ALEXEJ</b>: Dáte si něco k jídlu?</p> <p><b>ИХАРЕВ</b>: No ovšem, ovšem. Přines studenou mísu pro čtyři osoby. Kaviár, uzeného lososa, asi čtyři lahvinky vína... A teď dej najíst jemu... (<i>Ukáže na Gavrilku</i>).</p>
GOGOL	MATHESIUS
<p><b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ</b>. Человек, шампанского!</p>	<p><b>UTĚŠITELNÝ</b>: Číšníku, šampaňské!</p>

Jiný vztah mezi sebou mají sluhové Alexej a Gavrjuška. Oba náleží ke stejné společenské sortě, proto má jejich konverzace o něco familiárnější a uvolněnější charakter v porovnání s hovory s pány:

**АЛЕКСЕЙ.** Что, издалека едете?

**ГАВРЮШКА.** А из Рязани.

**АЛЕКСЕЙ.** А сами тамошней губернии?

**ГАВРЮШКА.** Нет, сами из Смоленской.

**АЛЕКСЕЙ.** Так-с. Так поместье-то, выходит, в Смоленской губернии?

**ГАВРЮШКА.** Нет, не в Смоленской. В Смоленской сто душ да в Калужской восемьдесят.

**АЛЕКСЕЙ.** Понимаю, в двух, то есть, губерниях.

Tento dialog byl do češtiny přeložen třemi různými způsoby:

B. Mathesius (1949):

**ALEXEJ:** A co vy - z daleka?

**GA VRJUŠKA:** Z Rjazaně.

**ALEXEJ:** Jste sami z té gubernie?

**GA VRJUŠKA:** Ne - my sami jsme ze smolenské gubernie.

**ALEXEJ:** Aha! Tak tedy statek máte ve smolenské gubernii?

**GA VRJUŠKA:** Ne - ne ve smolenské. Ve smolenské máme sto duší a v kalužské máme osmdesát duší.

**ALEXEJ:** Aha! Rozumím, máte tedy statek ve dvou guberniích.

L. Suchařípa (1983):

**ALEXEJ:** Jedete z daleka, co?

**GA VRJUŠKA:** Z Rjazaně.

**ALEXEJ:** Tak to jste z tamní gubernie?

**GA VRJUŠKA:** Ne, ze Smolenské.

**ALEXEJ:** Aha. Takže statek teda máte ve Smolenské gubernii?

**GA VRJUŠKA:** Ne. Ve Smolenské máme sto nevolníků a v Kalužské osmdesát.

**ALEXEJ:** Aha, takže ve dvou guberniích.

A. Morávková (1999):

**ALEXEJ:** Poslyš, jedete z daleka?

**GA VRJUŠKA:** Ale, z Rjazaně.

**ALEXEJ:** Jste z tamnější gubernie?

**GAVRJUŠKA:** Ne, ze Smolenský.

**ALEXEJ:** A ták. Takže statek máte ve Smolenský gubernii?

**GAVRJUŠKA:** Kdepak. Ve Smolenský máme sto duší a v Kalužský osmdesát.

**ALEXEJ:** Rozumím, ve dvou guberniích.

Z překladů je patrné, že se Suchařípa i Morávková pokoušejí přiblížit jazyk postav běžné hovorové řeči. Morávková zachází ještě dál a efekt zvyšuje užíváním obecné češtiny, a také tím, že si sluhové tykají. Mathesius píše v rozporu s originálem názvy gubernií s malým počátečním písmenem, a také používá velké množství pomlček, nejspíše proto, aby definoval pauzy v řeči. Mathesius s Morávkovou ponechávají beze změny ruské slovo *duše* označující Icharevovy poddané, v té době stále ještě nevolníky, jak ostatně překládá Suchařípa. Přiklánějí se tedy k užití expresivnější varianty slova, čímž se snaží děj přiblížit ruskému prostředí.

Čtveřice hráčů se ve vzájemné konverzaci vyjadřuje spisovným jazykem, hovoří spolu zdvořile. Ze začátku hry je vidět, jak se snaží jeden na druhého udělat dojem košatou mluvou, rezervovaností a vyjadřováním úcty:

GOGOL	SUCHAŘÍPA
<b>ИХАРЕВ</b> ( <i>s poklonou k nim навстречу</i> ). Прошу простить. Комната, как видите, не красна углами: четыре стула всего.	<b>ICHAREV</b> ( <i>s poklonou jim spěchá vstříc</i> ): Prosím za prominutí, pánové. Pokoj, jak vidíte, není nic moc: čtyři židle všeho všudy.
<b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ</b> . Приветливые ласки хозяина дороже всяких удобств.	<b>UTĚŠITEL</b> : Milé pohostinství našeho hostitele je nám milejší než veškeré pohodlí.
<b>ШВОХНЕВ</b> . Не с комнатой жить, а с добрыми людьми.	<b>ŠVOCHNĚV</b> : I v malých pokojích žijí dobří lidé.
<b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ</b> . Именно правда. Я бы не мог быть без общества. ( <i>Кругелю</i> ) Помнишь, почтеннейший, как я приехал сюды: один-одинешенек. /.../ Не могу, не могу часу пробыть без дружеского общества. Все что ни есть на душе готов рассказать каждому.	<b>UTĚŠITEL</b> : To říkáš pravdu. Já bych nemohl bez společnosti žít. ( <i>Krugelovi</i> ) Pamatuješ, velevážený, jak jsem přijel do tohoto hotelu: sám jako kůl v plotě. /.../ Ne, já nemohu, nemohu ani hodinu strávit

<p><b>КРУГЕЛЬ.</b> Это, брат, порок твой, а не добродетель. Излишество вредит. Ты, верно, уж не раз был обманут.</p> <p><b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.</b> Да, обманывался, обманывался и всегда буду обманываться. А все-таки не могу без откровенности.</p>	<p>bez příjemné společnosti. Všechno musím někomu vyprávět: prostě co na srdci, to na jazyku.</p> <p><b>KRUGEL:</b> To není kladná vlastnost, příteli, nýbrž je to tvá chyb. Čeho je moc, toho je příliš. Byl jsi už zřejmě nejednou podveden, že?</p> <p><b>UTĚŠITEL:</b> Ano, byl jsem podveden, vždycky jsem podveden a vždycky budu podveden. Ale já přesto nemohu žít, abych nebyl upřímný.</p>
---	--

S blížícím se závěrem sledujeme výrazný posun ve vzájemných vztazích postav, který se odráží v jejich řeči:

GOGOL	SUCHARÍPA
<p><b>ИХАРЕВ.</b> <u>Да что тебе так приспичило?</u> Неужто четырех дней нельзя обождать?</p>	<p><b>ICHAREV:</b> <u>Co tě to napadlo?</u> Snad ty čtyři dni můžeme počkat, ne?</p>
<p><b>ШВОХНЕВ.</b> В том-то и штука, <u>брат</u>, что для нас это слишком важно.</p>	<p><b>ŠVOCHNĚV:</b> V tom je právě ten vtip, <u>kamaráde</u>, že nemůžeme! To je pro nás strašně důležité!</p>
<p><b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.</b> Обождать! Да знаешь ли, что нас в Нижнем с часу на час ждут?</p>	<p><b>UTĚŠITEL:</b> Počkat! To ty nevíš, ale nás čekají v Novgorodě každý den.</p>
<p>/.../</p>	<p>/.../</p>
<p><b>ИХАРЕВ.</b> Ну так что ж?</p>	<p><b>ICHAREV:</b> No a co?</p>
<p><b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.</b> Как что ж? Да ведь старики-то остались дома, а выслали вместо себя сыновей.</p>	<p><b>UTĚŠITEL:</b> No a co! Staří obchodníci zůstali doma a poslali místo sebe své syny, to je ten fór!</p>
<p><b>ИХАРЕВ.</b> Да будто сыновья уж непременно станут играть?</p>	<p><b>ICHAREV:</b> A kde je řečeno, že synové budou určitě hrát karty?</p>
<p><b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.</b> <u>Да где ты живешь, в китайском государстве, что ли?</u> Не</p>	<p><b>UTĚŠITEL:</b> <u>Svatá prostoto! Kde žiješ? V Číně, nebo co?</u> Nevíš, co je to</p>

<p>знаешь, что такое купеческие сынки? Ведь купец как воспитывает сына? или чтоб он ничего не знал, или чтобы знал то, что нужно дворянину, а не купцу. Ну, натурально, он уж так и глядит – ходит под руку с офицерами, кутит. Это, брат, для нас самый выгодный народ. Они, <u>дурачье</u>, не знают, что за всякий рубль, который они выплутуют у нас, они нам платят тысячами.</p>	<p>obchodnický synek, člověče? Ten neví buď vůbec nic, nebo jenom to, co potřebujou vědět lepší lidi. Tak už je vychován. Přirozeně, že pak na všechny kouká svrchu, chodí zavěšen do důstojníků a flámuje. To je pro nás, kamaráde, ten nejvýhodnější objekt. Ti <u>blbci</u> nevědí, že za každou stovku, kterou z nás vytáhnou, vysolí nám tisíce.</p>
--	---

Hrdinové mluví hovorovou řečí, tykají si, používají familiární oslovení - kamaráde (брат), mluví spolu otevřeně a bez příkras, dokonce se nevyhýbají ani vulgarismům.

Gogol nechává své postavy promlouvat spisovným jazykem, jenž se prolíná s **hovorovou ruštinou**, pro kterou je podle Z. Vychodilové (2014, s. 33) typická úspornost a neexplicitnost vyjadřování; převaha krátkých, jednoduchých vět oproti složitým souvětím; výskyt neúplných vět (nedokončených výpovědí) apod. Příklady hovorového jazyka můžeme vidět v následujících ukázkách z textu:

GOGOL	MATHESIUS
<p><b>ГЛОВ</b> (<i>перегинает карту</i>). Черт поberi! Пароле пе! да вон еще девятка на столе, идет и она, и пятьсот рублей мазу!</p>	<p><b>GLOV</b> (<i>ohne kartu</i>): Aby to čert! Jedu na dvojnásobek! Ještě je devítka na stole, i ta půjde... Přisazuju pět set!</p>
<p><b>ГЛОВ</b>. Иду прямо к ней! <b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ</b>. А нам нельзя за тобой, а? <b>ГЛОВ</b>. Ни... никому! А кто сколько-нибудь... разделка на саблях! <b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ</b>. У! Рубака какой! а? Ревнив и задорен, как черт. Я думаю, господа, что из него просто выйдет</p>	<p><b>GLOV ML.</b>: A teď – rovnou k ní! <b>УТЁШИТЁЛНЫЈ</b>: Мы bychom s tebou nemohli, co? <b>GLOV ML.</b>: Ne, nikdo! A kdyby někdo... tak si to rozdáme na šavle! <b>УТЁШИТЁЛНЫЈ</b>: To je rváč, panečku! <b>Ж</b>рлливй а horkokrevný jako satan! Myslím, pánové, že z něho bude slavný rváč. Rváč,</p>

Бурцов иора, забияка. Ну, прощай, прощай, гусар, не держим тебя!	hráč a piják. Tak sbohem, sbohem, husare. My tě nezdržujeme.
---	---

### 5.1.5 Komika v Hráčích

Ve hře je komika založena na spojení spisovné řeči – někdy až básnických obrátů – s hovorovým stylem:

GOGOL	SUCHAŘÍPA
<b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.</b> Помнишь, <u>почтеннейший</u> , как я приехал сюды: один-одинешенек. Вообразите: знакомых никого. Хозяйка – <u>старуха</u> . На лестнице какая-то поломойка, <u>урод. естественнейший</u> ; /.../	<b>UTĚŠITEL:</b> Pamatuješ, <u>velevážený</u> , jak jsem přijel do tohoto hotelu: sám jak kůl v plotě. Představte si: ani jeden známý! Majitelka je <u>stará baba</u> . Na chodbě jakási uklízečka s hadrem v ruce, <u>obluda</u> <u>strašlivá</u> , /.../

Humor nalezneme i ve strojené zdvořilosti a přehnané uctivosti postav k ostatním jednajícím osobám:

GOGOL	MATHESIUS
<b>ЗАМУХРЫШКИН.</b> Да я чиновник из приказа. <b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.</b> А, милости просим! Прошу покорнейше садиться! В этом деле мы все принимаем живейшее участие. Тем более что заключили кое-какие дружелюбные сделки с Александр Михаловичем. И потому можете понять, что вот и от него, и от него, и от него (указывая пальцами на всех) будет искреннейшая благодарность. Дело в том только, чтобы скорее как можно получить из приказа деньги.	<b>ZAMUCHRYŠKIN:</b> Úředník Hypotečního úřadu. <b>UTĚŠITĚLNÝJ:</b> Račte prosím, račte dál. Račte si laskavě sednout. O tu věc máme všichni velmi živý zájem, tím větší, že jsme s Alexandrem Michalovičem uzavřeli jakési přátelské ujednání. Proto pochopíte, že tady ten, tenhle a ten – (ukazuje na všechny prstem). Každý je ochoten vám vyjádřit svou opravdovou vděčnost. Jde jen o to, aby nám ty peníze byly co nejdříve vyplaceny.

Komika se rovněž projevuje v jazykové hře:

GOGOL	MATHESIUS
<p><b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.</b> Да ведь сыр, почтеннейший, когда хорош? Хорош он тогда, когда сверх одного обеда наворишишь другой, – вот где его настоящее значение. Он все равно что добрый квартирмистр, говорит: «<u>Добро пожаловать, господа, есть еще место</u>».</p> <p><b>ИХАРЕВ.</b> <u>Добро пожаловать, господа, карты на столе.</u></p>	<p><b>UTĚŠITĚLNÝJ:</b> Sýr je nejlepší tenkrát, když se na jeden oběd chystáš navalit druhý – tenkrát poznáš opravdový význam sýra. Tu sýr jako dobrý kvartýrmajstr řekne: „<u>Prosím, pánové, račte jen dál, místa je tady ještě dost.</u>“</p> <p><b>ICHAREV:</b> <u>Prosím, pánové, račte, karty jsou na stole.</u></p>

Stejně tak v častém opakování pronesených replik, například při hašteření postav, nebo v případě, kdy chce autor podtrhnout jejich údiv nad Icharevovými schopnostmi:

**КРУГЕЛЬ.** Ну, признаюсь, это для меня непонятно: быть откровенно со всяким. Дружба – это другое дело.

**УТЕШИТЕЛЬНЫЙ .** Так, но человек принадлежит обществу.

**КРУГЕЛЬ.** Принадлежит, но не весь.

**УТЕШИТЕЛЬНЫЙ .** Нет, весь.

**КРУГЕЛЬ.** Нет, не весь.

**УТЕШИТЕЛЬНЫЙ .** Нет, весь.

**КРУГЕЛЬ.** Нет, не весь.

**УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.** Нет, весь!

**ШВОХНЕВ** (*Утешительному*). Не спорь, брат, ты не прав.

**УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.** Так точно. Эта?

**ИХАРЕВ.** Валет.

**УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.** Черт возьми, да. Ну, эта?

**ИХАРЕВ.** Тройка.

**УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.** Непостижимо!

**КРУГЕЛЬ** (пожимая плечами). Непостижимо!

**ШВОХНЕВ.** Непостижимо!



Rovnou do řeči postav Gogol zakomponoval vtipné poznámky, které se nejvíce projevují v replikách Utěšitelného:

GOGOL	MORÁVKOVÁ
<p><b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.</b> Ну что, как в приказе у вас, скажите откровенно, <u>все хапуги?</u></p> <p><b>ЗАМУХРЫШКИН.</b> Ну что! Вы уж, я вижу, смеетесь! Эх, господа!</p>	<p><b>UTĚŠITELNÝ:</b> A jak to vypadá v tom vašem odboru - ale upřímně! <u>To všichni hrabou?</u></p> <p><b>ZAMUCHRYŠKIN:</b> Co to povídáte! Jak vidím, děláte si legraci. Ach, pánové...</p>
<p><b>ЗАМУХРЫШКИН.</b> Слава богу. Бог наградил. Двое сыновей уж в уездное училище ходят. Два других поменьше. Один бегаёт пока в рубашонке, а другой на карачках ползает.</p> <p><b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.</b> <u>Ну, а ручонками, я чай, уже все этак (показывает рукою, как будто берет деньги) умеют?</u></p>	<p><b>ZAMUCHRYŠKIN:</b> Chválabohu, pánbůh mi požehnal... Dva synové študují v újezdním učilišti. Dva jsou ještě caparti. Jeden běhá v košilce a druhý leze po čtyřech.</p> <p><b>UTĚŠITELNÝ:</b> <u>A umějí už takhle ručičkama... (Ukazuje, jako by bral peníze.)</u></p>

Základní charakteristické prvky všech překladů a jednotlivá překladatelská řešení si názorně ukážeme a navzájem porovnáme v následující kapitole.

## 6 TRANSLATOLOGICKÁ ANALÝZA ČESKÝCH PŘEKLADŮ

Tato kapitola představuje samotnou translatologickou analýzu. Nejprve uvedeme důvody volby konkrétních překladů, a také se zamyslíme nad otázkou potřeby tvorby nových překladů již přeloženého díla. V další podkapitole provedeme srovnání vybraných českých překladů.

### 6.1 Volba konkrétních překladů

Ze čtyř známých překladů *Hráčů* do češtiny jsem si k jazykové analýze zvolila tři: překlad B. Mathesia z roku 1949, L. Suchařípy (z r. 1983) a A. Morávkové (z r. 1999). Jedná o překlady, které ovlivnily vnímání Gogola u nás. Původním záměrem bylo provést srovnání nejstaršího a nejmladšího překladu *Hráčů* do češtiny, chtěla jsem tedy pracovat jak s moderními překlady, tak i s těmi nejstaršími, avšak ty nejsou dostupné.

