

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO
V OLMOUCI**

KATEDRA SLAVISTIKY

**NIKOLAJ ERDMAN – SEBEVRAH: SROVNÁNÍ
PŘEKLADU ALENY MORÁVKOVÉ A JANA
ZÁBRANY**

**The comparison of Czech translations of The Suicide by
Nikolai Erdman**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

VYPRACOVALA: Johana Latková

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

Olomouc 2022

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

V Olomouci, 3. 5. 2022

Podpis

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Martině Pálušové, Ph.D., za její odbornou pomoc, ochotu a trpělivost při vedení této bakalářské práce.

OBSAH

ÚVOD.....	6
1. NIKOLAJ ROBERTOVIČ ERDMAN	7
1.1. SEBEVRAH	7
2. ČEŠTÍ PŘEKLADATELÉ SEBEVRAHA.....	7
2.1. ALENA MORÁVKOVÁ	7
2.2. JAN ZÁBRANA.....	8
3. TRANSLATOLOGIE	9
3.1. DEFINICE POJMŮ	9
3.2. PŘEKLADATELSKÝ PROCES A JEHO DRUHY.....	10
3.2.1. JAZYK A TEXT	10
3.2.2. PŘEKLADATELSKÝ PROCES.....	11
3.2.3. KRITIKA PŘEKLADU.....	13
3.3. PŘEKLAD DRAMATICKÉHO TEXTU	14
4. ANALÝZA PŮVODNÍHO DÍLA	15
4.1. TÉMA HRY.....	15
4.2. DĚJ HRY	15
4.3. POSTAVY	16
4.3.1. HLAVNÍ POSTAVY.....	16
4.3.2. VEDLEJŠÍ POSTAVY	17
4.4. VLASTNÍ JMÉNA.....	18
4.4.1. DEFINICE POJMU	18
4.4.2. PŘEKLAD VLASTNÍCH JMEN	18
4.4.3. JMÉNA VE VYBRANÝCH PŘEKLADECH	19
5. DOBOVÝ KONTEXT DÍLA	19
5.1. SITUACE V RUSKU V DOBĚ VYDÁNÍ DÍLA.....	19
5.2. DOBOVÝ KONTEXT PŘI VZNIKU PŘEKLADŮ	20
5.2.1. OBDOBÍ VYDÁNÍ PŘEKLADU J. ZÁBRANY	20
5.2.2. OBDOBÍ VYDÁNÍ PŘEKLADU A. MORÁVKOVÉ	21
6. SROVNÁVACÍ ANALÝZA PŘEKLADŮ	21
6.1. ANALÝZA LEXIKÁLNÍ ROVINY TEXTU.....	21
6.2. ANALÝZA MORFOLOGICKÉ ROVINY TEXTU.....	27
7. SROVNÁNÍ JEDNOTLIVÝCH PŘEKLADŮ.....	29
7.1. PŘEKLAD JANA ZÁBRANY	29

7.2. PŘEKLAD ALENY MORÁVKOVÉ	31
8. ZÁVĚREČNÉ SROVNÁNÍ PŘEKLADŮ	33
8.1. PŘEKLAD JANA ZÁBRANY	33
8.2. PŘEKLAD ALENY MORÁVKOVÉ	34
ZÁVĚR.....	35
РЕЗЮМЕ.....	37
BIBLIOGRAFIE.....	43

ÚVOD

Cílem této práce je komparace dvou českých překladů ruské divadelní hry *Sebevrah* N. R. Erdmana na základě originálu. Prvním srovnávaným je první český překlad z pera Jana Zábrany z roku 1968. Druhým, a zároveň nejnovějším, je překlad této hry od Aleny Morávkové z roku 1985. Práce si klade za cíl nalézt mezi uvedenými překlady rozdíly a podobnosti, překlady zhodnotit a zároveň na základě srovnání s původním dílem v ruském jazyce stanovit míru jejich ekvivalence a adekvátnosti.

Práce je rozdělena na teoretickou a praktickou část. První část je věnována N. R. Erdmanovi a jeho tvorbě, dále se práce zaměřuje na hru *Sebevrah*, její české překlady a na jednotlivé překladaře. V následujících kapitolách jsou vymezeny základní pojmy z oblasti translologie, jako je překladařský proces, ekvivalence a kritika překladu či překlad dramatického textu. V této části se práce opírá o teoretické poznatky z translologických a lingvistických děl, především o texty Dagmar Knittlové, Jiřího Levého či Zdeňky Vychodilové.

Součástí praktické části je analýza dramatu, která je zaměřena na téma a děj hry, dále na její hlavní a vedlejší postavy a zároveň na jejich jména a způsob, jakým se mohou překládat. Následuje kapitola, věnovaná dobovému kontextu jak původního díla, tak vzniku jednotlivých překladů. Nejobsáhlejší je kapitola srovnávací analýzy, jejímž hlavním cílem je provést komparaci jednotlivých překladů a zároveň je srovnat s původním dílem. Analýza je prováděna na základě srovnávací jazykové roviny překladu a je věnovaná především lexikální rovině textu. Rozdíly v překladařských přístupech a řešeních jsou demonstrovány na konkrétních příkladech z původní hry a jednotlivých překladů. Lze předpokládat, že na základě časového rozestupu jednotlivých překladů bude u staršího překladu možné pozorovat zastaralost jazyka, a zároveň lze ze stejného důvodu očekávat rozdíly ve volených ekvivalentech či ustálených slovních spojeních.

Součástí praktické části je také zhodnocení jednotlivých českých překladů, které je zaměřeno především na jazykovou rovinu a na celkové působení textu na čtenáře a diváka.