Přesto jsem došla k závěru, že nejstarší Durdíkův překlad (1885) by se v dnešní době obtížně podroboval kritické analýze z důvodu stáří textu, protože do první třetiny dvacátého století bylo překládání z ruštiny z pohledu dnešního čtenáře velmi zastaralé až nesrozumitelné. Ruská literatura byla překládána šroubovaným jazykem plným rusismů a ruské větné skladby, aby i v češtině byl na první pohled patrný ruský originál (Franěk, 1963, s. 122). V dobách Ottovy ruské knihovny se mělo za to, že ruština se natolik podobá češtině, že ani není třeba ji překládat. Mathesius se k této tendenci českých překladatelů vyjádřil vtípnou poznámkou: „Bylo možno jednak zachovat takzvanou vůni ruského života, přepisovat do češtiny ruský originál se všemi ‚baťušky, sudaryněmi, mátuškami a holoubky‘, to je překládat tak, jak se z ruštiny překládalo ještě dlouho po válce a ještě druhdy překládává, přičemž se český čtenář mohl z úzkostlivě přečešťovaných ruských děl naučit zcela slušně rusky" (in Franěk, 1963, s. 123). Z těchto důvodů volím až Mathesiův překlad, protože právě Mathesius začal jako jeden z prvních překladatelů z ruštiny upřednostňovat ve svých překladech přirozený, hovorový jazyk a spolu se svými současníky tak přispěl k vývoji moderního českého jazyka. Mathesia je třeba hodnotit z pohledu jazykového vývoje z dnešního hlediska; z tohoto pohledu se jeho překlady mohou zdát zastaralé, ale ve své době byl jeho překladatelský styl velice progresivní.

Suchařípův překlad jsme vybrali také z toho důvodu, abychom si prostřednictvím analýzy odpověděli na otázku, proč se velká část ruských her v českých divadlech hraje

již více než třicet let výlučně podle Suchařípových překladů (již od osmdesátých let, kdy přeložil první hry od A. P. Čechova až dosud), a zda analýza potvrdí kvalitu překladatelovy práce i v tomto případě.

Alena Morávková je dosud poslední, kdo přeložil *Hráče* do češtiny. Její překladatelské dílo je v porovnání s Mathesiovým a Suchařípovým nejobsáhlejší. Její znalost ruského života, historie a kultury je tedy podložena celoživotním studiem ruské literatury, a proto bude zajímavé porovnat její překladatelský přístup s ostatními.

Protože minimálně dvě z těchto her vznikly na objednávku divadla, měl by se v nich prosazovat požadavek na srozumitelnou a jasnou mluvu a užívání jednoduchých souvětí, protože divák v hledišti slyší text pouze jednou a čemu nerozumí, jako by ani nebylo řečeno. Pokusíme se zjistit, zda se při srovnání textů tato tendence projevuje, zda překladatelé upřednostňují divadelní řeč před spisovným jazykem či naopak.

Je známo, že divadelní jazyk jako součást živého organismu - představení - se rychle vyvíjí a koresponduje s dobou, v níž inscenace vzniká. To má samozřejmě vliv i na práci překladatele, který pořizuje překlad určený k scénickému ztvárnění. Proto je častým jevem zastarávání textů přeložených dramát a potřeba překladů nových.

### 6.1.1 Zastarávání překladů

Již Mathesius byl zastáncem tendence, že dramatický text jakkoliv starého autora by měl v překladu znít současně, jako by byl napsán v dnešní době (v době, v níž žije překladatel) a současným jazykem (Franěk, 1963). Překladatel má podle něj všemi prostředky usilovat o přiblížení hry divákovi. Výsledkem takovéto tendence je stále narůstající zájem o nové překlady her přímo pro konkrétní divadlo. Nové překlady kvalitních a známých autorů vznikají právě proto, že zavedené překlady rychle zastarávají nebo se v nich časem objevují chyby či nesrovnalosti (Fröhlich, 1999). Stárnutí překladu závisí na rychlosti vývoje cílového jazyka, do něhož je překlad pořizován.

O. Richterek ve své stati *K otázce dobové normy a zastarávání překladu* popisuje i další příčinu stárnutí překladů, kterou je dobový kontext; překladatel pokaždé do díla promítne „pocity, nálady, myšlenky i potřeby nastupující generace“ (1996, in Sborník, 1997, s. 310-320), což nás opět vrací k tomu, že překlad je interpretace. Tento poznatek se týká především „mnohvrstevnatých“ (Vychodilová, 2014, s. 19) literárních děl,

jakým dramata jsou. Podle Richtera právě zde může jiný dobový kontext „pozměnit hierarchii významových hodnot, jež daný text obsahuje, a zapůsobit tak nejen na interpretační stanovisko překladatele, ale i na apercepční a recepční postoje čtenářů či publika" (Richterek, 1996 in Sborník, 1997, s. 310-320).

Překladatelé by se proto měli snažit v co největší míře zachovat invariantní hodnoty originálu a reprodukovat je do cílového jazyka tak, aby zůstalo zachováno sdělení původního autorova textu.

## 6.2 Translatologická analýza českých překladů

Tato podkapitola je věnována samotné analýze tří českých překladů *Hráčů*. Překlady budeme porovnávat jak ve vztahu k originálu, tak mezi sebou. V komparativní jazykové analýze se zaměříme na výstavbu přeložených textů; na překladatelské strategie a transformace. Vychodilová pod pojmem překladatelská transformace rozumí „souhrn pravidel, principů a metod, kterými se překladatel řídil, aby dosáhl svých cílů co nejúčinnějším způsobem" (2014, s. 25). Pokusíme se zhodnotit míru adekvátnosti dílčích překladatelských řešení, podat celkovou charakteristiku všech překladů a upozorníme také na chyby a nedostatky překládaných textů. Alespoň dva z vybraných překladů vznikly na objednávku divadel, proto budeme také porovnávat, zda a do jaké míry překladatelé pozměnili překládaný text za účelem jeho přizpůsobení požadavkům budoucích inscenací.

Při určování jednotlivých překladatelských postupů budeme vycházet z **Komissarovovy** klasifikace překladových transformací tak, jak je popsal ve své knize *Современное переводоведение* (Комиссаров, 2002, s. 159 - 166): Komissarov dělí transformace do tří základních skupin na **lexikální**, **gramatické** a **lexikálně-gramatické**. Jako formální lexikální transformace označuje **transkripci**, **transliteraci** a **kalkování**. K lexikálním transformacím současně řadí lexikálně-sémantické záměny typu **konkretizace**, **generalizace** a **modulace**. Dále uvádí **doslovný překlad**, **gramatické záměny**, **spojování** a **členění vět**, které spadají do transformací gramatických. V neposlední řadě vyjmenovává lexikálně-gramatické transformace, kterými jsou **antonymický překlad**, **opisný překlad**, **kompensace**.

Jednotlivé transformace si blíže popíšeme na konkrétních příkladech z překládaných textů při analýze. Budeme postupovat od konkrétních překladových jevů k všeobecné charakteristice každého ze tří překladů.

### 6.2.1 Překlad vlastních jmen

Jazykovou analýzu začneme porovnáním jednotlivých přístupů k překladu vlastních jmen postav. V *Hráčích* vystupuje celkem devět osob:

GOGOL	MATHESIUS	SUCHAŘÍPA	MORÁVKOVÁ
Ихареv	Icharev	Icharev	Icharev
Степан Иванович Утешительный	Štěpán Ivanovič <u>Utěšitelnýj</u>	Štěpán Ivanovič <u>Utěšitel</u>	Štěpán Ivanovič <u>Utěšitelný</u>
Петр Петрович Швохнев	Petr Petrovič Švochněv	Petr Petrovič Švochněv	Švochněv
Кругель	Krugel	Krugel	Krugel
Михайло Александрович Глов (отец)	Michal Alexandrovič Glov	Michal Alexandrovič Glov	<u>Michajlo</u> Alexandrovič Glov / <u>Michail</u> Alexandrovič Glov
Александр Михалыч Глов (сын)	Alexander Michalyč Glov	Alexandr Michalyč Glov	Aleksandr <u>Michalyč</u> Glov / Alexandr <u>Michajlovič</u> Glov
Псой Стахич Замухрышкин	Psoj Stachič Zamuchryškin	Psoj Stachič Zamuchryškin	Psoj Stachič Zamuchryškin
Алексей	Alexej	Alexej	Alexej
Гаврюшка	Gavrjuška	<u>Gavrilka</u>	Gavrjuška

Již v překladu osobních jmen se projevují rozdílné přístupy překladatelů. Mathesius stejně jako ostatní většinu jmen transliteruje, tzn. přenáší grafickou formu originálního slova do cílového jazyka, avšak jméno Utěšitelného transkribuje, čili reprodukuje zvukovou podobu originálu do jazyka překladu. Mathesius a Suchařipa

zdomácňují ruská křestní jména *Степан* a *Михайло* na česká jména *Štěpán* a *Michal* metodou naturalizace.

Morávková v tomto případě ponechává exoticky znějící jméno *Michajlo* (které však v osmém výstupu mění na *Michail*, ale v desátém se opět vrací k jeho původní podobě). Jméno *Štěpan* píše s krátkou samohláskou, protože se ale toto jméno vyskytuje v překladu pouze jednou, není jisté, zda se nejedná o překlep. Stejný jev sledujeme ve jméně Glova mladšího: v úvodním výčtu jednajících osob je uveden jako *Aleksandr Michalyč*, kdežto ve svém prvním výstupu ho Utěšitelný představuje jako *Alexandra Michajloviče* (Morávková nejenže mění v průběhu hry otčestvo postavy, ale rovněž nahrazuje „x“ ve jméně *Alexandr* písmeny „ks“). Morávková se tedy v překladu osob dopouští chyb z nepozornosti.

Jméno *Утешительный* má v překladech tři různé podoby. Jedná se o tzv. jméno charakterizační neboli „mluvící jméno“ (Vilikovský, 2002, s. 142), u kterého by měl být objasněn význam, neboť takový je autorův záměr; Gogol jím poukazuje na charakterový rys postavy. Avšak v tomto případě recipientovi dostatečně napomáhá jazyková podobnost ruštiny a češtiny a ze všech tří podob jména lze vyvodit charakterizační vlastnost postavy - utěšovat, neustále uklidňovat a chlácholit své okolí. Suchařípa jako jediný přídavné jméno nominalizuje, čímž ještě podtrhuje jeho funkci.

V *Hráčích* se kromě jmen jednajících osob objevuje i řada dalších jmen, které zmiňují postavy ve svých promluvách. Například, když Gavrjuška vyjmenovává Icharevovo služebnictvo, uvádí typická ruská křestní jména, jako *Павлушка*, *Герасим*, *Иван*, *Семен*, *Варух*, *Деметий* atd. Všichni tři překladatelé se rozhodli ponechat některá exoticky znějící jména, aby navodili dojem ruského prostředí. Výjimku opět tvoří Suchařípův překlad, v němž se z kočího *Дѣментие* stává *Дѣменский* (jedná se o opačný proces než se jménem *Utěšitele*, tentokrát jde o adjektivizaci, tedy záměnu podstatného jména přídavným).

I u dalších jmen se překladatelé ve svých přístupech různí.

GOGOL	MATHESIUS	SUCHAŘÍPA	MORÁVKOVÁ
Петр Александрович Александров	Petr <u>Ivanovič</u> Alexandrov	Petr Alexandrovič Alexandrov	Petr Alexandov

Чеботарев	Čebotarev	Čebotarjov	Čebotarev
Андрей Иванович Пяткин	Andrej Ivanovič <u>Pjtkin</u>	Andrej Ivanovič Pjatkin	Andrej Ivanovič Pjatkin
Иван Михалович Кубышев	Ivan Michalovič Kubyšev	Michail Ivanovič <u>Kubyšov</u>	Ivan Kubyšev
Аркадий Андреевич Дергунов	Arkadij Andrejevič Děrgunov	Arkadij Andrejevič Děrgunov	Arkadij Andrejevič Děrgunov
Фентефлей Перпентьич	Fentěflej Perpent'jič	Fentěflej <u>Perpentyč</u>	Fentěflej Perpent'jič
Иван Климыч Крыницын	Ivan Klimyč Krynicyn	Ivan Klimyč Krynicyn	Ivan Klimyč Krynicyn
Флор Семенович Мурзафейкин	Flor Semjonovič	Flor Semjonovič Murzafejkin	Flor Semjonovič Murzafejkin
Аделаида Ивановна	Adelaida Ivanovna	Adelaida Ivanovna	Adelaida

Na první pohled je vidět, že Morávková nedůsledně překládá otčestva jednotlivých osob. V některých případech ponechává celé jméno, jindy pouze jméno a příjmení a to i přesto, že uvedená jména mají v textu pouze okrajový význam, hráči je zmiňují při líčení svých zážitků. Například když *Švochněv* vypráví příběh o neobyčejném dítěti, se kterým se setkal:

**ШВОХНЕВ.** Подобного события я никогда не позабуду. Говорит мне его **зять** (указывая на Утешительного), Андрей Иванович Пяткин: «Швохнев, хочешь видеть чудо? Мальчик одиннадцати лет, сын Ивана Михаловича Кубышева, передергивает с таким искусством, как ни один из игроков! Поезжай в Тетюшевский уезд и посмотри!» Я, признаюсь, тот же час отправился в Тетюшевский уезд. Спрашиваю деревню Ивана Михаловича Кубышева и приезжаю прямо к нему.

Překlad Suchařípy:

**ŠVOCHNĚV:** Na takovou věc nezapomenu do smrti. Povídá mi jeho **švagr** (*ukáže na Utěšitele*) Andrej Ivanovič Pjatkin: „Švochněve, chceš vidět zázrak? Jedenáctiletý chlapec, syn Michaila Ivanoviče Kubyšova, fixluje tak mistrovsky, že to neuvidíš u žádného karbaníka! Seber se, jeď do Těťuševského újezdu a uvidíš!“ Tak jsem samozřejmě hned vyrazil do Těťuševského újezdu. Ptám se, kde leží panství Michaila Ivanoviče Kubyšova a jedu rovnou k němu.

Překlad Morávkové:

**ŠVOCHNĚV:** Na tu příhodu nikdy nezapomenu. Jeho **zet'** (*ukáže na Utěšitelného*), Andrej Ivanovič Pjatkin, mi povídá: „Chceš vidět zázrak, Švochněve? Jedenáctiletý kluk, syn Ivana Kubyševa, fixluje tak mistrovsky, že přetrumfne všechny dospělé! Jeď do Tetuševského újezdu a uvidíš!“ Přiznám se, nemeškal jsem a vypravil se do Tetuševského újezdu. Ptám se na vesnici Ivana Kubyševa a jedu rovnou k němu.

Suchařípa v překladu prohodil jméno a otčestvo *Kubyšova*, možná z důvodu jednodušší výslovnosti kombinace *Michail Ivanovič*. Jako jediný převádí jména *Čebotarjov* a *Kubyšov* s pomocí transkribce. Nejasné je počínání Morávkové při překladu jména *Аделаида Ивановна*, kterým Icharev pojmenoval svůj nejvzácnější balíček karet. Z jejího překladu se ztrácí ruské otčestvo *Ivanovna* a balíček pojmenovává jednoduše *Adelaida*. Kdyby tento postup dodržovala v celém textu, dalo by se to chápat jako pokus o adaptaci ruské tradice českému prostředí a její zjednodušení pomocí volby domácích podob cizích jmen, avšak Morávková tuto metodu nedodržuje. Je pak zvláštní, že zrovna u klíčového jména, jako je *Adelaida Ivanovna*, volí jednodušší variantu a „počeštění“.

Častých chyb v překladu jmen se dopouští Mathesius; *Pjatkina* překládá jako *Pjytkina*, a přestože jako jediný pečlivě dodržuje přepis ruské podoby jmen do češtiny, v případě *Flora Semjonoviče Murzafejkina* se mu z překladu vytrácí celé příjmení a z neznámého důvodu mění otčestvo *Petra Alexandroviče Alexandrova* na *Petra Ivanoviče*. Tento krok lze vysvětlit tím, že české publikum nemusí pochopit význam přivlastňování jména po otci, a jméno *Alexandrovič Alexandrov* by tak mohlo znít vymyšleně a směšně.

Ve vybraném úryvku překladů je rozdílně přeloženo slovo *зять*; do češtiny se překládá jako *švagr* či *zet'*. V daném kontextu bychom upřednostnili výběr Suchařípy (i Mathesia) a slovo přeložili jako *švagr*, a to z toho důvodu, že *Utěšitelnému*, ke kterému



se výraz vztahuje, je teprve třicet devět let a je tedy pravděpodobnější, že se Švochněv zmiňuje o jeho švagrovi spíše než o zeti, jak překládá Morávková.

### 6.2.2 Překlad názvů měn a slangu karetních hráčů

a) Protože je hra tematicky spjata s prostředím karet a hazardních her, postavy v ní často hovoří o penězích. Překladatelé k jejich popisu využívají různorodá pojmenování:

GOGOL	MATHESIUS	SUCHAŘÍPA	MORÁVKOVÁ
пара целковиков	dva ruble	dvě stovky	dva rubly
красная бумажка	červený papírek	jedna zelená	papírová kráska
красуля	červený papírek	zelená	krasavice
грошовый банчик	hrajeme o troníky	bančik? Jenom drobné.	kopějkovej bank
с рубля гривенничек положишь себе в карман	z každého rublu ti zůstane aspoň desetikopejčka	z <u>pětky</u> ti zůstanou drobné za nehty vždycky	a desetník z rublu ti zůstane za nehtama

Doslovný překlad spojení *красная бумажка* coby *červeného papírku* je v našem prostředí zavádějící, protože i když měly ruské bankovky v dobách Gogola červenou barvu, nemusely barevně ani hodnotově odpovídat české měně. Adekvátní postup volí Suchařípa, který slovní spojení vhodně substituuje, čili nahrazuje domácím analogickým výrazem: *zelená*, protože v dnešní době je zelená barva s penězi neodmyslitelně spjata (především díky dolaru, což sice nekoresponduje s ruským prostředím, avšak českému divákovi správně evokuje představu bankovky). Morávková volí expresivnější výrazy *kráska* a *krasavice*, které jsou podle mého názoru až příliš emocionálně zabarvené. Obrat *грошовый банчик* (česky: krejcarový bančik) má asociovat nepatrné množství vložených peněz, které vlastně ani nestojí za řeč. Suchařípa slovo doslovně překládá jako *bančik*, avšak pro češtinu není používání takovýchto zdobnělin natolik typické jako pro ruštinu, proto se mi Suchařípův překlad nezdá příliš adekvátní. V Mathesiově překladu se hraje o *troníky*, což byly kdysi drobné mince s hodnotou odpovídající několika haléřům. Slovo se zachovalo až do dnešní doby jako označení pro drobné mince či nepatrné částky.

Podle mého názoru spojení nejlépe překládá Morávková, která kompenzuje zdrobnělinu v překladu přídavného jména *kopějkovej*, a s pomocí obecné češtiny navozuje onen kýžený dojem bezvýznamnosti celé hry. Výměna replik pak v jejím překladu zní:

**GLOV:** Hm, tohle vypadá jako bank...

**ŠVOCHNĚV:** Abychom si ukrátili čas, založili jsme kopějkovej bank.

Ve hře se peníze nejčastěji využívají jako forma úplatků:

**ШВОХНЕВ.** Вот тебе красуля. (*Даёт ему бумажку.*) Рассказывай все!

**ГАВРЮШКА.** Проворные господа! А за бумажку спасибо.

**ŠVOCHNĚV:** Tady máš červený papírek! (*Vsune mu bankovku.*) Vypravuj! Všechno!

**GA VRJUŠKA:** Šikovní páni! A za peníze mockrát děkuju. (Mathesius)

**ŠVOCHNĚV:** Tady máš zelenou! (*Dá mu bankovku*) Pověz nám všechno!

**GA VRILKA:** Šikovní páni! A za stovku děkuju. (Suchařípa)

**ŠVOCHNĚV:** Tumaš krasavici! (*Podá mu bankovku.*) Vyklop všecko!

**GA VRJUŠKA:** Ti se vyznají! A za tu krasavici díky. (Morávková)

Specifikem Suchařípova překladu jsou záměrné odchylky v hodnotách peněz:

I)

**ИХАРЕВ.** Сколько? Пятьдесят рублей?

**АЛЕКСЕЙ.** Да-с, пятьдесят рублей дали.

**ИЧАРЕВ:** Kolik? Pět set?

**ALEXEJ:** Ano, prosím, pět set ráčili dát...

II)

**УТЕШИТЕЛЬНЫЙ:** ... он получает чистыми деньгами пять тысяч в год.

**УТĚŠITEL:** ... dostává padesát tisíc ročně.

b) Hlavním námětem konverzací postav jsou karty. Gogol ve hře užívá specifické hráčské výrazy a slang hazardních hráčů.

GOGOL	MATHESIUS	SUCHAŘÍPA	MORÁVKOVÁ
карточная колода	balíček karet	balíček karet	karty
<b>ИХАРЕВ.</b> Вот она, заповедная <u>колодишка</u> - просто перл!	<b>ICHAREV:</b> Tady je, tady je ta sakulentská sada kartiček - perla!	<b>ICHAREV:</b> Tady je ta posvátná sada, to je ta perla!	<b>ICHAREV:</b> Tady je ta moje drahocenná sada: prostě perla!
Каждая <u>дюжина</u> золотая.	Каждý <u>tucet</u> má cenu ryzího zlata!	Каждý <u>paklík</u> má cenu zlata.	Каждá <u>sada</u> jako by была zlatá.
<b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.</b> Нужно, чтобы он был <u>картежник</u> во всей силе!	<b>UTĚŠITĚLNYJ:</b> Musí taky hrát karty, jak zákon káže.	<b>UTĚŠITEL:</b> Musí to být taky d'ábelský <u>karbaník</u> !	<b>UTĚŠITELNÝ:</b> Je zapotřebí, aby z něho byl perfektní hráč!
Не засесть ли нам в банчик?	Co kdybychom si tak rozdali partičku?	Neposedíme se k malému банку?	Nehodíme si partičku?
<b>ШВОХНЕВ.</b> Четверка, тузик, оба по десяти.	<b>ŠVOCHNĚV</b> ( <i>prohrál</i> ): Hrom do toho! Čtyřka, eso - obě po deseti.	<b>ŠVOCHNĚV:</b> <u>Slona viděti - radost</u> <u>veliká!</u>	<b>ŠVOCHNĚV:</b> Desítka, eso....
<b>ИХАРЕВ.</b> А впрочем.. Эх, хотелось бы мне их <u>обчистить!</u>	<b>ICHAREV:</b> Ostatně... Och, chtěl bych je oškubat!	<b>ICHAREV:</b> Ale stejně... chtěl bych je dostat do spárů!	<b>ICHAREV:</b> Ostatně... Tuze rád bych je trošku oholil!
<b>ГАВРЮШКА.</b> Недели три тому назад <u>мы его</u> <u>обыграли</u> на восемьдесят тысяч	<b>GAVRJUŠKA:</b> Před třemi nedělemi <u>jsme ho vzali</u> o osmdesát tisíc hotových peněz...	<b>GAVRILKA:</b> Bude to tak tři neděle, co <u>jsme na</u> <u>něm vyhráli</u> osmdesát tisíc v	<b>GAVRJUŠKA:</b> Před třema nedělema <u>jsme ho</u> <u>vobehráli</u> o vosmdesát tisíc...

деньгами		hotovosti...	
<b>ГЛОВ.</b> Да кто я? Я был благородный человек, поневоле стал <u>плутом</u> . Меня <u>обыграли</u> в пух, рубашки не оставили. Что ж мне делать, не умереть же с голода? За три тысячи я взялся участвовать, провести и <u>обмануть тебя</u> .	<b>GLOV ML.:</b> Kdo jsem já? Já byl slušný člověk a bez vlastní vůle se ze mne stal <u>podvodník</u> . <u>Obehráli</u> mě do naha - ani košili mi nenechali! Co jsem měl dělat? Snad ne umřít hladu? Za tři tisíce jsem slíbil, že při boudě budu pomáhat a že <u>tě</u> <u>zkoupáme</u> .	<b>GLOV MLADŠÍ:</b> Kdo jsem já? Já byl slušný člověk. Vzali mě ke stolu a <u>prohrál</u> jsem i košili. Co jsem měl dělat? Přece nehcípnu hladu! Tak jsem to za tři tisíce vzal, že ti zahrajeme divadýlko a <u>voholíme tě</u> .	<b>GLOV:</b> Já? Byl jsem poctivej člověk a proti svý vůli se ze mě stal <u>darebák</u> . <u>Obrali</u> mě do poslední nitky, ani košili mi nenechali. Co jsem měl dělat? Zdechnout hladem? A tak jsem jim za tři tisíce slíbil, že jim pomůžu <u>ušít</u> na tebe <u>boudu</u> .

Co se týče samotné hry, kterou postavy hrají, její popis uvádí Morávková v závěru překladu v poznámce překladatele: „V textu jde o hru zvanou *štos*, ruskou obdobu hry *farao*, jedné z nejoblíbenějších hazardních her v 19. století" (Gogol', 2013, s. 87). V překladu B. Mathesia není hra nijak specifikována, naopak Suchařípa ji nahrazuje v českém prostředí známější karetní hrou *oko*. Ve většině uvedených příkladů se překladatelé snaží používat výrazy odkazující na hazardní prostředí a napodobují jakýsi hráčský slang. Jejich řešení se mi zdají být povedená a mírou expresivity adekvátní, snad až na výjimku Suchařípova překladu, kdy při vykládání karet na stůl překládá repliku zcela nesmyslnou větou: *Slona viděti - radost veliká!* Můžeme se jen domnívat, co ho k tomu vedlo, replika sice vyznívá vtipně, ale postrádá veškerý smysl.

V jedné fázi dramatu přesvědčuje Icharev své společníky o tom, že vytvořil ojedinelou karetní sadu, z níž je schopen uhodnout jakoukoliv kartu i na velkou vzdálenost:

**ИХАРЕВ.** Извольте, я стану от вас в пяти шагах и отсюда назову всякую карту. Двумя тысячами готов асикурировать, если ошибусь.

**УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.** Ну, это какая карта?

**ИХАРЕВ.** Семерка.

**УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.** Так точно. Эта?

**ИХАРЕВ.** Валет.

**УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.** Черт возьми, да. Ну, эта?

**ИХАРЕВ.** Тройка.

**УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.** Непостижимо!

**КРУГЕЛЬ** (*пожимая плечами*). Непостижимо!

**ШВОХНЕВ.** Непостижимо!

Mathesius:

**ИХАРЕВ:** Dovolte, postavím se od vás na pět kroků a budu jmenovat každou kartu. Sázím dva tisíce rublů, že se nezmýlím.

**УТЁШИТЕЛНЫЈ:** Так jaká je tohle karta?

**ИХАРЕВ:** Sedmička.

**УТЁШИТЕЛНЫЈ:** Správně. A tohle?

**ИХАРЕВ:** Spodek.

**УТЁШИТЕЛНЫЈ:** Hrome, opravdu. A tahle?

**ИХАРЕВ:** Trojka.

**УТЁШИТЕЛНЫЈ:** Nepochopitelné!

**КРУГЕЛ** (*krčí rameny*): Nepochopitelné!

**ШВОХНЁВ:** Nepochopitelné!

Suchařípa:

**ИХАРЕВ:** Prosím. Já si stoupnu na pět kroků od vás a určím vám každou kartu. A za KAŽDOU chybu zaplatím dva tisíce.

**УТЁШИТЕЛ:** Tak tohle je...?

**ИХАРЕВ:** Sedma zelená.

**УТЁШИТЕЛ:** Ano. A tahle?

**ИХАРЕВ:** Kulový spodek.

**УТЁШИТЕЛ:** Krucifix! A tahle?

**ИХАРЕВ:** Desítka žaludová.

**УТЁШИТЕЛ:** Nepochopitelné!

**КРУГЕЛ** (*krčí rameny*): Nepochopitelné!

**ШВОХНЁВ:** Nepochopitelné!

Morávková:

**ICHAREV:** Když dovolíte, stoupnu si na pět kroků od vás a budu hádat. Sázím se o dva tisíce, jestli se spletu.

**UTĚŠITELNÝ:** Která je tahle?

**ICHAREV:** Kulová sedma.

**UTĚŠITELNÝ:** Správně. A tahle?

**ICHAREV:** Žaludský spodek.

**UTĚŠITELNÝ:** Správně, ksakru! A tahle?

**ICHAREV:** Zelené eso. Fantastické!

**KRUGEL** (*pokrčí rameny*): Fantastické!

Autor ve hře používá whistovou sadu karet (francouzského původu, v balíčku je 52 karet), ze které Icharev uhodne *sedmičku, spodek/kluka a trojku*. Překladatelé Suchařípa a Morávková pracují s kartami mariášového typu<sup>12</sup> (německého), v nichž má nejnižší karta hodnotu sedm, nejvyšší je eso a v balíčku je celkem 32 karet (trojka se v takovéto karetní sadě nenachází, proto ji překladatelé nahrazují mariášovou kartou vyšší hodnoty). Je tak zvláštní a matoucí, proč Morávková uvádí definici hry *farao*, která se hraje s whistovými kartami a odpovídá tedy popisu v originálu, když v samotném překladu zaměňuje karty za mariášové, se kterými se tato hra nehraje. Morávková dokonce vložila narážku na tuto hru do repliky Utěšitelného směřované na Glova: *Hraješ faraona?*, místo originálního *Играешь в банк?*. Překladatelka využila konkretizace, což je záměna slova s obecnějším významem v jazyce originálu slovem s konkrétnějším významem v cílovém jazyce.

Icharev v originálu hádá pouze čísla karet, jak to překládá Mathesius. Suchařípa a Morávková chtěli nejspíš ještě více zdůraznit a vyzdvihnout Icharevův um, proto vždy uvádí i barvu hádané karty. Morávková se svým výběrem barev chtěla zjevně odlišit od dřívějšího překladu Suchařípy, ale barvy pouze proházela mezi sebou (mohla rovněž využít červenou čili srdcovou barvu karet). Současně se Morávková dopouští chyby, když v překladu vloží zvolání Utěšitelného: „*Нечестножимо!*“ do předchozí repliky Ichareva: „*Zelené eso. Fantastické!*“, která pak vyznívá, jakoby Icharev chválil sám sebe, což ovšem neodpovídá originálu. Samozřejmě se mohlo jednat o vynechání repliky z nepozornosti. V jejím překladu dále chybí třetí zopakování repliky „*Нечестножимо!*“,

---

<sup>12</sup> Mariášová sada karet vznikne z whistové sady odebráním karet s nejnižšími hodnotami.

kteřou zvolá Švochněv, čímž ubírá na komičnosti situace, která spočívá v opakovaném pronesení slova udivenými hráči.

Jak se překladatelé vypořádali s interpretací hráčských výrazů v pasáži, ve které hráči začínají hrát karty, a v jaké míře se Suchařípův upravený překlad liší od originálu, si ukážeme v následující zkrácené ukázkce z osmého výstupu hry:

**ШВОХНЕВ.** Четверка, тузик, оба по десяти.

**КРУГЕЛЬ.** Позвольте присовокупить девяточку.

**УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.** Швохнев, подай мел. Приписываю и списываю.

**ШВОХНЕВ.** Черт побери, пароле!

**УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.** И пять рублей мазу!

**КРУГЕЛЬ.** Атанде! Позвольте посмотреть, кажется, еще две тройки должны быть в колоде.

**УТЕШИТЕЛЬНЫЙ** (*вскакивает с места, про себя*). **Черт побери**, тут что-то не так. Карты другие, это очевидно.

(*Игра продолжается.*)

**ИХАРЕВ** (*Швохневу*). А вы что ж? не ставите?

**ШВОХНЕВ.** Позвольте мне эту талию переждать. (*Встает со стула, торопливо подходит к Утешительному и говорит скоро.*) **Черт возьми**, брат! И передергивает, и все что хочешь. Шулер первой степени!

Mathesius:

**ŠVOCHNĚV** (*prohrál*): Hrom do toho! Čtyřka, eso - obě po deseti.

**KRUGEL:** Dovolte - přikoupím desítku.

**UTĚŠITĚLNÝJ:** Švochněve, podej křídu. Předpisuju a odpisuju.

**ŠVOCHNĚV:** **Hrom do toho, ještě jednou tolik!**

**UTĚŠITĚLNÝJ:** Přikupuju - pět rublů.

**KRUGEL:** Attendez! Dovolte - podívám se; ve hře musí být ještě dvě trojky.

**UTĚŠITĚLNÝJ** (*vyskakuje, pro sebe*): **K sakru**, tady něco není v pořádku. Karty jsou jiné - to je jasné.

(*Hra pokračuje.*)

**ICHAREV** (*Švochněvovi*): А со вы? Неприсадíte?

**ŠVOCHNĚV:** Dovolte, abych tuhle rundu vynechal.

**KRUGEL** (*Utěšitelnému*): **Hrom to bac!** Fixluje, kamaráde, až oči přecházejí! Je to fixlař nad fixlaře!

Suchařípa:

**ŠVOCHNĚV**: Slona viděti - radost veliká!

**KRUGEL**: Ještě jednu, s vaším dovolením, přikoupím.

**UTĚŠITEL**: Švochněve, dej sem křídu, to se musí zapsat a hned smazat.

**ŠVOCHNĚV**: **Ksaku!** Já jsem trop!

**UTĚŠITEL**: A moje stovka hoří!

**KRUGEL**: Tak dvacet bere, když račte dovolit.

**UTĚŠITEL** (*prudce vstane, poodejde, pro sebe*): **Krucifix**, tady něco nehraje! To jsou jeho karty, přece nejsem slepej!

(*Hra pokračuje.*)

**ICHAREV** (*Švochněvovi*): Vy nejdete?

**ŠVOCHNĚV**: Já tuhle hru vynechám, když dovolíte. (*Vstane a rychle přejde k Utěšiteli*)

Kamaráde, **to je vajgl!** Fixluje a švindluje, jak se mu zlíbí! Falešný hráč prvního stupně!

Morávková:

**ŠVOCHNĚV**: Desítka, eso....

**KRUGEL**: Dovolte, přikoupím devítku.

**UTĚŠITELNÝ**: Podej mi křídu, Švochněve. Připisuju a odepisuju.

**ŠVOCHNĚV**: Já jdu na dvojnásobek, aby to čert vzal!

**UTĚŠITELNÝ**: Pětku přísazuju!

**KRUGEL**: Počkat! Dovolte, ať se podívám. Podle všeho by měly ve hře být ještě dvě esa.

**UTĚŠITELNÝ** (*vyskočí, k sobě*): **Ksaku**, tady něco nehraje. Karty jsou vyměněny, to je jasný.

(*Hra pokračuje.*)

**ICHAREV** (*Švochněvovi*): A co vy? Nevsadíte?

**ŠVOCHNĚV**: Když dovolíte, tuhle hru pauzíruju. (*Vstane ze židle, spěšně přistoupí k Utěšitelnému a řekne rychle.*) **Je to na draka**, kamaráde! Fixluje až hrůza! Podfukář prvního řádu.