1. NIKOLAJ ROBERTOVIČ ERDMAN

Nikolaj Robertovič Erdman byl významný sovětský dramatik a filmový scenárista. Proslavil se především spoluprací s divadelním režisérem Vsevolodem Mejercholdem. V roce 1924 nabídl Erdman Mejercholdovi svou první hru *Mandát* (rusky *Мандат*), která se stala jednou z nejkontroverznějších, ale také nejhranějších v SSSR. Erdman se však proslavil především svou druhou divadelní hrou *Sebevrah* (rusky *Самоубийца*), kterou divadelní režisér a teoretik Konstantin Sergejevič Stanislavskij označil za výtvar génia, kdežto Josif Stalin za prázdnu, dokonce až škodlivou. (J. Freedman, 2016, s. 462)

Erdman byl taktéž klíčovou postavou v počátcích sovětského filmu. Napsal scénáře k několika němým filmům a jeho prvním zvukovým filmem byla muzikálová komedie *Celý svět se směje* (rusky *Весёлые ребята*). Za scénář k filmu *Smělí lidé* (rusky *Смелые люди*) získal v roce 1951 Stalinovu cenu. Věnoval se také tvorbě pro děti a mimo jiné napsal scénář k populárnímu filmu *Mrazík* (rusky *Морозко*). (A. Kovalova, 2011, s. 34)

Jeho hry, především *Sebevrah*, tvoří v ruské literatuře přímé spojení mezi gogolovským a novodobým absurdním dramatem. (Divadlo.cz, 2011)

1.1. SEBEVRAH

Dílo bylo napsáno v roce 1928. Jedná se o komedii, v níž Erdman odkrývá nepřátele mladé sovětské republiky, kteří využívají nelehké doby k vlastním cílům. (Morávková, 1985) V Československu byla hra poprvé přeložena Janem Zábranou v roce 1968 a poprvé zinscenována roku 1987 v Satirickém divadle Večerní Brno, avšak v překladu Aleny Morávkové. V překladu Jana Zábrany vznikla o rok později slavná verze Studia Ypsilon v Praze, kterou režíroval Jan Schmid a roli Podsekálníkova ztvárnil Oldřich Kaiser a jeho ženu Marju Lukjanovnu Lenka Termerová. Zajímavostí je, že Lenka Termerová o 24 let později ztvárnila v Divadle Rokoko roli tchyně Serafimy. (Databáze a online služby Divadelního ústavu)

2. ČEŠTÍ PŘEKLADATELÉ SEBEVRAHA

2.1. ALENA MORÁVKOVÁ

Alena Morávková se narodila 29. července 1935 v Hradci Králové, kde také v roce 1953 odmaturovala na gymnáziu J. K. Tyla. Poté studovala ruštinu, ukrajinštinu, francouzštinu a teatrologii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Roku 1958

získala titul promovány filolog, roku 1968 titul PhDr., roku 1998 docenturu a v roce 2008 byla jmenována profesorkou. Působila jako redaktorka v divadelní, literární a audiovizuální agentuře DILIA (1958-1968), následně jako redaktorka v Ústavu jazyků a literatur Československé akademie věd (1968-1972) a mezi lety 1972-1989 byla nuceně ve svobodném povolání. V současnosti působí jako externí vyučující na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a na Divadelní fakultě AMU.

Překládá především z ruštiny a ukrajinštiny, částečně také z francouzštiny. Zaměřuje se na dramatickou tvorbu, klasickou a moderní ruskou prózu a teatrologickou literaturu. Do češtiny přeložila více než sto třicet titulů ruské a ukrajinské beletrie včetně dramát. Díky tomu, že se osobně znala s Jelenou Bulgakovovou, přeložila do češtiny všechna díla Michaila Bulgakova. Je také autorkou řady článků a statí věnovaných problematice překladu, a to zejména problematice překladu dramatu. (Databáze českého uměleckého překladu) V roce 2021 získala Státní cenu za celoživotní překladatelské dílo. (Databáze knih)

Morávková se s Erdmanem setkala osobně právě díky Jeleně Bulgakovové. Sám Erdman dal Morávkové své divadelní hry, aby je přeložila do češtiny. Její překlad *Sebevraha* byl publikován v roce 1985 v nakladatelství DILIA, ale na scénu se dostal až o dva roky později. (M. Pálušová, 2021, s. 155)

2.2. JAN ZÁBRANA

Jan Zábrana se narodil 4. června 1931 v Herálci. Jeho matka byla roku 1950 odsouzena, a ačkoliv téhož roku složil Zábrana maturitu na gymnáziu v Humpolci, nebyl vzhledem k politické perzekuci své rodiny přijat na Filozofickou fakultu. Do roku 1952 studoval na Katolické bohoslovecké fakultě Univerzity Karlovy v Praze, ale jen dokud nebyl odsouzen i jeho otec, potom Zábrana začal pracovat jako pomocný dělník. Roku 1954 se stal překladatelem na volné noze, a také poprvé publikoval svou básnickou tvorbu. V roce 1965 vydal svou první básnickou sbírku *Utkvělé černé ikony*. O čtyři roky později byla vydána poslední báseň za jeho života, jelikož během normalizace mu nebylo dovoleno se vlastní tvorbě věnovat a mohl pouze překládat. Věnoval se překladům ruské, anglické a americké prózy a poezie. K jeho významným překladům se řadí básně ruského básníka Osipa Mandelštama či belgického básníka Emile Verhaerena. Zábrana k řadě svých překladů připojil esejistické komentáře, které byly v roce 1989 vydány pod titulem *Potkat básníka*.

V 50. letech psal vlastní prózu (např. *Sedm povídek*, 1993), společně s Josefem Škvoreckým pak napsal několik detektivek (např. *Vražda v zastoupení*, 1967), a také dětskou knížku *Táňa a dva pistolníci* (1965).

Během svého života trpěl depresemi. V roce 1976 onemocněl diabetem a v roce 1984 zemřel na rakovinu. Posmrtně byly vydány všechny jeho básně pod tituly *Jistota nejhorsího* (1991) a *Básně* (1993), a také jeho deníky z let 1948-1984 se svědectvím o jeho životě, době a postojích. (Československá bibliografická databáze) Výbor z deníků pod názvem *Celý život* získal v roce 1992 ocenění Kniha roku Lidových novin. (Databáze knih)

Zábrana hru *Sebevrah* přeložil již v roce 1967. (M. Pálušová, 2021, s. 155) Jeho překlad se však dočkal premiéry o půl roku později než překlad Aleny Morávkové, a to v březnu roku 1988 v pražském Studiu Ypsilon. (Databáze a online služby Divadelního ústavu)

3. TRANSLATOLOGIE

3.1. DEFINICE POJMŮ

Předtím, než přijde na řadu analýza jednotlivých překladů, je potřeba si přiblížit základní pojmy a definice. Translatologie, neboli věda o překladu, je relativně mladá vědní disciplína, která se zabývá systematickým zkoumáním procesu překládání a překladu jako výsledku tohoto procesu, užší pojem je teorie překladu. (E. Vysloužilová, M. Machalová, 2011, s. 7) V Česku se však teorie překladu objevila relativně brzy, a to díky pracím Jiřího Levého, který své poznatky popsal v díle *Umění překladu* v roce 1963.

Jen stěží lze najít jednotnou definici pro pojem překladu. Existuje jich totiž velké množství, a liší se různými úhly pohledu a uplatňovanými charakterizačními kritérii. Mezi nejčastěji užívané definice se řadí:

„Překlad je převedení, přetlumočení textu do jiného jazyka.”

„Překlad je překódování informace z jednoho znakového systému do druhého.”

„Překlad bývá také pojímán jako jinojazyčná forma existence sdělení obsaženého v originále.”

„Překladem se nazývá proces přetvoření slovesného díla v jednom jazyce ve slovesné dílo v jiném jazyce při zachování nezměněného obsahu, tzn. významu.” (Z. Vychodilová, 2011, s. 7)

„Překlad (translát) je cílový text vytvořený překladatelem (autorem překladu) v jazyce cílové neboli přijímací kultury, který je odlišný od jazyka originálu, ve kterém byl výchozí text napsán.“ (Z. Fišer, 2009 s. 15)

3.2. PŘEKLADATELSKÝ PROCES A JEHO DRUHY

3.2.1. JAZYK A TEXT

Při překládání se běžně pracuje se dvěma texty. Prvním z nich je text výchozí neboli originál, který se vytváří nezávisle na druhém textu. Druhým je překlad, který vzniká na základě prvního textu cestou určitých mezijazykových operací, tedy tzv. překladových postupů a transformací. Jazyk, ve kterém je napsán originál, je jazyk výchozí a jazyk, do něhož se překládá, je jazyk cílový. (Z. Vychodilová, 2011, s. 7)

Dagmar Knittlová ve své knize *Překlad a překládání* objasňuje řadu lingvistických přístupů k teorii překladu. Zmiňuje, že se za hlavní překladatelský problém dlouho považovala otázka ekvivalentnosti, v souvislosti s čímž se zdůrazňovala možnost převedení veškeré informace textu výchozího jazyka do textu cílového jazyka i při různosti gramatických systémů obou jazyků. Dále však zmiňuje, že už první lingvisticky zaměřený britský teoretik překladu J. C. Catford vznesl myšlenku o tom, že jednotky výchozího a cílového jazyka nemusejí mít v lingvistickém smyslu totožný význam, a přesto mohou fungovat. Začalo se tedy hovořit o tzv. funkční ekvivalenci, kdy jde o to, že dva různé jazyky jsou schopny vylíčit tutéž situaci pomocí odlišných výrazových prostředků. (D. Knittlová, 2010) Jak uvádí Z. Vychodilová (2011): „Text překladu musí být ekvivalentní textu originálu, a proto by mělo být cílem každého překladatele vytvoření tzv. funkčně ekvivalentního překladu a tím pádem zachování invariantu překladu. Přičemž funkční ekvivalenty jsou rovnocenné paralelní jednotky se stejnou platností ve výchozím i cílovém jazyce. Invariantem se v teorii překladu nazývá to, co musí ve výsledku procesu překladu zůstat nezměněno, tzn. základní, klíčová informace určená pro převod z výchozí do cílového jazyka.“

Podle Z. Fišera (2001) je velmi důležitá funkce přeloženého textu v cílové kultuře. O tom hovoří také D. Knittlová, která tvrdí, že není tak důležité použijeme-li stejné či jiné jazykové prostředky, ale to, aby plnily stejnou funkci, a to pokud možno po více stránkách, např. věcné, konotační, ale i pragmatické. „Funkční“ přístupy k ekvivalenci obecně zohledňují všechny jazykové plány včetně pragmatiky, do níž zasahují i skutečnosti extralingvální (vzájemné vztahy účastníků komunikace, jejich kulturní predispozice, účel,

jemuž slouží výchozí i cílový text, apod.) Problematika ekvivalence patří k nejdiskutovanějším a nejdiskutabilnějším tématům napříč moderními translatologickými přístupy. Ačkoliv jednotlivé koncepty nelze zjednodušit na absolutní synonyma, všem je společný zájem o ekvivalenci na úrovni jednotek vyšších než lexémy nebo samostatné věty. (E. Nováková, 2019, s. 30)

Stěžejním problémem překladatelské teorie i praxe je podle Levého reprodukční přesnost překladu. Už od historie dochází k boji mezi dvěma protikladnými stanovisky, kterými jsou teorie adaptačního překladu a teorie doslovného překladu. Dodnes se řeší otázka, zda dílo převést volně či doslovně. Každý překladatel má na výběr, a tudíž se překlad dělí na několik druhů. Mezi nejčastější dělení patří:

- a) Adekvátní překlad je překlad, který v maximálně možné míře zachovává jednotu formy a obsahu originálu pomocí prostředků cílového jazyka, tj. funkční ekvivalentnost.
- b) Antonymický překlad je jedna z překladatelských transformací, při které dochází k záměně pojmů originálu pojmem významově protikladným a zároveň může dojít i k přestavbě celé konstrukce. Ekvivalentní význam však zůstává zachován.
- c) Doslovný překlad je popisován jako výsledek filologické činnosti jazykového znalce. Vyskytuje se jen ve speciálních případech jako podklad pro další, zejména umělecké ztvárnění (např. překlad básnických textů).
- d) Umělecký překlad je překlad umělecké literatury.
- e) Volný překlad je vytvoření překladových paralel na úrovni klíčových informací bez ohledu na formální a sémantické komponenty výchozího textu, text lze doplňovat, komentovat či vynechávat některé jeho části. (Z. Vychodilová, 2011, s. 7)

3.2.2. PŘEKLADATELSKÝ PROCES

Každý překladatel se k práci staví po svém a používá různé metody a postupy, všechny však směřují k podobnému řešení. Dříve nebyly využívány podrobné překladatelské postupy a návody, nyní se však překladatelský proces, tedy překladatelova práce, dá shrnout následovně:

Během první fáze, tj. pochopení předlohy, překladatel přijímá sdělení ve výchozím jazyce neboli kódu. Při druhé fázi, tj. interpretaci předlohy, dochází k dekódování

a následuje kódování výrazovými prostředky cílového jazyka. Při poslední fázi, tj. přestylování předlohy, se text ještě upravuje a reprodukuje se sdělení v cílovém jazyce (kódu cílového jazyka), které je určeno adresátovi informace.