Českému recipientovi neznalému této karetní hry nemusí být úplně jasné, jaká jsou její pravidla a co se na scéně odehrává. Jak Mathesius, tak Morávková se snaží být v překladu důslední. Morávková zůstává ve svém překladu nejvěrnější originálu. Mathesius doplňuje ke Švochněvově výpovědi poznámku „*prohrál*“, protože ze samotné repliky „*Čtyřka, eso - obě po deseti*“ nelze jednoznačně vyčíst, co se u stolu děje. Z toho důvodu rozšiřuje Švochněvovu repliku o ustálené slovní spojení „*Hrom do toho!*“, které evokuje pocit hněvu, nesouhlasu apod.

Suchařípa ve své verzi překladu přizpůsobuje výpovědi postav zákonitostem hry *oko*. Protože se v našem prostředí jedná o známější hru, je i průběh hry srozumitelnější, a přestože se obsahově vzdaluje originálu, význam a dopad pasáže pro recipienta zůstává stejný.

### 6.2.3 *Překlad jazykového substandardu a „prostorečija“*

V poslední ukázce z textu hry a jejích překladů se v originále opakovaně vyskytují dva ruské frazeologismy: **черт побери, черт возьми**. Jedná se o tzv. „**prostorečija**“, prvky ruského lidového (nářečního) jazyka, které se v *Hráčích* vyskytují v hojně míře, jakožto jeden z charakteristických jazykových prvků postav. Vychodilová (2014, s. 23-24) tento jev popisuje jako „specifický nespisovný jazykový útvar, který nemá v českém jazykovém prostředí obdobu,“ a dodává, že „jazykové prostředky ‚prostorečija‘ se vyznačují výraznou expresivitou, příznačná je zejména expresivita negativní, jež se realizuje prostřednictvím bohatého rejstříku odstínů od familiárnosti až k vulgaritě.“

Obě ustálená spojení vyjadřují nespokojenost, pohoršení či rozčílení nebo údiv. Hojně jich ve své řeči užívá Glov mladší. Tato postava se vyjadřuje především hovorovým jazykem, proto se nejčastěji ze všech uchyluje k užívání takovýchto expresivních a nenormativních výrazů:

**ГЛОВ** (*с досадой*). Что ж вы, в самом деле, меня уж за дурака считаете? Какой тут выигрыш проиграть двести тысяч! **Черт возьми!**

**УТЕШИТЕЛЬНЫЙ** . Эх ты, **простофиля!** Да знаешь ли, какую ты этим себе славу сделаешь в полку? Слышь, безделица! Еще не будучи юнкером, да уж проиграл двести тысяч! Да тебя гусары на руках будут носить.

**ГЛОВ** (*ободрившись*). Что ж вы думаете? У меня разве не станет духу наплевать на все это, если уж на то пошло? Черт побери, да здравствует гусарство!

Při překladu do češtiny lze vybírat z celé řady výrazů s obdobnou mírou expresivity, jak jsme již viděli v předchozí ukázce: *hrom do toho; ksakru; krucifix; je to na draka*; nebo i více citově zabarvené pojmenování Suchařípy vztahující se ke konkrétní osobě: *to je vajgl!*

U této konkrétní pasáže všichni překladatelé volili výrazy přímo spojené s peklem a čertem:

Mathesius:

**GLOV ML.** (zlostně): Prosím vás, za jakého mě máte pitomce? Jakápak výhra - prohrát dvě stě tisíc, hrome.

**UTĚŠITĚLNÝJ:** Ech, ty bloudečku! Víš, jakou si s tím u regimentu uděláš slávu?! Pohled', to přece není žádná maličkost, nebýt ještě ani kadetem a prohrát už dvě stě tisíc! Vždyť husaři tě budou nosit na rukou.

**GLOV ML.** (nabývá ducha): A co vy si myslíte? Že nemám dost kuráže na to všechno naplivat, když už to jednou takhle dopadlo! Vem to čert, ať žijí husaři!

Suchařípa:

**GLOV MLADŠÍ** (zlostně): Prosím vás, nedělejte ze mě voľa! Co je to za výhru, prohrát dvě stě tisíc?

**UTĚŠITEL:** Pro pána krále, to je cyok! Víš, co to bude za slávu, až se objevíš u pluku? Copak je to prkotina? Ještě nebyl ani kadet, a už prohrál dvě stě tisíc! Tak tebe budou husaři nosit na rukou, ty bláho!

**GLOV MLADŠÍ** (posilněn): No a co? Myslíte si snad, že nemám dost kuráže vybodnout se na všecko, když na to přijde? Hrom a peklo! Ať žijí husaři!

Morávková:

**GLOV** (*dotčeně*): Vy mě ale vážně považujete za pitomce: co je to za štěstí - prohrát dvě stě tisíc? Sacrebleu...

**UTĚŠITELNÝ:** Hlupáčku, víš ty, jakou reputaci získáš u pluku? Řeknou, ještě není ani kadet a už prohrál dvě stě tisíc. To není žádný troškař.

**GLOV** (*povzbuzen*): Myslíte si, že nemám dost kuráže, abych se na všechno vykašlal? Když už na to přijde... Čert to vem, ať žijou husaři!

Vtipně překládá frazeologismus *черт возьми* Morávková - francouzským výrazem *sacrebleu* (fran.: *k čertu!*, *zatraceně!*), který zní z úst prostého člověka, jakým je mladý Glov, poněkud komicky, zvláště v takto vypjaté situaci. Současně tím překladatelka poukazuje na fakt, že v Rusku osmnáctého a devatenáctého století lidé do řeči běžně zakomponovávali francouzská slovíčka, pořekadla i celé věty, protože Rusko se tou dobou nacházelo pod silným kulturním vlivem Francie.

„Prostorečija“ se rovněž vyznačují vyšší mírou užívání částic a citoslovcí (Vychodilová, 2014, s. 24), což je v textu originálu dobře patrné: Что ж вы, в самом деле, меня уж за дурака считаете?; Эх ты, простофиля!

Pakliže se ještě jednou zaměříme na tento úryvek z textu, avšak tentokrát z hlediska nenormativního lexika, narazíme na slova *дурак* a *простофиля*. Právě v oblasti vulgarismů se nejzřetelněji projevuje individualita překladatelů; Mathesius a Morávková totožně překládají slovo *дурак* jako *pitomec*, Suchařípa volí větší míru expresivity a označuje Glova za *vola*. Dva překladatelé nadávku *простофиля* (hlupák) v češtině zdrobňují, a tím dodávají promluvě Utěšitelného onen charakteristický „chlácholivý“, utěšující efekt.

Míra expresivity ve všech překladech se v jednotlivých pasážích různí, nelze říct, že by se některý z překladatelů přikláněl k vulgarizaci jazyka častěji než ostatní. Charakter hovorové řeči nastavil již v originálu hry Gogol a překladatelé tento požadavek podle svého uvážení dodržují. Příklady jednotlivých překladatelských řešení jsou uvedeny v následující tabulce:

GOGOL	MATHESIUS	SUCHAŘÍPA	MORÁVKOVÁ
<b>ИХАРЕВ</b> (в сторону). Да полно тебе корчить!...	<b>ICHAREV</b> ( <i>stranou</i> ): Kdybys nedělal!	<b>ICHAREV</b> ( <i>stranou</i> ): Nehraj to na mě, ty kašpare!	<b>ICHAREV</b> ( <i>stranou</i> ): Nech už těch šaškáren!
<b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.</b> ...Вообразите:	<b>UTĚŠITELNYJ:</b> ...Představte si:	<b>UTĚŠITEL:</b> ...Představte si: ani	<b>UTĚŠITELNÝ:</b> ...Považte: ani

<p>знакомых никого. Хозяйка – <u>старуха</u>. На лестнице какая-то <u>поломойка</u>, <u>урод</u> <u>естественнейший</u>; вижу, увивается около нее какой-то <u>армейщина</u>, видно <u>натошак</u>ах... Словом, скука смертная.</p>	<p>jediného známého jsem tu neměl. Hostinská - <u>stará baba</u>. Na schodech stojí <u>posluhovačka</u>, <u>šereda šeredná</u>, a kolem ní se točí nějaký <u>vyhladovělý vojáček</u>... Slovem nuda, smrtelná nuda.</p>	<p>jeden známý! Majitelka je <u>stará baba</u>. Na chodbě jakási <u>uklízečka s hadrem v ruce</u>, <u>obluda strašlivá</u>, vidím, že kolem ní se točí nějaký <u>vysloužilý voják</u>, zřejmě <u>na lačný žaludek</u>... No nuda smrtelná.</p>	<p>jeden známý. Majitelka - <u>bába</u>. Na schodech <u>služka</u>, <u>dokonalá obluda</u>, a koukám, kolem ní se točí <u>voják</u>, zřejmě <u>hladovej jako pes</u>... Zkrátka a dobře: nuda k ukousání.</p>
<p><b>ГЛОВ.</b> <u>Черт ее побори с ее свадьбой!</u> Мне <u>досадно</u>, что из-за нее отец меня продержал три месяца в деревне. <b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ</b> . Ну, послушай, а хороша сестра твоя? <b>ГЛОВ.</b> А так хороша... Будь она не сестра... ну, <u>уж я бы ей не спустил</u>.</p>	<p><b>GLOV ML.:</b> <u>Hrom do ní i do té její svatby!</u> Mám toho <u>už až po krk</u>: kvůli ní mě tatík držel tři měsíce na vsi jako psa na řetězu. <b>UTĚŠITĚLNÝJ:</b> Poslouchej, je hezounká, ta tvá sestřička? <b>GLOV ML.:</b> A jak!... kdyby nebyla mou sestrou, <u>já bych ji z ruky nepustil!</u></p>	<p><b>GLOV MLADŠÍ:</b> <u>Ať jde do háje i s tou svou svatbou!</u> Mě to <u>štve</u>, kvůli ní mě otec drží doma už tři měsíce. <b>UTĚŠITEL:</b> A poslechni, je tvá sestra hezká? <b>GLOV MLADŠÍ:</b> Jako obrázek... Kdyby to nebyla sestra... no, <u>už by panna nebyla!</u></p>	<p><b>GLOV:</b> <u>Ať jde do háje i s tou svou svatbou!</u> Štve mě, že tatík mě kvůli ní držel tři měsíce na vesnici! <b>UTĚŠITELNÝ:</b> A poslyš, je tvoje sestra hezká? <b>GLOV:</b> To bych řek! Kdyby nebyla moje sestra, <u>nesměla by mně uniknout!</u></p>
<p><b>ИХАРЕВ</b> (<i>в бешенстве схватывает за воротник его</i>).</p>	<p><b>ИХАРЕВ</b> (<i>ho chytí za límec</i>): Ты lumpe, ty mizero, ty...</p>	<p><b>ИХАРЕВ</b> (<i>ho chytí pod krkem, vztekle</i>): Ты gaunere, ty grázle...!</p>	<p><b>ИХАРЕВ</b> (<i>ho v záchvatu zuřivosti popadne za límec</i>): Podvodníku!</p>

Мошенник ты!..			
----------------	--	--	--

Jak vidíme, Gogol si na svou dobu nebral žádné servítky, jeho postavy se vyjadřují bez obalu a nadávky „sypou rovnou od plic“. Zkušení překladatelé jsou po jazykové stránce velice nápadití. Při srovnání užitého lexika zjišťujeme, že Mathesiův překlad, ač starý více než šedesát pět let, se téměř neliší od překladů současných, čímž se prokazuje jeho dobrý úsudek spojený s rovnovážným použitím spisovného jazyka a obecné češtiny. Naopak poněkud zastarale vyznívá volba Morávkové při překladu Glovovy repliky: *Kdyby nebyla moje sestra, nesměla by mně uniknout!* Jsem si vědoma toho, že může jít jen o mé individuální citění, ale některé pasáže v překladu Morávkové, včetně této, se mi jeví v rozporu s celkovou tendencí jejího překladu, který je z hlediska užitého jazyka (obecné češtiny) pojat moderně a velice současně. Obě další překladatelská řešení jsou podle mého názoru vhodnější, včetně velmi přímočarého překladu Suchařípy.

#### 6.2.4 Překlad ruských reálií, cizích slov a aluzí v textu

Jako první příklad ruské reálie uvedeme slovo *тройка*, které označuje druh koňského spřežení používaného v historii u saní nebo kočárů. Typické trojspřeží, kdy jsou zapřaženi tři koně, bylo v Rusku vynalezeno k překonávání velkých vzdáleností v poměrně krátkém čase.

GOGOL	MATHESIUS	SUCHAŘÍPA	MORÁVKOVÁ
<b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.</b> В одно утро пролетает мимо самого двора <u>тройка</u> . На телеге сидят молодцы.	<b>UTĚŠITĚLNÝJ:</b> Jednou ráno letí kolem samého dvora <u>trojka</u> . Ve voze sedí kupa veselých kumpánů.	<b>UTĚŠITEL:</b> Jednou ráno se řítí kolem <u>trojka</u> po silnici. Na voze sedí opilá společnost...	<b>UTĚŠITELNÝ:</b> Jednou ráno se přežene kolem dvora <u>trojka</u> . V bryčce sedí mládenci...

Všichni překladatelé volí metodu exotizace a ponechávají v překladech ruský výraz. Byť je v další větě popsán vůz, který veze skupinu lidí, přesto bychom jako další variantu navrhovali použití domácího slova *trojspřeží* pro jednodušší asociaci s koňmi a přepravou.

Další ruskou reálií, se kterou se překladatelé museli vypořádat, je jméno *Барклай-де-Толли*. Jde o ruského generála, který během napoleonských válek reformoval carskou armádu, čímž významně přispěl k porážce Napoleona. Ve čtyřicátých letech devatenáctého století znal toto jméno jistě každý Rus, protože válečný konflikt s Napoleonem trval až do roku 1815, avšak pro českého recipienta je toto jméno neznámé.

GOGOL	MATHESIUS	SUCHAŘÍPA	MORÁVKOVÁ
<p><b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.</b> Ого-го, гусар! На сто тысяч! Каков, а? А глазки-то, глазки? Замечаешь, Швохнев, как у него глазки горят? <u>Барклай-де-тольевское</u> что-то видно. Вот он героизм!</p>	<p><b>UTĚŠITĚLNÝJ:</b> Oho, oho, husare! Celých sto tisíc? To je, co? A ty oči, ty oči! Koukej, Švochněve, jak mu hoří! Má v nich něco <u>napoleonského!</u> To je hrdina!</p>	<p><b>UTĚŠITEL:</b> Zatracený husar! To je o sto tisíc! To je o sto tisíc! Ten je, co? A ty oči, ty oči! Švochněve, podívej se, jak mu hoří oči! V nich je cosi z <u>Kutuzova</u>, čestné slovo! To je ten hrdina!</p>	<p><b>UTĚŠITELNÝ:</b> Chó, husare! Celých sto tisíc! To je, co? A ty oči! Všimni si, Švochněve, jak mu svítí oči! Je v nich něco <u>suvorovského.</u> Tomu Říkám hrdinství!</p>

Mathesius v překladu přirovnává mladého Glova k Napoleonovi. Pro českého čtenáře a diváka jde o známý pojem a požadovaný efekt tak zůstává zachován. Avšak dívám-li se na text z pohledu autora, asi sotva bych jako obyvatel Ruska volila toto jméno ve spojitosti s „hrdinstvím“, vždyť právě generál Barclay de Tolly bojoval proti Napoleonovi, který jen o málo let dříve, než byla napsána tato hra, pustošil Gogolovu zemi. Suchařípa si pro svůj překlad zvolil jiného generála, který rovněž válčil v napoleonských válkách. Kutuzova upřednostnil nejspíš pro lehčí výslovnost jména (bral tedy ohledy na herce), a také proto, že je toto jméno veřejnosti známější. V překladu Morávkové je jmenován A. V. Suvorov, vojevůdce osmnáctého století, který velel ruským vojskům v sedmileté válce, rusko-turecké válce a dalších. Na základě těchto faktů považuji Suchařípův překlad za nejlepší řešení.

Příkladem ruské reálie je i úřad, v němž pracuje Zamuchryškin. Ten se představuje jako *чиновник из приказа*. „Приказы“ (Priказы) byly historické orgány státní správy v Rusku v období patnáctého až osmnáctého století, dnes slovo *приказ*

označuje v ruštině rozkaz či nařízení. Mathesius v tomto případě použil substituci a výraz nahradil analogickým slovním spojením *Hypoteční úřad*. Překlad je založen na skutečnosti, že statkář Glov zastavil svůj majetek a Hypoteční úřad mu má vydat peníze. Suchařípa a Morávková použili generalizaci; jednotku výchozího jazyka s užším, konkrétnějším významem zaměnili jednotkou cílového jazyka s obecnějším, širším významem (Vychodilová, 2011, s. 10). Zamuchryškina prezentují jako úředníka z *banky*.

V originále *Hráčů* se nevyskytuje příliš mnoho cizích slov, výjimku tvoří pasáž, v níž statkář Glov opěvuje Utěšitelného pro jeho moudrost:

**ГЛОВ.** Представьте! Что ж такое тридцать девять лет? Еще молодой человек! Ну что, если бы у нас в России было побольше таких, которые бы так мудро рассуждали? Господи ты боже мой, что бы это было: просто золотой век-с, та же астрея.