Shrnutí vychází z poznatků Jiřího Levého, který tyto tři fáze procesu překládání definoval ve svém díle již v roce 1963.

Doposud se překlad zkoumal především jako produkt, ale podle moderních přístupů je zásadní se zaměřit na samotný proces překládání, jehož výsledkem je konečný produkt, tedy překlad. Objevují se dva moderní přístupy, prvním z nich je makropřístup, který je zaměřen na kulturu dané země, historické a lokální kontexty, realie, vztah autora k publiku a vztah publika k dílu. Po použití makropřístupu následuje tzv. strategické rozhodnutí, po kterém si překladatel vytvoří celkový obraz a následuje detailní rozhodování. Po něm přichází na řadu mikropřístup, který zkoumá gramatické struktury a jejich lexikální náplň a teprve potom začne vytvářet definitivní podobu překladu. (D. Knittlová, 2000, s. 21)

Mnohdy se překladatelé pokouší co nejlépe přenést jednu kulturu do druhé. Tento přenos se nazývá kulturní transpozice. Překládání je určitým druhem mezikulturní komunikace, přičemž překladatel je kulturní mediátor, který zprostředkovává komunikaci mezi odlišnými kulturami. Termín kulturní transpozice se užívá pro odlišení, jakým způsobem a jak moc se překladatelé odchylují od výchozího textu. Na základě poznatků S. Herveyho a I. Higginse se definovalo pět bodů, které rozdělují stupně odlišení: Prvním je *exotismum*, při kterém jde o převzetí slova z výchozího jazyka a pomocí stejného nebo mírně odvozeného slova (pomocí výslovnosti nebo pravopisu) do cílového jazyka. Na opačné straně je straně je *kulturní transpozice*, což je změna nebo nahrazení daného jména jménem jiným, které má stejné nebo podobné kulturní konotace. Dalším pojmem je *kulturní výpůjčka*, která se nachází na pomezí prvních dvou pojmů. Využívá se při překladu historických, sociologických nebo politologických textů, jelikož v nich překladatel občas užívá převzatých názvů. Dále pojem *kalk*, což je doslovný překlad nebo překlad pomocí vytvoření nového slova kopírováním struktury lexikální jednotky výchozího slova. Kalk je potřeba užívat s opatrností, jelikož některá slovní spojení mají daný význam pouze pro určitou kulturu nebo jazyk. Poslední termín je *komunikační překlad*, který přihlíží k odlišnostem kulturních zvyklostí výchozího a cílového jazyka. (D. Knittlová, 2000, s. 192-193)

3.2.3. KRITIKA PŘEKLADU

Kritika je nedílnou součástí překladatelského procesu. Probíhá jak v rámci vzniku překladu, kdy je největším kritikem své práce samotný překladatel, tak i následně po zveřejnění textu, dalšími osobami. Kritika překladu by měla být objektivní a funkční a měla by se zakládat na analýze překladatelských operací. Podle Jiřího Levého by objektivní kritika měla vyplývat ze srovnání originálu a překladu. V minulosti pro vytvoření kritiky nesloužily různé postupy a metody, jak je tomu v současnosti. Tehdy kritikovi pomohl popis systematických vlastností daného tématu, dále také popis řečových aktů a komunikativních kontextů.

Přestože je kritika součástí překladatelského procesu, u nás se jí bohužel nedostává dostatečné pozornosti. Omezuje se zpravidla na několikaslovné zhodnocení, jako „dobrý/špatný/zdařilý překlad“. Samotná Alena Morávková, jejímž překladem se tato práce zabývá, označuje tento přístup za „prvoplánovou sondu do struktury překladu“ (A. Morávková, 1995, 33) a spojuje ji s „nedoceňováním, dokonce přímo s prezíráním, degradací překladatelské práce“, přičemž zmiňuje, že „vhodná kritika naopak by pomohla zvýšit její prestiž.“ (A. Morávková, 1995, 34)

Hlavní funkcí kritiky je snaha o to, aby překlad dodržoval pravidla, na nichž se více či méně shoduje většina jazykových uživatelů, případně alespoň teoretiků v dané době. Jejím úkolem je tedy, mimo jiné, zkoumání cílových textů v kontextu zastarávání překladu, přičemž se nemusí jednat pouze o zastarávání ve smyslu jazykovém, ale například také ve smyslu interpretačním či estetickém. Má podvojnou podstatu – zaujímá pozici kontrolora míry adekvátnosti užitých jazykových prostředků a překladatelských strategií, a také zkoumá různá interpretační řešení. Kritika nefunguje jako zbraň proti autorovi překladu, nýbrž právě naopak jako příležitost ke zlepšení překladu. „Nejdůležitější funkcí hodnocení překladu je informování čtenářů či diváků o kvalitě konzumovaného média.“ (P. Kabelka, 2019, s. 107-108)

V současnosti je optimální metodou, jak posoudit překlad, spíše zohlednění širokého kontextu díla, dále sociokulturní kontext a tedy odlišný jazyk, kulturu a styl. (Z. Kufnerová, 1994, s. 192-193)

3.3. PŘEKLAD DRAMATICKÉHO TEXTU

Hlavním předmětem této práce je srovnání překladů dramatického textu, a tak je potřeba si objasnit základní principy překladu dramatického textu. Dramatický text je specifickým literárním druhem uměleckého textu, jehož překladu a problematice s ním spojené se věnovali již mnozí translatologové (např. Morávková, Levý, Procházka)

Překlad dramatu má na rozdíl od překladu prózy či poezie, odlišné rysy a postupy. Jedním z jeho specifíků je to, že výslednou dramaturgizaci nemůže autor či překladatel zcela ovlivnit. Na konečném výsledku se totiž kromě překladatele podílí ještě režisér, herec atd. Překladatelova práce je však velmi důležitá. Má za úkol přizpůsobit interpretační prostředky hercům, tedy brát v potaz jejich dechovou kapacitu či hlasové možnosti, čímž se rozumí dbát na srozumitelnost, libozvučnost, únosnou délku replik apod. (A. Morávková, 2004, s. 51-53)