Glov užívá přirovnání „*астрея*“, což není pojem známý běžnému divákovi. Je to jméno řecké bohyně nevinnosti a čistoty (v češtině je běžný původní řecký výraz *Astraia*), která žila společně s lidmi na Zemi v průběhu zlatého věku, avšak Gogol píše slovo s malým počátečním písmenem, čímž odkazuje na jakési božské místo. Překladaelé by se měli snažit o vysvětlení pojmu, jeho opisný překlad či substituci domácím výrazem. Podívejme se, jak si s překladem poradili:

Mathesius:

**GLOV:** To bych nikdy nevěřil! Devětatřicet let. Co je to? Ještě docela mladý člověk. Kdyby tak u nás na Rusi bylo víc takových, kdo by tak moudře usuzovali! Panebože, to by bylo! Zlatý věk, prostě jakási arkádie.

Suchařípa:

**GLOV:** Představte si! Co to je, devětatřicet let? Jste ještě mladík! Kéž by u nás v Rusku bylo víc takových mužů, kteří by tak rozumně uvažovali! Panebože na nebesích, co by to znamenalo! Prostě zlatý věk, pánové, blaho přímo nadpozemské.

Morávková:

**GLOV:** Považte! Co to je? Vždyť vy jste ještě mladík! Božítku, kdyby u nás bylo víc takových, co takhle rozumně uvažují! Můj ty bože, to by bylo štěstí: učiněný zlatý věk, ano, prosím, hotová astrea.

Mathesius výraz substiuuje slovem *arkádie*, jehož význam vysvětluje v závěrečných poznámkách knihy: „arkádie - původně kraj v Řecku. Básníci z něho udělali kraj štěstí a nevinnosti" (Gogol, Franěk a Mathesius, 1952, s. 450). Morávková volí transliteraci a význam ponechává bez vysvětlení. Nejvydařenější překlad pochází z pera Suchařípa, který výraz zcela vynechal a nahradil jej slovním spojením, avšak s obdobným efektem, jaký chtěl u recipienta vyvolat Gogol.

Příkladem ne zcela jasného překladu je ruský výraz pro soudní spor, proces - *тяжба*. V desátém výstupu se Icharev seznamuje se statkářem Glovem, který je ve městě kvůli obchodům a především kvůli zástavě svého statku, za který má od banky obdržet velkou sumu peněz:

**ГЛОВ.** Ах, батюшка, уж он мне так надоел, этот город. И телом и душой рад бы отсюда поскорей вырваться.

**ИХАРЕВ.** Что ж, удерживают дела?

**ГЛОВ.** Дела, дела. Такая комиссия мне эти дела!

**ИХАРЕВ.** Вероятно, тяжба?

**ГЛОВ.** Нет, слава богу, тяжбы нет, но тем не менее затруднительные обстоятельства.

Mathesius:

**GLOV:** Panečku, už se mi tak omrzelo, to vaše město. Co bych za to dal, kdybych se mohl z něho vytrhnout.

**ИХАРЕВ:** A co vás zdržuje, obchody?

**GLOV:** Obchody, obchody. To jsou trampoty - takovéhle obchody!

**ИХАРЕВ:** Asi proces, ne?

**GLOV:** Ne, sláva bohu, žádný proces, ale přece jen tuze obtížná záležitost.



Suchařípa:

**GLOV:** Milý pane, mám už ho až po krk, tohohle města. Z celé duše bych se odtud rád co nejdříve dostal.

**ICHAREV:** A zdržují vás tady asi neodkladné záležitosti...?

**GLOV:** Ach ano, záležitosti. To je ten zádrhel, milý pane.

**ICHAREV:** Nemýlím-li se, nějaký proces, že?

**GLOV:** Ne, zaplat' pámbu, proces to není, ale nicméně je to těžká věc.

Pokud si představíme, jak tyto repliky pronáší herci na jevišti, bude nám jasné, že publikum nemusí pochopit pravý význam slova *proces*, o kterém se hovoří. S překladem si nejlépe poradila Morávková, která slovo převedla do češtiny konkrétnějším obratem, v němž je jasně definován jeho význam:

**GLOV:** Milý pane, zdejší město už mi leze na nervy. Z celé duše toužím po tom, abych odsud co nejdřív vypadl.

**ICHAREV:** Zdržely vás tu neodkladné záležitosti?

**GLOV:** Přesně tak. Taková patálie!

**ICHAREV:** Pravděpodobně jde o nějakou soudní při?

**GLOV:** Chválabohu, nic takového. Ale vyskytly se nepředvídané okolnosti, které celou záležitost komplikují.

Jak jsme již zmínili v jedné z předchozích kapitol, *Hráči* mají být odpovědí na Puškinovu *Pikovou dámu*. Gogol se svým osobitým vtípem zakomponoval odkaz na toto Puškinovo dílo přímo do jedné z replik Utěšitelného:

Браво, выиграл гусар! Что ж вы не поздравляете его? Говорят, пиковая дама всегда продаст, а я не скажу этого. Помнишь, Швохнев, свою брюнетку, что называл ты пиковой дамой? Где-то она теперь, сердечная? Чай, пустилась во все тяжкие.

Překladatelé aluzi odhalili, ale jen ve dvou případech byla přeložena do češtiny; v Mathesiově překladu:

Á, husar má kliku, vyhrál! Zase vyhrál!! Co mu negratulujete? Říká se, že piková dáma zradí, ale já bych to nemohl tvrdit... Pamatuješ se, Švochněve, na tu svou brunetku, které jsi říkal Piková dáma? Kde je teď - drahoušek? Ta asi dneska vyvádí psí kusy!

A v překladu Morávkové:

Bravo, husar vyhrál! Proč mu neblahopřejete? Říká se, že piková dáma vždycky zradí, ale já bych neřekl. Pamatuješ na tu svou brunetku, Švochněve? Říkla jsi jí Piková dáma. Kdepak jí je konec? Spustila prý se, chuděra...

Jediný Suchařípa tuto informaci vynechal. Výpověď naopak rozšířil o české přísloví, které má ale zcela opačný význam a v podstatě vůbec neodpovídá informaci z originálu:

Bravo husare, čtyři kluky, to jsem ještě neviděl! Pánové, blahopřejte husarovi! Pamatuješ se, Švochněve, na tu brunetu, cos jí říkal Piková dáma? Kdepak asi je? Někde flámuje, holka milovaná! Neštěstí ve hře, štěstí v lásce, to se jenom říká, ne?

Tzv. překladatelský oříšek představuje popěvek, který zpívají hráči. Když chtějí mladého Glova náležitě přivítat do řad vojáků, Utěšitele napadne, aby mu „dali hobla, jako to dělávali u nich v pluku.“ Jak uvádí v poznámce Gogol, zpívají „na známý motiv známou píseň“:

Мы тебя любим сердечно,  
Будь ты начальник наш вечно!  
Наши зажег ты сердца,  
Мы в тебе видим отца!

Překladatelé se s textem písně vypořádali různě. Nejblíže originálu je po obsahové stránce překlad Morávkové, která text téměř doslovně převádí s úpravou pouze jednoho verše:

Milujem tě z celé duše,  
ved' nás do vřavy a bouře!  
Zapálil jsi naše srdce,  
my tě ctíme jako otce!

Mathesius zde prosazuje svůj básnický talent a text mírně odlehčuje a připodobňuje ho spíše k říkance:

My tě máme strašně rádi,  
přísaháme na tebe:  
poněvadž jsme kamarádi,  
házíme tě do nebe!

Substituci zvolil Suchařípa, který nahradil pro nás neznámý text písně vtipnou variantou oblíbeného českého popěvku:

Takhle jedou malí páni,  
takhle jedou velcí páni.  
Takhle jedou husaři,  
když se řádně napají!

#### 6.2.5 Celková charakteristika jednotlivých překladů

**Mathesiův překlad** je někdy až příliš doslovný. V jeho textu se objevují zastaralé výrazy, které se týkají formy, ale na druhé straně lexikální ruismy se v textu nevyskytují. Přesto v jeho verzi *Hráčů* najdeme výrazy, které vyznívají v daném kontextu zvláště, a v některých případech by mohl být zvolen jiný překlad:

GOGOL	MATHESIUS
<p><b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ</b> . Послушайте, Псой Стахич, ну, пожалуйста же, насчет этого дельца. Мы уж вам дадим, а вы уж там с начальниками своими сделайте как следует. Только, ради бога, Псой Стахич, поскорее, а?</p> <p><b>ЗАМУХРЫШКИН.</b></p> <p><u>Да будем стараться.</u> Но откровенно скажу вам: так скоро, как вы хотите, нельзя. Пред богом, в приказе ни копейки денег. <u>А будем стараться.</u></p>	<p><b>UTĚŠITĚLNÝJ:</b> Poslyšte, Psoji Stachiči, prosím vás - teď o té naší věcičce. My vám něco dáme a vy to tam s těmi svými představenými vyřídíte. Jenom, proboha vás prosím, Psoji Stachiči, co nejdřív!</p> <p><b>ZAMUCHRYŠKIN:</b></p> <p><u>Budeme koukat.</u> Ale řeknu vám otevřeně: tak brzy, jak chcete, to nepůjde. Ať se s toho místa zdráv nehnu - v pokladně není ani vindry. <u>Ale budeme koukat.</u></p>
<p><b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.</b></p> <p>На телеге сидят молодцы. <u>Все это пьяно,</u> как нельзя больше, орет песни и дует во весь опор</p>	<p><b>UTĚŠITĚLNÝJ:</b></p> <p>Ve voze sedí kupa veselých pánů. <u>Všechno opilé až pánbůh brání,</u> hulákají písničky a mažou si to plným tryskem.</p>
<p>Заложить имение</p>	<p>Dát si vtělit na statek hypotéku</p>
<p><b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.</b></p> <p>Да полно вам тратить попусту заряды!</p>	<p><b>UTĚŠITĚLNÝJ:</b></p> <p>Tak dost, co budeme zbytečně plýtvat</p>

	prachem!
<b>ИХАРЕВ.</b> А уж как, признаюсь, хочется <u>поддеть</u> их.	<b>ICHAREV:</b> Přiznám se, mám strašnou chuť je <u>namočit</u> .
<b>ГЛОВ.</b> За три тысячи я взялся участвовать, провести и <u>обмануть</u> тебя.	<b>GLOV ML.:</b> Za tři tisíce jsem slíbil, že při boudě budu pomáhat a že tě <u>zkoupáme</u> .

Obrat *budeme koukat* je jednoznačně odvozen od ruské předlohy *будем стараться*. Je možné, že ve čtyřicátých letech se takováto slovní spojení užívala běžněji, přesto je vhodnější překlad Morávkové či Suchařípy, který vyznívá daleko přirozeněji: *No uvidíme!* (Such.), *Vynasnažíme se* (Mor.). Ve druhém příkladu je rovněž patrný vliv ruského originálu; Mathesius používá konstrukci s neurčitým podmětem: *Všechno opilé až pánbůh brání*, což ale není pro češtinu typické, navíc tak překládá pouze začátek věty a dále již pracuje podmětem ve třetí osobě množného čísla. Vhodnou variantou by bylo sjednocení podmětu v celé větě: *Všichni opilí/ Všichni jsou opilí až pánbůh brání*. Věta: *Да полно вам тратитъ попусту заряды*, kterou pronese Utěšitelný směrem k Icharevovi poté, co mu dojde, že Icharev při hře podvádí, doslova znamená: „A dost! Přestaňte zbytečně plýtvat náboji.“ Elegantní překlad této fráze nalezneme u Suchařípy: *Zbytečně plýtváte střelivem*, kterému se podařilo v překladu zachovat humor obsažený v této replice. Vidíme, že při popisu podvodu užívá Mathesius často výrazy spojené s vodou: *namočit*, *zkoupat*. Tím chce nejspíš z textu vydělit specifický žargon podvodníků.

Jak jsme si již mohli všimnout, Mathesius občas do promluv přidává svůj vlastní text, většinou proto, aby podtrhnul význam celé repliky. Často se jedná o frazeologismy nebo o obrazná spojení, např.:

<b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.</b> Да что тут толковать, свой своего разве не узнал?	<b>UTĚŠITĚLNÝJ:</b> Co si budeme zbytečně vykládat. <u>Vrána vráně oči nevyklove</u> . Našinec pozná přece našince!
--	---

<p><b>ИХАРЕВ</b> (<i>с поклоном к ним навстречу</i>).</p> <p>Прошу простить. Комната, как видите, не красна углами: четыре стула всего.</p>	<p><b>ICHAREV</b> (<i>uklání se jim na přivítanou</i>):</p> <p>Pokoj sice není zvlášť hezký: všeho všudy čtyři židle. <u>Ale nezáleží na bydle jako na jídle.</u></p>
---	---

**Suchařípa** svůj překlad koncipoval především s ohledem na jeho scénické zpracování, což se projevuje v několika rovinách hry: upřednostňuje krátké, lehce vyslovitelné věty; repliky působí přirozeně, mají se co nejvíce podobat živé mluvené řeči:

GOGOL	SUCHAŘÍPA
<p><b>ИХАРЕВ.</b></p> <p>Что ж с ним делать? Как подъехать? Но нет, однако ж, все я думаю... ведь игра – соблазнительная вещь. Мне кажется, если бы он подсел только к играющим, он бы не утерпел потом.</p>	<p><b>ICHAREV:</b></p> <p>Tak co bysme s ním udělali...? Nějak se mu vetřít do přízně. Ba ne, já si pořád myslím, že karban je svůdná věc, a že kdyby si k nám aspoň přisednul, tak by neodolal.</p>

Jeho text je plynulý a harmonický, na rozdíl od překladu Morávkové, která volí mnohdy složitá a těžko vyslovitelná souvětí, přestože její překlad byl rovněž primárně vytvořen pro účely divadla. Jako příklad si uveďme pasáž z Icharevovy závěrečné řeči:

GOGOL	SUCHAŘÍPA	MORÁVKOVÁ
<p><b>ИХАРЕВ.</b></p> <p>Черт возьми! Такая уж надувательная земля! Только и лезет тому счастье, кто глуп, как бревно, ничего не смыслит, ни о чем не думает, ничего не делает, а играет только по грошу в бостон подержанными</p>	<p><b>ICHAREV:</b></p> <p>Krucifix! Kde už by měl člověk žít, aby ho nemohli napálit! U nás má holt štěstí jedině tupec, který si nic neuvědomuje, o ničem nepřemýšlí, nic nedělá a jenom hraje s otřepanými kartami o drobné!</p>	<p><b>ICHAREV:</b></p> <p>Krucinál! Takovej už je ten náš podfukářskej svět. Jen ten má štěstí, kdo je hloupej jako pařez, ničemu nerozumí, nic nedělá a hraje znamenánýma kartama kopějkovej mariáš!</p>

картами!		
----------	--	--

Suchařípa se ve svých překladech nevyhýbá expresivním výrazům, nadávkám, ani hovorové řeči, přesto si jeho text zachovává poetičnost a v některých případech užívá až básnická přirovnání: *ctihodný kmet* (почтенный старик); *blahořečím osudu, že jsem toho nechal* (Но, благодарю судьбу, бросил навсегда) a další. Překladateli se velice zdařile podařilo skloubit obecnou češtinu a hovorový styl se spisovnou češtinou, jako například v replice starého Glova, který chce co nejrychleji odjet z města nebo také v replice Utěšitelného směřované na Glova mladšího, který se chtěl zastřelit:

GOGOL	SUCHAŘÍPA
<p><b>ГЛОВ.</b></p> <p>А мне уж так опротивело здесь жить!          Дома-то, знаете, все это оставил на          самое короткое время. Дочь невеста...          все это ждет. Я уж решил не          дожидаться и бросить все.</p>	<p><b>GLOV:</b></p> <p>A já jsem tady jako na trní! Doma jsem to          všechno nechal, rozumíte, že si jenom,          abych tak řek, odskočím. Dcera je          nevěsta... no, všechno to čeká. Já se rozhod,          že už se na to vykašlu - a pojedu.</p>
<p><b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.</b></p> <p>Что ты, что ты, брат, рехнулся?          Слышите, слышите, господа, уж          пистолет вздумал было всунуть в рот,          а? Стыдись!</p>	<p><b>UTĚŠITEL:</b></p> <p>Co to vyvádíš, kamaráde, luplo ti v bedně,          nebo co? Už měl pistoli v ústech, pánové,          viděli jste to někdy? Že se nestydíš!</p>

Pro Suchařípu je charakteristické časté používání metafor, nadsázky, nejrůznějších přirovnání a přísloví, a to i na místech, kde se v originále nevyskytují.

Díky Suchařípovu citu pro divadelní jazyk, se do širokého povědomí dostala skvěle přeložená pasáž o Icharevově definici falešného hraní karet:

<p>Ведь вот называют это плутовством и          разными подобными именами, а ведь          это тонкость ума, развитие.</p>	<p>Lidi tomu říkají podvod a ještě všelijak,          ale vždyť je to bystrost, pronikavost a          všestranně rozvinutý talent.</p>
--	---

Suchařípův překladatelský styl má však jedno velké úskalí - někdy se až příliš vzdaluje originálu, a překlad ztrácí původní smysl vložený autorem. V *Hráčích* překladatel ve velké míře přeformulovává promluvy postav, čímž jim přidává nový význam nebo je příliš zjednodušuje, jako například v těchto ukázkách:

<p><b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ .</b> Небось даровой, от купца?</p> <p><b>ЗАМУХРЫШКИН .</b> От купца-с, выписной из Кяхты.</p> <p><b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ .</b> <u>Да как же, Псой Стахич? Ведь вы дел с купцами не имеете?</u></p>	<p><b>UTĚŠITEL:</b> Dostal jste ho jistě darem!</p> <p><b>ZAMUCHRYŠKIN:</b> Dostal. Od jednoho podnikatele.</p> <p><b>UTĚŠITEL:</b> <u>To se taky vyskytuje v našem kraji?</u></p>
--	--

V ukázce Utěšitelný zdůrazňuje fakt, že úředník z hypotečního úřadu nemá ve své funkci mít co dočinění s obchodníky. Suchařípa mění *kupce* na *podnikatele* a posouvá význam repliky ke všeobecnému prohlášení o tom, že podnikatelé v dané oblasti nejsou vůbec.

<p><b>ШВОХНЕВ.</b> О, вероятно. Дороги битые, а люди толкуются – как не столкнуться? Захоти только судьба.</p>	<p><b>ŠVOCHNĚV:</b> Ale jistě! Neštěstí nechodí po horách... totiž, nescházejí se hory s horami, ale... jistě se potkáme! Když pánbu dopustí, motyka...tohle...</p>
--	---

V tomto případě se v originále jedná o jazykovou hru, která je zdrojem humoru. Suchařípa chtěl podtrhnout komičnost repliky, ale až příliš se do frzeologismů zamotal a ve výsledku je poselství repliky nejasné. Za povedený a odlehčený považujeme překlad Morávkové: *Co by ne? Svět je širokej a cesty osudu jsou nevyzpytatelný. Když si osud zamane...*

V ostatních případech se ale Suchařípovi povedlo mistrovsky převést komičnost a humor originálu do svého překladu:

<p><b>ГЛОВ.</b> Какой черт долг! Получишь ты долг! Разве ты не чувствуешь, что в дураках и проведен, как пошлый пень?</p>	<p><b>GLOV MLADŠÍ:</b> Jaký dluh, krucifix! Až naprší a uschne! Copak nevidíš, že s tebou zahráli habadůru - jak s malým klukem!</p>
---	--

<p><b>ИХАРЕВ.</b></p> <p>Что ты за чепуху несешь? У тебя, видно, до сих пор в голове хмель распоряжается.</p> <p><b>ГЛОВ.</b></p> <p>Ну, видно, хмель у обоих нас. Да проснись ты! Думаешь, я Глов? Я такой же Глов, как ты китайский император.</p>	<p><b>ICHAREV:</b></p> <p>Co to meleš za nesmysly? Ty máš asi pořád ještě v hlavě, ty jsi nevystřízlivěl.</p> <p><b>GLOV MLADŠÍ:</b></p> <p>Tak v hlavě máme oba, ale seno! Probud' se prosím tě! Myslíš si, že já jsem Glov? Já jsem právě takový Glov, jako ty jsi čínský císař.</p>
--	--

**Morávková** ze všech překladatelů uplatňuje v největší míře obecnou češtinu. V jejím překladu se tímto stylem vyjadřuje většina postav. Po jazykové stránce Morávková příliš neodděluje řeč sluhy od řeči pána. Někdy však působí styl obecné češtiny až přehnaně. Poněkud zvláště se vyjadřuje například Utěšitelný (pro srovnání uvádíme i překlad Suchařípy):

GOGOL	MORÁVKOVÁ	SUCHAŘÍPA
<p>Да ведь сыр, почтеннейший, когда хорош? Хорош он тогда, когда сверх одного обеда наворишишь другой, – вот где его настоящее значение. Он все равно что <u>добрый</u> <u>квартирмистр</u>, говорит: «Добро пожаловать, господа, есть еще <u>место</u>».</p>	<p>Kdy je sýr nejlepší, velevážený? Když si dá člověk jeden oběd a očekává druhý - to má pak svůj význam. Něco jako <u>dobrej ubytovatel</u>, který vám řekne: „Vítejte, pánové, <u>místečko</u> se najde.“</p>	<p>Kdy je totiž sýr dobrý, velevážený? Dobrý je tenkrát, když na jeden oběd se ti podaří navalit druhý - v tom okamžiku se odhalí jeho pravý význam. Dobrý sýr je totéž, co <u>dobrý hoteliér</u>. Říká: „Prosím, pánové, ještě je <u>místo</u>.“</p>

Spisovnou češtinou se vyjadřuje pouze statkář Glov, který si ale také neodpustí nějakou tu nadávku. Nesourodě vyznívá spojení obecné řeči s hovorovými prvky v podání hráčů a až knižní obraty starého Glova:



<p><b>ГЛОВ.</b></p> <p>Молодой человек, все может случиться: чтобы приказные как-нибудь его не обманули... мало ли чего... Так возьмите его под свое покровительство, надзирайте над его поступками, <u>отвлеките его от дурного. Будьте так добры, батюшка!</u></p>	<p><b>GLOV:</b></p> <p>To víte, mladý člověk, ledacos se může přihodit... Mám strach, aby ho úředníci neošidili... Vezměte ho pod svou ochranu, dohlédněte na něho a <u>ostříhejte ho od všeho zlého. Buďte té dobroty!</u></p>
--	---

V mnoha částech hry, jako je i výše uvedená pasáž, Morávková neaktualizuje text a snaží se o věrný překlad originálu. Tento postup se ale překladatelce pokaždé nevydaří, v textu je celá řada příkladů, které spíše připomínají překlad z Mathesiovy doby než z přelomu tisíciletí, nejčastěji v řeči Utěšitelného:

<p><b>УТЕШИТЕЛЬНЫЙ.</b></p> <p>Экой вздор: нет денег! Было бы только с чем сесть, а там деньги будут – сейчас выиграешь.</p> <p><b>ГЛОВ.</b></p> <p>Да ведь и сесть-то не с чем.</p>	<p><b>UTĚŠITELNÝ:</b></p> <p>Co je to za nesmysl? Prej nemá peníze! Stačí <u>závdaveček</u> a peníze budou. Brzy vyhraješ!</p> <p><b>GLOV:</b></p> <p>Jenže ani závdavek se nenajde.</p>
<p>А не рискнуть, пожалуй, всякий может. Наверняка и приказная строка отважится, и жид полезет на крепость.</p>	<p>Schovávat hlavu do písku dovede každéj. Nejspíš i leckterý škrabák se odváže a zbabělec si troufne na zteč.</p>
<p>В игре нет лицепрятия. Игра не смотрит ни на что. Пусть отец сядет со мною в карты – я обыграю отца.</p>	<p>Ve hře neexistuje protekce, nikdo nikoho <u>nešanuje</u>. Při hře neznáme bratra.</p>
<p>Вот видите ли, есть здесь один приезжий помещик, Михал Александрович Глов. Ну, да что об этом толковать, когда он не играет вовсе? Мы уж возились около него... Я месяц за ним ухаживал; и в дружбу и в</p>	<p>Abys věděl, bydlí tady jeden statkář, Michail Alexandrovič Glov. Ale darmo mluvit, on totiž vůbec nehraje. Už jsme ho oťukávali. <u>Celej měsíc jem ho měl v práci:</u> získal jsem jeho přátelství i důvěru, ale nic víc.</p>

доверенность вошел, а все ничего не сделал.	
---	--

Morávková se na jednu stranu snaží v překladu volit slova, která odkazují na ruské prostředí, jako oslovení *dušinka* či *mužici* (ruští nevolníci), ale současně u některých jmen záměrně vynechává jméno po otci „otčestvo“, které je samo o sobě příznakem ruského původu.

Ani tato překladatelka se nevyhnula posunům ve významu. Když Švochněv varuje Ichareva, aby ho nenapadlo s penězi uprchnout, pronáší v originále repliku: *С двумястами тысяч знаешь что можно сделать? Просто ярмонку можно подорвать...* „Подорвать“ česky znamená „vyhodit do povětří“. Překlad Morávkové zní takto: *S dvěma sty tisíci se dá už ledacos podniknout. Třeba skoupit celej jarmark...*

V další ukázce překlad postrádá smysl:

<b>ГЛОВ.</b> Какой черт долг! <u>Получишь ты долг!</u> Разве ты не чувствуешь, что в дураках и проведен, как пошлый пень?	<b>GLOV:</b> Jakej dluh, ksakru! <u>Máš ho vidět!</u> Copak ti nedošlo, že tě napálili jako toho nejposlednějšího hlupáka?
---	---

## ZÁVĚR

Cílem diplomové práce bylo provést translatologickou analýzu tří českých překladů hry Nikolaje Vasiljeviče Gogola *Hráči* (Игроки). Abychom byli schopni adekvátně posoudit překlady Bohumila Mathesia, Leoše Suchařípy a Aleny Morávkové, museli jsme se v práci zaměřit nejen na zkoumání překladů samotných, ale rovněž na osobnost N. V. Gogola a jeho tvorbu, abychom lépe chápali autorův styl, motivaci k napsání této hry a její poselství divákům (neboť Gogolovo drama je primárně určeno k divadelní realizaci). *Hráči* jsou Gogolovou poslední hrou a lze konstatovat, že jsou produktem „vyzrálého“ autorského stylu, který se projevil ve schopnosti vyjádřit i v tak ohraničeném textu své myšlenky, postoje a názory a sjednotit je v ucelené dílo, ve kterém se odráží jeho nazírání na svět a společnost, stejně jako na procesy v literatuře, jakými jsou například vývojové tendence jazyka a literárních žánrů, ale také na stav divadla a jeho další rozvoj.

Práce je rozdělena do šesti kapitol. V první kapitole se seznamujeme s životem a dílem N. V. Gogola, především se zaměřujeme na autorovu dramatickou tvorbu a hlavní témata jeho děl. Druhá kapitola je věnována jednoaktovému dramatu *Hráči*, jeho uvedení a přijetí v Rusku i na české scéně, a pro lepší představu o hře v ní čtenáře seznamujeme s vybranými divadelními adaptacemi *Hráčů* na české scéně. Další oddíl je věnován překladatelům hry. Překlad dramatického textu má svá specifika, proto jsme této problematice věnovali samostatnou kapitolu v naší práci. V praktické části jsme provedli analýzu originálního textu *Hráčů* a následně jeho tří českých překladů. Při posuzování kvality jednotlivých překladů jsme postupovali metodou porovnání výchozího a cílového textu a rovněž vzájemného srovnání překladů.

Obecně lze konstatovat, že všem třem překladatelům se úspěšně podařilo převést Gogolovo dílo do českého prostředí a interpretovat jeho poselství domácím čtenářům, potažmo divákovi. Ve všech překladech se jasně odráží jedinečný autorův styl, který spočívá v narušení tradičních konvencí divadelního jazyka a jeho přiblížení běžné lidské mluvě se všemi jejími specifiky, čehož autor dosahuje skloubením spisovné řeči s hovorovou. Tím nabírá text hry na opravdovosti a autentičnosti, a právě tento dojem se snažil Gogol svým dramatem vyvolat. Stejně tak se překladatelům podařilo přenést do výsledného textu autorův charakteristický humor vyplývající z grotesknosti postav, komičnosti situací a celkového tragikomického ladění hry. K analýze jsme si vybrali

texty zkušených překladatelů a rusistů, proto se v jejich překladech nevyskytují chyby interferenčního charakteru, které jsou spíše typické u začínajících překladatelů. Totéž ovšem nelze říct o chybách z nepozornosti či překlepech, které se objevují především v překladech Morávkové a Mathesia, což poněkud kazí jejich výsledný dojem. Jestliže se zaměříme na posouzení jednotlivých překladů, zjistíme, že se v mnohém shodují, ale současně se v některých překladatelských řešeních značně liší.

Podíváme-li se podrobněji na překlad Bohumila Mathesia, zjistíme, že jde v zásadě o moderní překlad, přestože byl vytvořen před více než šedesáti pěti lety. Mathesiův styl se vyznačuje tzv. volným překladem, tzn. že překladatel zachovává myšlenku originálního díla, ale přidává do něj i něco ze sebe, například rozšiřuje výpověď postavy, aby podtrhl smysl repliky, nebo pozměňuje originální text tak, aby přiblížil hru českému prostředí, jak učinil Mathesius u překladu písničky, kterou hráči zpívají budoucímu husarovi (zde nahrazuje neznámý ruský text odlehčenými českými rýmy, které však na recipienta působí stejným efektem jako originální text písně). Mathesius překládá pomocí spisovné i hovorové formy jazyka, která je blízká i dnešnímu čtenáři či divákovi, ale občas se v textu objevují knižní a zastaralé výrazy, neboť po jazykové stránce je překlad poplatný tehdejší době. Mathesius se nebál užívat expresivní výrazy a z překladu je poznat, že správně odhadl Gogolův záměr. Jeho překlad považujeme za zdařilý a pro dnešního recipienta plně pochopitelný, přestože již ne tolik atraktivní jako překlady novější.

Leoš Suchařípa byl a stále je nejuznávanějším překladatelem ruských dramát, a to především díky jazyku, který ve svých překladech uplatňuje. V *Hráčích* kombinuje spisovný jazyk s prvky obecné a hovorové češtiny. Užívá mnohem větší míru expresivity než zbylí dva překladatelé, jeho text oplývá bohatou slovní zásobou, často se také uchyluje k vulgarizaci jazyka, avšak v tomto případě se jedná o zdařilý tah. Suchařípův překlad se po lexikální i stylistické stránce od ostatních podstatně liší - nejvíce se odchyluje od originálu. To je dáno Suchařípovým dramatickým nadáním a znalostí inscenačních postupů; při překladu měl neustále na paměti scénické ztvárnění hry a celý text přizpůsoboval potřebám inscenace a především herců. Jeho překlad je velice čtivý, význam replik je jasný a srozumitelný. Z toho důvodu ale pozměnil v textu řadu informací, například typickou ruskou karetní hru „farao“, kterou hráči hrají a kolem níž se točí celý děj, nahradil českému recipientovi známější hrou „oko“, v důsledku čehož musel přeformulovat veškeré pasáže související s touto hrou. Dále upravuje jméno jedné

z hlavních postav - Утешительного na Utěšitele, aby lépe vyzněl význam tzv. „mluvícího jména“ postavy a její základní charakterová vlastnost. Avšak kvůli těmto změnám z daného překladu nejvíce vystupuje osobnost překladatele a jeho specifický styl. Suchařípa tedy není jen překladatelem, ale zároveň i dramaturgem, protože daný text už i vykládá. Na druhou stranu tím však splňuje nároky na překladatele dramatického textu kladené Morávkovou, neboť překladatel by podle ní měl být zároveň hercem, režisérem a dramaturgem v jedné osobě. Suchařípa se nejvíce ze všech snaží přiblížit text českému divákovi, často ruské reálie substituuje domácím výrazem či využívá naturalizace. Po srovnání s ostatními překlady musím konstatovat, že Suchařípův styl překládání je mi nejbližší. Souhlasím s většinou jeho překladatelských řešení a domnívám se, že nejlépe vystihuje Gogolův záměr a současně velice zdařile převádí ruské *Hráče* do českého kulturního kontextu.

Překlad Aleny Morávkové je o šestnáct let mladší než Suchařípův a je dosud nejnovější, což se projevuje především ve volbě stylistických prostředků: ve zvýšené míře užívání obecné češtiny a nespisovných výrazů. Z analýzy vyplývá, že Morávková upřednostňuje obecnou češtinu i v místech, kde je v originále použit spisovný jazyk. Zároveň nedodržíje jednotnou formu vlastních jmen a často používá výrazy, kterými se nejspíš snaží přiblížit celé dílo někdejší době, ale ve spojení s obecnou češtinou působí překlad nejednotným dojmem. Oproti Suchařípovi překládá některé pasáže komplikovaně, a přestože se rovněž jedná o překlad na objednávku divadla, v řadě případů překladatelka nedbá na dobrou vyslovitelnost a srozumitelnost replik. V jejím překladu pocítuji nesoulad mezi jazykovou formou (časté užívání obecné češtiny) a volbou výrazů lexikálních, které v mnoha případech považuji za zastaralé a nemoderní, a které mají daleko k hovorovosti. Její překlad je v porovnání s ostatními často neutrálnější, což je na škodu výslednému dojmu. Z tohoto pohledu nedosahuje takových kvalit jako překlad Suchařípy.

Je zajímavé, že i mezi moderními (časově blízkými) překlady můžeme najít tak značné rozdíly, dané především osobnostmi překladatelů. Pokud porovnááme překlady z hlediska aktuálnosti a srozumitelnosti, dojdeme k závěru, že Suchařípův překlad je nadčasový a trvanlivý především díky výstavbě replik a volbě jazykových prostředků a na hratelnosti mu neubralo ani třicet let stáří.

## РЕЗЮМЕ

Настоящая работа посвящена критическому анализу трех чешских переводов пьесы Н.В. Гоголя «Игроки». Рассматриваются тексты чешских переводчиков и русистов Богумила Матезиуса, Леоша Сухаржипы и Алены Моравковой. Мотивацией выбора темы является прежде всего факт, что данная пьеса – как компонент писательской индивидуальности Гоголя – до сих пор не оказалась в центре внимания чешских лингвистов, потому что главными объектами научных работ о творчестве Гоголя традиционно являлись комедия «Ревизор» и роман «Мертвые души». Данной работой мы хотели, во-первых, показать значение последней комедии автора в контексте его творческой биографии, а также в его размышлениях о природе лжи в человеческой жизни и обществе, во-вторых, продемонстрировать важность и мастерство пьесы, написанной автором на вершине своих творческих сил, посредством анализа русского оригинала и его трех переводов на чешский язык. «Игроки» считаются уникальным научным материалом, потому что завершают эволюцию Гоголя-драматурга, комедиографа.