Pro dramatický text je netypičtější forma dialogu, přičemž Jiří Levý definuje divadelní dialog jako text mluvený, určený k přednesu a poslechu. Na zvukové rovině z toho tedy plyne, že je nevhodné používat těžce vyslovitelná a snadno přeslechnutelná hlásková spojení. (J. Levý, 2012, s. 146) Typická je pro formu dialogu také jednoduchá stavba vět. Přebíhají kratší věty, které jsou snadněji vyslovitelné a stejně tak pochopitelné. Často se také objevují věty eliptické, které umožňují doplnit slovní vyjádření o další prostředky, jako jsou např. herecká gesta. (A. Morávková, 2004, s. 51)

Alena Morávková (2004, s. 51-53) dále uvádí, že ze specifčnosti dramatu vyplývají pro překladatele dramatu mnohé úkoly. Jedním z nich je uvést překládané dílo do kontextu domácí dramatiky tak, aby vyvolalo pokud možno stejný účinek na diváky, jako v zemi, kde vzniklo. Proto zdůrazňuje, že je třeba, aby měl překladatel určité dramaturgické schopnosti, znalosti jak dramatiky psané v originále, tak té domácí a ideální případ podle ní nastává, pokud překladatel spolupracuje s režisérem, výtvarníkem i autorem scénické hudby. Je velmi důležité, je-li překladatel seznámen s režijní koncepcí, podle níž pak volí interpretační prostředky. Jedině úzká spolupráce a názorová shoda všech zúčastněných totiž může vést k optimálnímu inscenačnímu výsledku. Neopominutelnou součástí překladu dramatu jsou také scénické poznámky, které jsou pro inscenátory východiskem, přičemž vytvářejí pozadí příběhu, jeho atmosféru, vykreslují prostředí, charakterizují postavy a danou situaci.

4. ANALÝZA PŮVODNÍHO DÍLA

4.1. TÉMA HRY

Hra je spojena s událostmi prvního desetiletí po říjnové revoluci, Erdman tedy píše o své současnosti a poukazuje konkrétně na sebevraždu básníka Sergeje Jesenina, který stejně jako on patřil k moskevským imažinistům. (Ю. В. Селиванов, 2008, s. 185-194) Má rámcovou kompozici, založenou na hladu. Spouštěčem událostí se vlastně stal játrový salám, kterého se Podsekálnikov dožadoval. V posledním dějství se zase důvodem, proč Podsekálnikov nevydržel předstírat svou smrt, stal hlad a touha po kaši.

Ve hře se také objevují narážky na sovětskou vládu, socialismus a tehdejší dobu. Kromě politických, společenských a každodenních reálií, které dokreslují celkový obraz, se v díle odráží také prvky gogolovského dramatu, které Erdman neskrýval. Jedna z postav, Jegoruška, používá pseudonym „35 tisíc kurýrů“, což je jasný odkaz k dílu *Revizor* (jde totiž o jednu z replik Chlestakova). Erdman se rozhodl, že Mejercholdovu divadlu představit hru, která by režisérovi na základě současného života dovolila plně vyslovit, co ho znepokojuje. Hra spojila tragický, komický, muzikální, realistický a symbolistický počátek „mejercholdovské mysterie“. (Ю. В. Селиванов, 2008, s. 185-194)

Unikátnost díla se skrývá v tom, že ačkoliv se přislíbená sebevražda uskuteční, sebevrahem není ten, koho čtenář a divák očekával. Erdman udělal ze sebevraždy jedince záležitost společenského významu. (Н. И. Ищук-Фадеева, 2022, s. 12-17)

4.2. DĚJ HRY

Hra je rozdělena na pět dějství a odehrává se především v bytě hlavního hrdiny Semjona Podsekálnikova a jeho ženy Marji, ale také v letní restauraci a na hřbitově. Název ruského města, ve kterém se děj odehrává, není známý, avšak tento styl se v literatuře ve většině případů využívá jako prvek obecnosti. Děj začíná v tmavém těsném bytě Semjona Podsekálnikova a jeho ženy Marji, kdy Podsekálnikov v noci probudí svou manželku a stěžuje si, že má hlad. Marja je rozhořčená, že ji manžel nenechá spát, přesto mu však nabízí játrový salám. Podsekálnikov se ale urazí, jelikož to bere jako narážku na svou nezaměstnanost a na to, že ho musí živit manželka. Následně se Marja se svou matkou Serafimou obávají, že Podsekálnikov spáchá sebevraždu. Strhne se hysterie, jelikož nemohou Podsekálnikova najít a Marja s matkou hledají pomoc u souseda Kalabuškina.

Ten Podsekalnikovi vsugeruje myšlenku na sebevraždu. Děj pokračuje tím, že za Podsekalnikovem postupně přichází jednotlivé postavy se svým záměrem, proč by se měl zabít a prosí ho, aby v dopise zmínil právě ten jejich. Například Aristarch žádá, aby zanechal vzkaz jménem ruské inteligence, Kleopatra zase žádá, aby se zastřelil kvůli ní, protože poté Oleg Leonidovič opustí Raisu, Raisa žádá to stejné, ale proti Kleopatře. Spisovatel Viktor chce, aby se zabil pro umění a tuto myšlenku již rozvíjí dál, když o tom mluví s Féd'ou Petuninem. Nakonec se v místnosti sejdou všichni, kteří měli nějaký svůj záměr, a vyčítají Kalabuškinovi, že si od nich vzal peníze s příslibem toho, že se Podsekalnikov zabije právě kvůli nim a zjišťují, že jeden mrtvý pro všechny nestačí. Nakonec Podsekalnikovi naplánují smrt na poledne následujícího dne. Druhý den probíhá banket a Podsekalnikov se neustále ptá, kolik je hodin, a poté v poledne odchází. Viktor vypráví, že o Podsekalnikovi říkal Féd'ovi Petuninovi a ten se do něj zamiloval. Marja se od ostatních dozvídá, že se Podsekalnikov zabil a je nešťastná, jelikož nic netušila. Mezitím se však objevuje Podsekalnikov, který se kvůli opilosti domnívá, že je již v posmrtném životě. Marja a její matka ho přesvědčují, že je živý a snaží se to vysvětlit i všem ostatním, ti však mají Marju za chudinku, která se zbláznila. Podsekalnikov se bojí, jak ostatní zareagují na to, že se nezabil, a proto předstírá svou smrt a tři dny leží v rakvi. Příběh končí na hřbitově, kde každý z přítomných tvrdí, že se Podsekalnikov zabil z důvodu, který hájí on. Vtom však Podsekalnikov vstává z rakve a oznamuje, že chce žít. Ostatní nejsou spokojeni, v tu chvíli však přichází Viktor se zprávou, že se zabil Féd'a Petunin a zanechal vzkaz o tom, že má Podsekalnikov pravdu, že život nemá žádnou cenu.