Основная цель дипломного исследования заключается в определении стратегии и методов чешских переводчиков и в анализе употребляемых ими переводческих приемов. Мы хотим описать, прежде всего, каким способом переводчики подходят к данной пьесе и какое действие оказывают на читателя (зрителя) их переводы. Далее, наша цель – предоставить читателям возможность составить цельное представление о специфике требований по отношению к переводу драматического текста, также как о функции переводчика в процессе перевода драматического произведения. Анализ текстов исходит из сравнения литературной формы оригинала и его чешских переводов, а также из сравнения переводов друг с другом.

Дипломная работа состоит из двух главных частей – теоретической, которая служит основой для языкового анализа, и практической, которая представляет собой транслатологический анализ.

Вводная часть первого раздела посвящена жизни и творчеству Николая Васильевича Гоголя – одного из самых значительных русских писателей XIX века, которого называют «отцом русского реализма» из-за того, что в своих произведениях он дал правдивое изображение русской жизни своего времени. В главе дается краткое изложение событий его жизни, значительно повлиявших на

его творчество. Также в главе обозначаются главные темы его работ и дается отдельная характеристика драматического творчества Гоголя и его специфики. Главной темой его произведений является народ. Стремление Гоголя привнести в литературу русские народные элементы проявляется в употреблении в его текстах разговорного, народного языка. От данного стремления отталкивается драматическая направленность автора на социальную комедию и театр так называемой жизненной правды. Здесь заметим, что гоголевская комедия очень близка к трагедии и что смех не является единственной основой данной комедии, а скорее это развитие характеров персонажей. Гоголевскую комедию можно также назвать реалистической, потому что ее сущность заключается в правдивом изображении жизни, также как в отражении разных общественных проблем и недостатков. Смех, как орудие сатиры, служит к обличению пороков общества. Характерным для персонажей Гоголя является их неоднозначность – в его пьесах нет полностью отрицательных либо положительных героев. Положительным героем его комедий является только смех.

Предметом второй главы работы является комедия «Игроки», опубликованная в разделе «Драматические отрывки и отдельные сцены» четвертого тома сочинений Гоголя 1842 года. В данном разделе описываются обстоятельства возникновения, премьера пьесы на сцене Малого театра в Москве 5 февраля 1843 г. и первый ее показ в в петербургском Александринском театре 26 апреля, всегда в качестве сопровождающего спектакля другой комедии Гоголя «Женитьба».

«Игроки» рассказывают трагикомическую историю опытного шулера Ихарева, который становится жертвой еще более ловких мошенников. Фабула пьесы имеет характер анекдота или просто драматической ситуации. Главной темой является обман, следовательно, здесь наблюдается подобие с самой известной драмой автора «Ревизор». Пьеса является сатирой Гоголя на отношения между людьми, которые складываются главным образом под влиянием денежной мотивации, принципа обогащения за счет ближнего, и в которых лица действуют аморально. Гоголь высмеивает лицемерие общества, состоящего из шулеров и жуликов, которые – так же, как Ихарев – вспоминают о законе, ответственности за преступления и о совести лишь в моменте, когда у них самих случается какое-нибудь неприятное событие. В данной главе также дается описание первого показа

пьесы на территории Чешской Республики в 1885 г. и удачных сценических реализаций в чешских театрах, из которых самой значительной и самой известной является постановка пражского «Драматического Клуба» (Činoherní Klub) от 1982 г. Режиссер Ладислав Смочек создал первый в полнометражный Чехии спектакль, и тем содействовал устойчивому успеху «Игроков» на чешской театральной сцене.

В третьей главе содержатся основные биографические данные чешских переводчиков последней комедии Гоголя. Речь идет не только о нами выбранных к анализу авторах текстов, но и о первом переводчике «Игроков» Павле Дурдике, сделавшего перевод комедии на заказ для Национального театра в Праге в 1885 г, где в первый раз произошла постановка пьесы на территории Чехии. К сожалению, данный текст нельзя было бы подвергнуть критическому анализу, поскольку все переводы с русского языка до 30-х годов XX века казались скорее переделкой русского текста на чешский язык, с присутствием значительного количества русских слов и русского синтаксиса, чем реальным переводом, и для современного читателя такие переводы трудны для чтения и почти непонятны. Что касается остальных трех переводов, являющихся ядром и платформой языкового сравнения, речь идет уже о современных переводах, возникших в течение 1949 - 1999 гг., авторами которых являются: Б. Матезиус, Л. Сухаржипа и А. Моравкова.

Переводческая деятельность Б. Матезиуса (1888 - 1952) включает переводы советских авторов (главным образом работ М. Горького), с одной стороны, и таких русских классиков, как Ф.М. Достоевского А.С. Пушкина, А.Н. Островского, в том числе и Н.В. Гоголя, с другой. Своим переводческим трудом Матезиус принес качественные изменения в подходе к переводам с русского языка; он реформировал устарелый стиль перевода с русского на чешский язык тем, что внес в драматический текст элементы разговорного и народного чешского языка и приспособил переводной текст естественному языку и будничному общению между людьми. «Игроков» он перевел в 1949 г., как последнюю из переведенных им пьес Гоголя.

Второй раз «Игроки» перевел театральный теоретик, переводчик, литературовед и актер Леош Сухаржипа (1932 - 2005) в 1983 г. Сухаржипа переводил главным образом пьесы русских классиков и советских драматургов, он известен переводами всех пьес А.П. Чехова. Его работы представляют собой значительный период в истории переводов русских драматических произведений



благодаря его специфическому стилю, заключающемуся в отступлении от традиционной концепции сценической речи и переработке ее в разговорный стиль. Вопреки этому, его переводы отличаются мастерством языковой гармонии и поэтикой, благодаря чему переводы Сухаржицы являются до сих пор самыми используемыми на театральных сценах Чехии.

Алена Моравкова (\*1935) - последний из чешских переводчиков, переведивших «Игроков» на чешский язык. В течение своей переводческой деятельности она уже перевела более ста тридцати произведений русского и украинского происхождения, главным образом она сосредоточилась на работах М. Булгакова и перевела все его произведения. Помимо других кратких пьес Гоголя, она перевела также и «Игроков» в 1999 г. на заказ пражского «Театра без перил» (Divadlo bez zábradlí), а именно для пермского режиссера Сергея Федотова, гастролирующего в то время в упомянутом театре.

В четвертой главе рассматриваются основные общетеоретические вопросы перевода драматических текстов. Целью данного раздела является установление теоретической основы для дальнейшего переводоведческого анализа. Вводная часть посвящена ознакомлению с драматическим текстом и определению его места среди остальных родов литературы. Здесь подчеркивается, прежде всего, двойная функция драматического текста, причем мы руководствуемся теоретической работой Яромира Повейшила «Драматический текст и его перевод» (Dramatický text a jeho překlad). Существуют два типа текстов в зависимости от их цели, на что переводчик в процессе перевода драмы должен обращать внимание: с одной стороны, это перевод драмы в виде литературного текста, предназначенного для читателей (книжное издание). К данному типу относится, прежде всего, большинство классических пьес от античной литературы по литературу XX века. В данном случае, работа переводчика заключается в стремлении максимально сохранить специфические черты оригинала. С другой стороны, это пьесы, переводы которых предназначены для сценической реализации (речь идет о случае, когда перевод драматического произведения переводчику заказывает конкретный театр и режиссер), и этому, по словам чешского теоретика литературы и театра М. Прохазки, отвечают почти все современные драматические тексты. Разница между вышеприведенными типами заключается в том, что у второго типа переводчик может (и должен) адаптировать текст перевода для будущей постановки - ему

позволено добавлять в текст разного рода комментарии, продолжать или сокращать реплики персонажей - т. е. подчинять перевод требованиям конкретного театра, причем ему не надо всегда принимать во внимание требования литературные. Поскольку во вторую группу входят и нами выбранные переводы, одним из исследуемых в анализе явлений будет также количество поправок, сделанных в текстах.

Пятая глава содержит анализ оригинального текста «Игроков». Наша цель - определить жанр, композицию, дать характеристику действующих лиц и языка пьесы, и, не в последнюю очередь, ознакомить читателя со специфическим юмором комедии. Одноактная пьеса «Игроки» - трагикомическая, реалистическая пьеса, основанная на реалиях российского общества первой половины XIX века, потому что карточная игра стала тогда повсеместным явлением, и находящиеся в «Игроках» шулерство и мошенничество в картах отражают норму жизни в царской России. Комедия отличается сюжетной фрагментарностью - сюжет охватывает только один эпизод из жизни главного героя Ихарева. Композиционная структура произведения довольно сложная; история об обманутом мошеннике разворачивается на двух параллельных уровнях, и мы обнаруживаем, что Гоголь посредством действующих лиц разыгрывает как бы пьесу в пьесе - компания шулеров, во главе которой стоит Утешительный, сочиняет настоящий спектакль для того, чтобы обмануть Ихарева. С развязкой выясняется, что ни одно из действующих лиц (за исключением слуги Ихарева Гаврюшки) не показывает в пьесе свое истинное лицо, все они носят маски лицемерия от начала до конца.

Общая характеристика персонажей дается только с помощью их языка. В их речи сильно проявляется стремление Гоголя приблизить язык бытовой, будничной речи, и потому в языке героев смешивается разговорный стиль с литературным, что, между прочим, является одним из источников юмора в данной пьесе. В нем также отражаются отношения между лицами и их общественная позиция. Язык диалогов способствует усилению впечатления реальности происходящего.

Комедия построена на ситуационном комизме: во-первых, на уже упомянутом соединении литературного русского языка с элементами разговорного стиля, во-вторых, на преувеличенной вежливости и местами неестественном поведении лиц, третьих, на скрытых и явных шутках в речи персонажей и на языковой игре.

В следующей главе подвергаются анализу три перевода «Игроков» на чешский язык. В вводной части сравниваются переводы конкретных языковых явлений, в конце дается общая характеристика отдельных переводных текстов.

Первый подраздел представляет собой анализ перевода имен собственных. Имена девяти действующих лиц комедии передаются, главным образом, путем транслитерации. Исключением можно считать фамилию Утешительного, которая является примером так называемого «говорящего имени», посредством которого Гоголь указывает на характер лица и его качества. Несмотря на то, что форма данной фамилии отличается во всех трех переводах, переводчики старались сохранить в целевом тексте основную черту его характера. Л. Сухаржипа переводит большинство упомянутых в речи героев имен с помощью транскрипции. С другой стороны, А. Моравкова не соблюдает единообразный перевод отчеств лиц, и в ее переводе можно найти большое количество погрешностей и опечаток.

Анализ перевода карточного сленга и названий денежных единиц во втором подразделе раскрыл тенденцию А. Моравковой отличить свой перевод от предыдущего перевода Л. Сухаржипы.

В следующей части анализируется перевод языкового субстандарта и просторечия. Гоголь часто употребляет в речи действующих лиц фразеологизмы, включающие в себя компонент «черт» (*черт побери*, *черт возьми*). Их можно встретить, чаще всего, в репликах молодого Глова, так как для него характерны экспрессивные речевые средства. Переводчики справились с текстом по-разному и с разной степенью экспрессивности, но все стараются представлять все новые варианты этих фразеологизмов. Наиболее экспрессивные выражения использует в своем переводе Сухаржипа. При переводе просторечия переводчики не боялись употреблять экспрессивные выражения, даже ополнить язык, чтобы достичь желаемого эффекта на читателя.

С точки зрения целостной характеристики, перевод Богумила Матезиуса является местами слишком буквальным. Хотя его перевод не содержит русизмов, он определенно возник под синтаксическим влиянием русского языка. Также в нем можно найти выражения и обороты, которые в настоящее время звучат устарело либо громоздко. Матезиус являлся сторонником так называемого свободного перевода, что в его переводе проявляется случайными дополнениями к высказываниям персонажей; речь идет, прежде всего, о добавлениях

фразеологизмов либо устойчивых словосочетаний. В целом, его перевод можно считать удачным и современным, несмотря на то, что он возник более шестидесяти пяти лет назад.

Леош Сухаржипа перевел текст с учетом его будущей сценической обработки. С этой целью он произвел в тексте многочисленные изменения, приспособив язык и реалии чешскому зрителю и требованиям театра, чтобы впоследствии не возникала необходимость в переработке текста: например, популярную в России XIX века карточную игру «фараон» он заменяет игрой «око», более известной чешской публике. По сравнению с остальными двумя переводчиками, Сухаржипа применяет более экспрессивные и эмоциональные языковые средства. Он обладает богатым словарным запасом, что обогащает текст перевода. Также он прибегает к ненормативной лексике, даже к вульгаризации языка. Вследствие данных изменений, из его перевода больше других выступает личность переводчика и его специфический переводческий стиль. Вопреки этому, перевод Сухаржипы, по нашему мнению, является самым удачным и вневременным. Он написан живым, естественным языком, все языковые средства в нем употреблены во взаимной гармонии, и текст понятен для всех.

Перевод Алены Моравковой на шестнадцать лет младше, чем перевод Сухаржипы, и он пока последний. От остальных текстов он отличается, главным образом, выбором стилистических средств – употреблением чешского интердиалекта в повышенной мере. Из анализа вытекает, что Моравкова в своем переводе злоупотребляет чешским интердиалектом даже в тех отрывках текста, где в оригинале использован литературный язык. С другой стороны, в ее переводе можно найти несколько устарелых выражений, которыми, возможно, она стремится приблизить перевод гоголевскому времени и создать впечатление «дел давно минувших дней». Однако, это действует вразрез с тенденцией модернизировать текст с помощью чешского интердиалекта. Моравкова, по сравнению с остальными переводчиками, часто выбирает в ходе перевода более нейтральный вариант, и поэтому ее перевод не достигает качеств перевода Сухаржипы.

Перевод драматических произведений, бесспорно, является сложной дисциплиной. Надеемся, что данная работа достигла поставленной нами цели, и может послужить в качестве источника информации о проблематике перевода

театральных пьес, а также поспособствовать расширению знаний о драматическом творчестве Н.В. Гоголя.

## BIBLIOGRAFIE

### PRIMÁRNÍ ZDROJE

- GOGOL', N. V. *Игроки* [online]. © 2010-2016 RoyalLib.com. [vid. 30. 10. 2016]. Dostupné z: [http://royallib.com/book/gogol\\_nikolay/igroki.html](http://royallib.com/book/gogol_nikolay/igroki.html).
- GOGOL', N. V. *Hráči: Příběh dávno uplynulých dní*, 2002. Přeložil Leoš SUCHAŘÍPA. In: GOGOL', N. V. *Revizor; Ženitba; Hráči; Úředníkovno ráno; Spor; Scény ze společenského života [Hry a aktovky]*. Hradec Králové: Cylinder, 2002. ISBN 80-901888-6-9.
- GOGOL', N. V. *Hráči*, 1952. Přeložil Bohumil MATHESIUS. In: GOGOL', N. V., FRANĚK, J. F. a MATHESIUS, B. *Výbor z díla II*. Praha: Svoboda, 1952.
- GOGOL', N. V. *Hráči*, 1842. Přeložila Alena MORÁVKOVÁ. In: , GOGOL', N. V., TURGENEV, I. S. a ČECHOV, A. P. *Spor; Venkovanka; Svatba a další aktovky*. Edice D. Praha: Artur, 2013. ISBN 978-80-7483-000-6.

### SEKUNDÁRNÍ ZDROJE

#### Knižní zdroje

- BOTURA, M. a HERMANOVÁ, E. *Slovník ruských spisovatelů od počátků ruské literatury do roku 1917*. Vyd. 2. Praha: Lidové nakladatelství, 1978.
- BRJUSOV, V. *Na prach spálený*, 1909. In: GOGOL', N. V. *Hráči: Igroki: příběh dávno uplynulých dní: pátá inscenace padesáté osmé sezóny 2002/2003, premiéry 15. a 16. března*. Brno: Městské divadlo Brno, 2003. ISBN 80-239-0788-3.
- DROZD, D. *Kapitoly z teorie dramatu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3642-5.
- FRANĚK, J. *Bohumil Mathesius*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963.
- GOGOL', N. V. *Hráči: Igroki: příběh dávno uplynulých dní: pátá inscenace padesáté osmé sezóny 2002/2003, premiéry 15. a 16. března*. Brno: Městské divadlo Brno, 2003. ISBN 80-239-0788-3.
- HOFFMANNOVÁ, J. Práce českého teatrologa o (dramatickém) textu a (divadelní) komunikaci. *Slovo a slovesnost*, 1989, 50 (4), str. 331-339. ISSN 0037-7031.
- JERMILOV, V. V. *N. V. Gogol*. Praha: Československý spisovatel, 1953.
- JETTMAROVÁ, Z. *Volba strategie a rozhodování na základě teorie skoposu: komplexní kritéria překladatelské analýzy textu*, 1995. In: HRDLIČKA, M. *Devětkrát o překladu*. Vyd. 1. Praha: JTP, 1995. ISBN 80-901698-2-1.
- KUBÍČKOVÁ, T. *Komentovaný překlad divadelní hry Nikolaje Koljady Buket*. Brno: Masarykova univerzita, 2012. Magisterská diplomová práce.
- KUDĚLKA, V. *Mistrův mistrovský kus*, 2003. In: GOGOL', N. V. *Hráči: Igroki: příběh dávno uplynulých dní: pátá inscenace padesáté osmé sezóny 2002/2003, premiéry 15. a 16. března*. Brno: Městské divadlo Brno, 2003. ISBN 80-239-0788-3.
- LEVÝ, J. *Umění překladu*. Vyd. 3. Praha: Ivo Železný, 1998. ISBN 80-237-3539-X.

- MATHESIUS, B. *Gogol - dramata*, 1948. In: GOGOL', N. V., FRANĚK, J. F. a MATHESIUS, B. *Výbor z díla II*. Praha: Svoboda, 1952.
- MISTRÍK, J. *Dramatický text.*, Vyd. 1. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladatel'stvo, 1979.
- MORÁVKOVÁ, A. *Záhadný Gogol*, 2002. In: GOGOL, N. V. *Hry a aktovky*. Hradec Králové: Cylindr, 2002. ISBN 80-901888-6-9.
- MOUNIN, G. *Teoretické problémy překladu*. Praha: Karolinum, 1999. ISBN 80-7184-733-X.
- PÁLUŠOVÁ, M. *Současné ruské drama v českém translatologickém kontextu*. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého, 2012. Disertační práce.
- PAROLEK, R. a HONZÍK, J. *Ruská klasická literatura*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1977.
- PAVIS, P. *Divadelní slovníky*, Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.
- PEČENEC, J. J. *Kalendárium života a díla N. V. Gogola*, 2003. In: GOGOL', N. V. *Hráči: Igroki: příběh dávno uplynulých dní: pátá inscenace padesáté osmé sezóny 2002/2003, premiéry 15. a 16. března*. Brno: Městské divadlo Brno, 2003. ISBN 80-239-0788-3.
- PECHAR, J. *Otázky literárního překladu*. Praha: Československý spisovatel. 1986. ISBN 22-099-86.
- POSPÍŠIL, I. a kol. *Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů*. Praha: Libri, 2001. ISBN 80-7277-068-3.
- POVEJŠIL, J. *Dramatický text a jeho překlad*, 1994. In: KUFNEROVÁ, Z., POLÁČKOVÁ, M., POVEJŠIL, J., SKOUMALOVÁ, Z. a STRAKOVÁ, V. *Překládání a čeština*. Praha: H&H, 1994. ISBN 80-85787-14-8.
- PROCHÁZKA, M. *Znaky dramatu a divadla*. Praha: Panorama, 1988.
- RICHTEREK, O. *K otázce dobové normy a zastarávání překladu*, 1997. In: Sborník. *Mezinárodní vědecká konference na paměť 50. výročí úmrtí českého klasického filologa a překladatele Otmara Vaňorného*. Vysoké Mýto: Okresní muzeum, 1997, s. 310-320.
- SKOUMALOVÁ, Z. *Jaké druhy překladu známe*, 1994. In: KUFNEROVÁ, Z., POLÁČKOVÁ, M., POVEJŠIL, J., SKOUMALOVÁ, Z. a STRAKOVÁ, V. *Překládání a čeština*. Praha: H&H, 1994. ISBN 80-85787-14-8.
- ŠOTKOVSKÝ, J. Dva druhy strategií - dva druhy napětí, *Theatralia*, 2014, 17 (1), str. 315 - 329.
- VELTRUSKÝ, J. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999. ISBN 80-86055-60-4.
- VILIKOVSKÝ, J. *Překlad jako tvorba*. Praha: Ivo Železný, 2002. ISBN 80-237-3670-1.
- VYCHODILOVÁ, Z. a kol. *Současné ruské drama*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2014. ISBN 978-80-244-4505-2.
- VYCHODILOVÁ, Z. *Translatologický úvod*. In: *Cvičebnice překladu pro rusisty I: politika, ekonomika*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. ISBN 80-244-0411-7.

ZICH, O. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1987.

ПАЛУШОВА, М. *Гоголевские мотивы в современной русской драматургии*. In: Пехал; З., Зырянов, О.: *Н. В. Гоголь как художественный и культурно-исторический феномен*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2015. s. 167-172. ISBN 978-80-244-4644-8.

БЕЛИНСКИЙ, В. Г. *О Гоголе: статьи, рецензии, письма*, Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949, 509 с.

КОМИССАРОВ, В. Н. *Современное переводоведение*. Москва: Издательство ЭТС, 2002.

ОЛИЦКАЯ, Д. А. *Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы*. Вестник Томского государственного университета № 357, 2012. С. 19 - 24.

СТЕПАНОВ, Н. Л. *Н. В. Гоголь - творческий путь*. 2-е издание. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959.

#### **Internetové zdroje:**

ABRHÁM, J. *O divadle - Hráči (Činoherní klub)* [online]. Youtube, 1. 11. 2015. [cit. 5. 10. 2016]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=gxReM1CFYGw>.

BELLAN, R. *Chybějí mi děvčata* [online]. Webové stránky Slovákého divadla, 24. 5. 2011. [cit. 10. 10. 2016]. Dostupné z: <http://www.slovackeivadlo.cz/novinka/robert-bellan-chybeji-mi-devcata>.

BERGMANNOVÁ, P. *Dobře rozehraná ostravská partie* [online]. *Divadelní noviny*, 2013, 5. [cit. 5. 10. 2016]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/komorni-scena-arena-ostrava-gogol-hraci-recenze>.

FALTÝNEK, V. *Leoš Suchařípa, herec, překladatel a teoretik* [online]. *Český rozhlas*, 17. 6. 2005. [vid. 1. 9. 2016]. Dostupné z: <http://www.radio.cz/cz/rubrika/udalosti/leos-sucharipa-herec-preklatatel-a-teoretik>.

FRÖHLICH, F. *Takhle je to dané. Toto inscenujte!* [online]. *Slovo v prostoru*, 2 (40), 1999. [vid. 10. 11. 2016]. Dostupné z: <http://souvislosti.cz/299/frohl.html>.

HUBIČKA, J.: *Bohumil Mathesius: Za zpěvy staré Číny* [online]. *Český rozhlas: Portréty*, 2012. [vid. 1. 9. 2016]. Dostupné z: [http://www.rozhlas.cz/archiv/portrety/\\_zprava/bohumil-mathesius-za-zpevy-stare-ciny--1070078](http://www.rozhlas.cz/archiv/portrety/_zprava/bohumil-mathesius-za-zpevy-stare-ciny--1070078).

HULEC, V. *Rozhovor se Sergejem Fedotovem - Nikdy neudělám nic proti duši* [online]. *Divadelní noviny*, 2004, 8. [cit. 6.10.2016]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/noviny/archiv2004/cislo08/rozhovor.html>.

KLEJNA, P.: *Hráči očima Pavla Klejny* [online]. Webové stránky městských divadel pražských, 4. 2. 2009. [cit. 1. 10. 2016]. Dostupné z: <http://www.mestskadivlaprazska.cz/napsali-o-nas/138-60/hraci-ocima-pavla-klejny/>.



- KŠICOVÁ, D. *K některým problémům kulturní politiky SSSR a ČSR v meziválečném období*. In: ČEREŠŇÁK, B. *Padesát vítězných let: sborník prací z vědecké konference filosofické fakulty University J. E. Purkyně k 50. výročí vzniku Komunistické strany Československa* [online]. Brno: Universita J. E. Purkyně, 1973. [vid. 1. 9. 2016]. Dostupné z: [http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/126219/SpisyFF\\_186-1973-1\\_15.pdf?sequence=1](http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/126219/SpisyFF_186-1973-1_15.pdf?sequence=1).
- MAREČEK, L. Ten podraz jim ve Zlíně vyšel [online]. *Divadelní noviny*, 2000, 16, str. 6. [cit. 30. 8. 2016]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/noviny/archiv/cislo16/kritika.html>.
- MORÁVKOVÁ, A. Můj „Klicperák“ [online]. In: *POT&LESK*, č. 9, květen 2014, s. 13. [vid. 4. 11. 2016]. Dostupné z: [https://issuu.com/klicperovo.divadlo/docs/potlesk\\_kveten\\_2014](https://issuu.com/klicperovo.divadlo/docs/potlesk_kveten_2014)
- MORÁVKOVÁ, A. *Překlad dramatu*. In: HRALA, M. (Ed.). *Český překlad 1945-2003: sborník příspěvků ze symposia, které se konalo v Ústavu translologie FF UK v rámci výzkumného záměru Srovnávací poetika multikulturním světě* [online]. Praha: Universita Karlova, FF, 2004. [cit. 15. 6. 2016]. Dostupné z: [http://is.muni.cz/el/1421/podzim2014/FJPR0041/um/50509839/MORAVKOVA\\_Alena\\_\\_Preklad\\_dramatu.pdf](http://is.muni.cz/el/1421/podzim2014/FJPR0041/um/50509839/MORAVKOVA_Alena__Preklad_dramatu.pdf).
- PATEROVÁ, J. Velký podraz v Rokoku vyšel [online]. *Lidové noviny*, 25. 9. 2008. [cit. 1. 10. 2016]. Dostupné z: <http://www.mestskadivadlaprazska.cz/napsali-o-nas/137-60/velky-podraz-v-rokoku-vysel/>.
- PAVLOVSKÝ, P. Drama [online]. *Divadelní revue*, 9. 6. 2001. [cit. 1. 10. 2016]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1419>.
- SEČKAŘ, M. Bulgakov se stal mým osudem [online]. *HOST: literární měsíčník*, 2011, 27 (9), str. 36-39. [vid. 16. 3. 2016]. Dostupné z: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2011/9-2011/bulgakov-se-stal-mym-osudem>
- VESELÝ, J. 955. schůzka: MUDr. Pavel Durdík, lékař, etnograf, cestovatel, překladatel a publicista [online]. *ČRo Dvojka: Toulky českou minulostí*, 13. 10. 2013. [cit. 15. 9. 2016]. Dostupné z: [http://www.rozhlas.cz/toulky/vysila\\_praha/\\_zprava/955-schuzka-mudr-pavel-durdik-lekar-etnograf-cestovatel-prekladatel-a-publicista--1265263](http://www.rozhlas.cz/toulky/vysila_praha/_zprava/955-schuzka-mudr-pavel-durdik-lekar-etnograf-cestovatel-prekladatel-a-publicista--1265263).
- VRCHOVSKÝ, L. Touha po bohatství je věčná [online]. *Divadelní noviny*, 2013, 13. [cit. 6. 10. 2016]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/touha-po-bohatstvi-je-vecna>.
- VYKOUPIIL, L. Ecce homo – Leoš Suchařípa, dramaturg, překladatel a herec [online]. *Český rozhlas Brno*, 16. 2. 2012. [vid. 1. 9. 2016]. Dostupné z: [http://www.rozhlas.cz/brno/upozornujeme/\\_zprava/ecce-homo-leos-sucharipa-dramaturg-prekladatel-a-herc--1019567](http://www.rozhlas.cz/brno/upozornujeme/_zprava/ecce-homo-leos-sucharipa-dramaturg-prekladatel-a-herc--1019567).
- ZAHÁLKA, M.: Hráči připomenou zážitky z Dejvického divadla. Gogolova satira je aktuální dodnes [online]. *Hospodářské noviny*, 31. 7. 2013. [cit. 6. 10. 2016]. Dostupné z: <http://art.ihned.cz/divadlo/c1-59316280-hraci-jsou-v-ostrave-sehrani-a-dodnes-aktualni>.

ZICHÁČKOVÁ, M. Smočkovým Hráčům je třicet let, přesto na kráse neztratili [online], *O divadle*, 10. 12. 2012. [cit. 5.10.2016]. Dostupné z: <http://www.odivadle.cz/jeviste/o-divadle/smockovym-hracum-je-tricet-let-presto-na-krase-neztratili/#lastcol>.

Podle: <http://archiv.narodni-divadlo.cz>

Podle: <http://database.obecprekladatelu.cz>

Podle: <http://www.cinoherniklub.cz/index.php/ostatni/ladislav-smocek.html>

Podle: <http://www.i-divadlo.cz>

Podle: <http://www.ndm.cz/cz/osoba/149-simak-pavel.html>

BELOGUR, H. *Мотив карточной игры в пьесе Н. В. Гоголя «Игроки»*. [online]. 15. 3. 2011. [vid. 4. 11. 2016]. Dostupné z: <http://rusfil-mggu.at.ua/forum/13-30-1>.

ЛИСИК, Л. Литературоведы об особенностях языка и художественного стиля Н. Гоголя. [online]. *Молодой ученый*, 2011, № 5. Т.2., С. 27-33. [vid. 4. 11. 2016]. Dostupné z: <http://moluch.ru/archive/28/3240>.

МИЛИЧЕВИЧ, Е. Е. *Тема карт и карточной игры в повести А.С. Пушкина «Пиковая дама», драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад» и комедии Н.В. Гоголя «Игроки»: опыт сравнительного анализа*. In: ЗАБЕЛИНА, Г. А., БАРЫШНИКОВА, З. А., ЯВЧЕНКО, В. Д., САЕНКОВА, Е. В. *Актуальные проблемы филологии*. [online]. Москва: МГЛИ, 2008. [vid. 4. 11. 2016]. Dostupné z: <http://m.10-bal.ru/doc/10706/index.html>.

ПАДЕРИНА, Е. Г. *Своеобразие драматургического мышления Гоголя: проблемы научной рецепции последней комедии классика ("Игроки")*. [online]. Москва: Институт мировой литературы РАН, 2009. Диссертация. [vid. 4. 11. 2016]. Dostupné z: <http://vak1.ed.gov.ru/ru/dissertation/subscription/index.php?id54=6976&from54=606>.

ПИНЧУК, Н. *Своеобразие драматургии Н. В. Гоголя*. [online]. Проза.ру, 2003. [cit. 1. 9. 2016]. Dostupné z: <https://www.proza.ru/2003/07/26-73>.

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
Bc. JALŮVKOVÁ Petra	K Myslivně 684, Stará Ves nad Ondřejnicí - Stará Ves	F140194

**TÉMA ČESKY:**

Kritická analýza tří českých překladů dramatu N. V. Gogola: Hráči

**TÉMA ANGLICKY:**

Critical Analysis of Three Translations of Gogol's Play "Gamblers"

**VEDOUČÍ PRÁCE:**

doc. PhDr. Zdeňka Vychodilová, CSc. - KSR

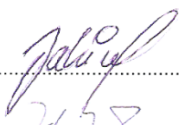
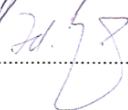
**ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:**

1. Nastudování relevantní odborné literatury
2. Detailní seznámení se s textem originálu a všemi texty překladů
3. Vlastní mnohostranná translatická analýza
4. Syntéza všech zjištění
5. Formulace závěru

**SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:**

- KALIVODOVÁ, E. et al. Tajemná translatická? Cesta k souvislostem textu a kultury. Praha, FF UK, 2008.  
KAZAKOVA, T.A. Chudožestvennyj perevod, Moskva, 2012.  
KOMISSAROV, N.K. Teorija perevoda, Moskva, 2004.  
KUFNEROVÁ, Z. et al. Překládání a čeština, Jinočany, 2003.  
LEVÝ, J. Umění překladu, 4. vydání, Praha, 2013.  
MODESTOV, V.S., Chudožestvennyj perevod: Istorija, teorija, praktika, Moskva, 2013.  
Translatologica Pragencia I-IV, Acta AUC, 1980-2011.  
Ústav translatická FF UK v Praze: Český překlad, Praha, 2003.

Podpis studenta:

  
.....  
  
.....

Datum:

26. 11. 2014

Podpis vedoucího práce:

Datum:

26. 11. 2014

## **Anotace**

**Jméno a příjmení autora:** Bc. Petra Jalůvková

**Název katedry a fakulty:** Katedra slavistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

**Název práce:** Kritická analýza tří českých překladů dramatu N. V. Gogola: Hráči

**Název v angličtině:** Critical Analysis of Three Czech Translations of Gogol's play "The Gamblers"

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

**Počet znaků včetně mezer:** 156 686

**Počet titulů použité sekundární literatury:** 36

**Přílohy volně vložené:** 1 CD ROM

**Klíčová slova:** Nikolaj Vasiljevič Gogol, Hráči, ruské drama, překlad, translatologická analýza, srovnávací analýza, kritická analýza, analýza překladu, překlad dramatu, překlad divadelní hry, Bohumil Mathesius, Leoš Suchařípa, Alena Morávková

**Charakteristika diplomové práce:** Diplomová práce se věnuje translatologické analýze tří českých překladů Gogolova dramatu Hráči. Cílem práce je určit strategii a metody překladatelů. V začátku práce se věnujeme životu a tvorbě Nikolaje Vasiljeviče Gogola, představujeme drama Hráči a jeho překladatele do češtiny. Součástí práce je kapitola zabývající se problematikou překladu dramatického textu, která slouží jako platforma pro následnou translatologickou analýzu. Při analýze postupujeme metodou srovnání překladů jak ve vztahu k originálu, tak mezi sebou. Pozornost je soustředěna nejen na lexikální stránku jazyka, jako je překlad vlastních jmen, jazykového substandardu, ruských reálií či cizojazyčného lexika, ale rovněž na celkovou charakteristiku překládaných textů. V závěru práce uvádíme výsledné porovnání a zhodnocení všech tří překladů.

**Charakteristika v angličtině:** The diploma thesis is focused on translatological analysis of three Czech translations of Nikolai Gogol's drama "The Gamblers". The main goal of this thesis is to capture the strategy and methods of the translators. The introductory chapters are devoted to the life and work of Nikolai Gogol and the plot of "The Gamblers" is introduced as well as the Czech translators of the play. The crucial

part of the thesis explains the potential problems when translating theatre plays and serves as a platform for the following translational chapter. The focus is on the lexical aspects of the language, such as translation of proper names, Russian facts, foreign lexicon etc., as well as on the general characteristics of translated texts. In the conclusion we demonstrate the final comparison and critical evaluation of all three Czech translations.