4.3. POSTAVY

4.3.1. HLAVNÍ POSTAVY

Podle názvu by se mohlo zdát, že na konci hry spáchá sebevraždu hlavní postava, Semjon Podsekalnikov. Je nezaměstnaný, není politicky angažovaný, dalo by se říct, že jde s proudem a je ovlivnitelný. Ačkoliv se jedná o hlavní postavu, Podsekalnikov není nijak popsán a čtenáři či divákovi tak ani není známo, kde předtím pracoval. V průběhu děje se plánuje naučit hrát na tubu (také basbombardón, heligón), aby zase začal vydělávat. Když však zjišťuje, že je ke hře potřeba i klavír, vzdává to. Svou smrtí chtěl udělat hrdinský čin a v jednu chvíli dokonce prohlásí, že myšlenka na smrt zkrášlovala jeho odporný, nelidský život. Až na konci díla začne myslet sám na sebe a dojde mu, že se vlastně zabít nechce a že se jen nechal ovlivnit ostatními.

4.3.2. VEDLEJŠÍ POSTAVY

Mezi vedlejší postavy patří Marja, manželka Podsekalnikova, která musí živit rodinu. Zachová se stejně jako by se zachovala každá manželka, kdyby ji v noci vzbudil hladový manžel, žadonící o jídlo. Je velmi našťvaná, ale pro jídlo mu jde. Později se o svého muže bojí a hledá ho. Autor pro postavu záměrně vybral jméno Marie, jelikož ve chvíli, kdy si Podsekalnikov myslí, že už zemřel, vidí ji jako Pannu Marii.

Další výraznou postavou je Podsekalnikova tchýně Serafima, o níž je zřejmé, že je věřící, jelikož se v průběhu děje několikrát obrací k Bohu či k Matkám božím a to i v případě zmizení Podsekalnikova, kdy prosí Matky boží, aby ho ochránily. Na postavě Serafimy je ukázána neslučitelnost víry s komunismem. Například ve chvíli, kdy tvrdí, že ji Jegoruška straší marxistickým hlediskem.

Postava souseda Kalabuškin je pro děj důležitá, jelikož je první, kdo Podsekalnikovi vsugeruje, že se chce zabít. Kalabuškin je vdovec, jde však poznat, že má ženy velmi rád, například ve scéně, kdy ho jde Marja žádat o pomoc. Zároveň však přesvědčuje Podsekalnikova, že je život krásný, že má pracovat a že žít se musí. Později se ale ukáže, že chce na jeho sebevraždě vydělat.

Další postavou je Markéta nebo Margarita, majitelka restaurace a blízká přítelkyně Kalabuškina. Je velmi sprostá a kritizuje dnešní ženy. Nadává Marje Podsekalnikové, která přichází pro pomoc ke Kalabuškinovi. Děj nejvíce ovlivňuje ve chvíli, kdy Podsekalnikovi sežene tubu.

Postava Aristarcha představuje starou ruskou inteligenci a vyjadřuje myšlenky samotného Erdmana. Hlásá myšlenky o tom, že inteligence bude vězněna za neopatrná, upřímná slova, přičemž sám Erdman byl později zatčen a vyhnán do exilu.

Jednou z výrazných postav je Jegoruška, pokrokový mladý muž, hlásající myšlenky Karla Marxe. Popisuje, že se na ženu dívá z marxistického hlediska, což znamená, že mizí veškerá krása a mladá dáma se mu zoškliví. Vysvětluje, že inspirací pro jeho psaní je Kalabuškin, kterého udává za to, že je střelnice zavřená a on mezitím vysedává s Markétou. Autor v této scéně poukazuje na udavačství.

Dalšími postavami jsou Kleopatra a Raisa, které chtějí, aby se Podsekalnikov zabil z lásky k nim, přičemž se liší v tom, že Kleopatra chce, aby se zabil z romantických záměrů a Raisa, aby šlo o záměry tělesné. Spisovatel Viktor hájí umění a poukazuje na to, že

umělci se nemohou vyjadřovat a on chce přitom být umělec jako Tolstoj. Řezník Pugačov zase hájí živnost a otec Jeldipij náboženství. U postav se ukazuje sobeckost a zároveň pokrytectví, jelikož samy by se pro svůj záměr nezabily.

V ději ještě figuruje stařenka a mladík, o kterém si Podsekalnikov myslí, že mu může říct své problémy, netuší však, že je mladík hluchoněmý. Toho autor využívá k ještě větší absurditě hry, kdy je mladík jedinou postavou, která vidí, že si Podsekalnikov sedá v rakvi, ale nemůže o tom nikomu říct. Číšníci a cikáni na banketu, dva mladíci či stařeny se objevují pouze v jednom dějství, pro příběh nejsou zásadní, avšak doplňují celkový obraz hry.

4.4. VLASTNÍ JMÉNA

4.4.1. DEFINICE POJMU

Vlastní jména, neboli onyma či propria, jsou definována jako „jazykové (lexikální) jednotky, které v protikladu ke jménům obecným na nepojmové bázi pojmenovávají komunikativně individualizované objekty.“ Mezi jejich základní funkce tedy patří: identifikovat, diferencovat a lokalizovat. (R. Šrámek, 1999, s. 11)

Na rozdíl od obecných jmen (apelativ), propria mnohdy postrádají sémantickou hodnotu, a proto většinou nemají charakterizační schopnost (kromě tzv. nomen omen). (V. Straková, 2017, s. 18)

4.4.2. PŘEKLAD VLASTNÍCH JMEN

Vlastní jména hrají v literárním díle zásadní roli, čehož by si měl být překladatel dostatečně vědom. Velmi často vyjadřují povahu knižních hrdinů a bývá v nich zakódován určitý význam. Překladatel se pak rozhoduje, zda jméno přeložit, adaptovat či transkribovat a v některých případech zvažuje, zda nenechat vlastní jméno v původním znění. Měl by však jméno vždy převést tak, aby bylo pro čtenáře pochopitelné. V každém jazyce jsou tyto překladatelské postupy odlišné, například u nás se většinou jména ze západoevropských děl ponechávají v původním znění.

Realizace převodu jmen mezi ruštinou a češtinou je poměrně nekonzistentní. Stává se, že totožné vlastní jméno je v rámci jednoho textu graficky přeneseno, na jiném místě transkribováno, či „přeloženo“ pomocí kalku. Dochází k tomu jednak kvůli rozdílnostem v zaměření textu, dále pak kvůli požadavkům na realizaci cizojazyčných proprií

v seznamech či nadpisech, ale především kvůli neexistenci jednotných pravidel převodu. (S. Špačková, 2017, s. 12)

Při řešení jazykové podoby pojmenování osob při překladu je třeba brát v potaz především tyto okolnosti: 1. grafické systémy daných jazyků, 2. stupeň frekvence jména a stupeň jeho „zdomácnění“, osvojení, 3. dobové zvyklosti. (V. Straková, 1994, s. 172)

„Vlastní jména, která se často dostávají do názvu díla, se mohou stát signálem cizosti textu a spolu se jmény místními (eventuálně s názvy reálií) tvoří body, jež udržují kontinuitu povědomí cizosti prostředí i literárního díla a průběžně připomínají, že jde o překlad, nikoliv o originál.“ (V. Straková, 1994, s. 174) Překládání vlastních jmen by se nemělo podceňovat, jelikož „jména hrdinů procházejí celým dílem, takže nevhodný překlad zde může celé dílo i nepříjemně poznamenat.“ (V. Straková, 1994, s. 174)

4.4.3. JMÉNA VE VYBRANÝCH PŘEKLADECH

Jan Zábrana ve svém překladu ve většině případů ponechává jména v původním znění, pouze je graficky přenáší do českého jazykového systému, tedy transkribuje. Stejný postup používá i Alena Morávková, se dvěma výraznými výjimkami. První z nich je jméno Margarita (rusky Маргарита), které Morávková adaptuje na českou podobu Markéta. Dalším příkladem je jméno otce Jeldipije (rusky отец Елпидий), které Morávková adaptuje na mezinárodní podobu Elpidius.

Překlady jmen se liší také ve familiárnosti. Zábrana se drží originálu a v rozhovorech hlavního hrdiny s manželkou uvádí jeho jméno ve familiárnější podobě Seňa či Seněčka (rusky Сеня, Сенечка). Morávková naopak ponechává jednotnou formu Semjon (rusky Семён).

5. DOBOVÝ KONTEXT DÍLA

5.1. SITUACE V RUSKU V DOBĚ VYDÁNÍ DÍLA

Nikolaj Robertovič Erdman vydal dílo *Sebevrah* v roce 1928. Produkční historie hry byla velmi složitá. Ačkoliv byla v letech 1929 – 1933 připravována ve třech ruských divadlech, z důvodu cenzury nebyla uvedena. Stalin byl hrou pobouřen a Erdman byl vyhnán do exilu. (J. Freedman, 1984, s. 462-476) Další pokus o inscenaci proběhl po dvacátém sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu, v období tzv. tání. V roce 1968 se dílo pokusil vydat časopis TEATR (rusky ТЕАТР), přičemž Erdman provedl

úpravy textu, které si vyžadovala cenzura. Doba pololiberální kulturní politiky však skončila a s ní i naděje na publikaci. (Классическая литература)

Hra byla zakázána až do perestrojky, *Sebevrah* se proto poprvé objevil na scéně ruského divadla až v roce 1982, a to v Moskevském divadle satiry, zatímco ve zbytku světa byla hra inscenována od roku 1969, kdy proběhla premiéra ve Švédsku. (J. Freedman, 2016, s. 473) Vzhledem k tomu, že Nikolaj Erdman zemřel v roce 1970, nikdy svou hru na ruské divadelní scéně neviděl.

Sebevrah je považován za jednu z nejlepších divadelních her, vytvořených v období Sovětského svazu. Stalin však neměl pro Erdmanovu tvorbu pochopení a vyhnal ho na Sibiř. Proto se Erdman po svém návratu již věnoval výhradně nepolitickým tématům, a z toho důvodu je v současné době v České republice spojován především s filmem *Mrazík*. (Informační portál českého divadla, divadlo.cz)

5.2. DOBOVÝ KONTEXT PŘI VZNIKU PŘEKLADŮ

V Československu bylo dílo poprvé přeloženo Janem Zábranou v roce 1967, později Alenou Morávkovou v roce 1985. (Databáze a online služby Divadelního ústavu)

První inscenace Erdmanových her se v Československu objevily na scénách divadel malých forem neboli malých divadel. Tvorba malých divadel byla v rozporu s tím, co bylo přijato na oficiálních scénách. Tato divadla byla založena na experimentech a snaze najít nové formy, které by mohly zaujmout diváky. K malým divadlům se řadilo Satirické divadlo Večerní Brno a Studio Ypsilon. (M. Pálušová, 2021, s. 156)

Od začátku 80. let docházelo k násilnému připojování malých divadelních souborů k těm velkým, již zkonsolidovaným, přičemž záměrem bylo dostat menší soubory pod kontrolu režimu kvůli obavám z politického vlivu divadel. (V. Just, 2010, s. 114)

Na scénách českého divadla se dílo inscenovalo dohromady pouze sedmkrát. (Databáze a online služby Divadelního ústavu)

5.2.1. OBDOBÍ VYDÁNÍ PŘEKLADU J. ZÁBRANY

Jan Zábrana hru přeložil v roce 1967 pro plánovanou inscenaci v Komorním divadle Praha. Hra se měla začít připravovat od 25. srpna 1968, z důvodu okupace Československa se však neuskutečnila. (M. Pálušová, 2021, s. 155) Zábranův překlad se

dočkal premiéry až 30. března roku 1988 ve Studiu Ypsilon, které bylo v té době již převedeno pod Divadlo Jiřího Wolкера.

5.2.2. OBDOBÍ VYDÁNÍ PŘEKladU A. MORÁVKOVÉ

Alena Morávková hru přeložila v roce 1985 a její překlad byl zinscenován 22. října roku 1987 v Satirickém divadle Večerní Brno, které vedlo projekt o představení sovětské satiry z let 1925-1934. Divadlo Večerní Brno navázalo s Moskevským satirickým divadlem družbu a jeho představitelé přijali pozvání na československou premiéru v překladu A. Morávkové. O této inscenaci se bohužel nedochovalo mnoho informací. (M. Pálušová, 2021, s. 157)

6. SROVNÁVACÍ ANALÝZA PŘEKladŮ

Komparace textů bude prováděna pomocí uvádění odlišných replik z jednotlivých děl, a ty budou rozlišeny následovně:

A: Originál od N. R. Erdmana

B: Překlad Jana Zábrany

C: Překlad Aleny Morávkové

6.1. ANALÝZA LEXIKÁLNÍ ROVINY TEXTU

Srovnávání lexikální roviny je zaměřeno na analýzu slovní zásoby. Jelikož překlady vznikly v rozmezí několika let, lze pozorovat rozdíly ve výběru ekvivalentů. Především u překladu staršího data se objevují archaismy či zastaralá slovní spojení. Autoři často volí odlišné ekvivalenty, jelikož čeština je jazyk bohatý na synonyma. V některých případech navíc dochází i k vynechání části textu z předlohy, či naopak k jejímu doplnění.

Každý překladatel má jiný styl překládání, a proto se liší i jednotlivé texty. U Aleny Morávkové lze pozorovat doplňování replik, jako je tomu například zde:

A: Что ж ты раньше, Мария, думала?

B: A cos myslela dřív, Marjo?

C: Máš ty ale hlavu... Na to jsi měla myslet dřív!

U překladu Morávkové je přidána věta *Máš ty ale hlavu* a původní věta je změněna ze způsobu tázacího na rozkazovací. Zábrana překlad ponechává podle originálu.

Na dalších případech lze pozorovat odlišnost překladů na základě zkrácení repliky.

A: Божиим матери: Вутиванская, Ватопедская, Оковицкая, Купятицкая, НовоНикитская, Арапетская, Псковская, Выдропусская, Старорусская, Святогорская, Венская, Свенская, Иверская и Смоленская, Абалацкое-Знамение, Братская-Киевская, Пименовская, Испанская и Казанская, помолите сына своего о добром здравии зятя моего. Милосердия двери отверзи нам, благословенная Богородица...

B: Matky Boží: Butivanska, Vatopadská, Okovicka, Kupjaticka, Novonikitská, Arepetská, Pskovska, Vydroruská, Ogaroruská, Svjatogorska, Vídeňská, Svenská, Iverská a Smolenská, Abalackoje-Znameňská, Bratska, Kyjevská, Pimenovská, Hispinská a Kazaňská, proste syna svého za dobré zdraví mého zetě. Otevři nám bránu milosrdenství svého, blahoslavená Matko Boží.

C: Požehnaná matko boží, otevři nám bránu své milosti...

Morávková svůj překlad výrazně zkrátila, upustila od vyjmenování všech Matek a ponechala pouze konec repliky, ve kterém změnila slovosled. Morávková se tak repliku pokusila přizpůsobit českému čtenáři a divákovi, pro něhož není toto pojmenování zcela běžné. Naproti tomu Zábrana opsal všechna oslovení podle originálu.

A: Как же он без штанов -- и на улице? Обратите внимание, Александр Петрович, что штаны его здесь.

B: Jak může být venku bez kalhot? Račte si povšimnout, že má kalhoty tady, Alexandře.

C: A jak by mohl být na ulici bez kalhot?

Morávková vypustila výrok o tom, že *má kalhoty tady* a následně i navazující repliku, kterou Zábrana přeložil následovně:

A: Человек перед смертью в штанах не нуждается. Все зависит от места, Мария Лукьяновна. Например, в центре города никому без штанов умереть не возволят. Это я гарантирую.

B: Пřed smrtí člověk kalhoty nepotřebuje. To všechno záleží na místě, Marjo Lukjanovno. V centru města například nikdo bez kalhot umřít nesmí. Na to je zákaz.

Z důvodu odlišného stylu překládání, se v textech lze setkat také s různými ekvivalenty pro daný výraz.

A: Получается ляпсус, Мария Лукьяновна.

B: To je teda lapsus, Marjo Lukjanovno.

C: To byl omyl, sousedko.

Zábrana podle originálu zvolil slovo *lapsus*, které je synonymem slova *omyl*, jde však o archaickou podobu. Morávková, která text přeložila o několik let později již použila *omyl*. Zábrana tedy použil doslovný překlad, Morávková přizpůsobuje text době.

V následující replice autor použil název pokrmu, který každý překladatel přeložil po svém.

A: У нас от обеда ливерной колбасы не осталось?

B: Nezbyl nám ten játrový salám od večere?

C: Poslyš, Mášo, nezbyl kousek jitrnice od večere?

Zábrana překládá pojem *ливерная колбаса* doslovně jako *játrový salám*, kdežto Morávková jako *kousek jitrnice*. Morávková název potraviny přizpůsobila českému čtenáři a divákovi, jelikož pojem *játrový salám* není v českém jazyce často používaný. Překlad Morávkové je srozumitelnější, ovšem není úplně běžné, že by se *jitrnice* mazala na chleba, jak je ve hře zmíněno. Vzhledem k tomuto faktu by nejadekvátnějším překladem byl pojem *játrovka*, tedy *játrová paštika*. Překladatelé však pracovali se skutečností, že se tvar salámu či jitrnice podobá revolveru, a toho je v ději později využíváno ke komičnosti, o kterou by s pojmem *játrovka* přišli.

I na následujícím příkladu lze pozorovat dva různé překlady pokrmu.

A: Маргарита Ивановна (с кутьей в руках).

Семен: Рису, рису мне, Маргарита Ивановна, дайте рису.

B: Margarita (s pohřební kaší v rukou)

Semjon: Tu kaši, Margarito Ivanovno, tu kaši!

C: Markéta (s miskou rýže)

Semjon: Rýži, Markéto, dejte mi rýži.

V originále je *с кутьей в руках* a následně *пису, рису*, přičemž *кутья* (kuťa) je slovanský pokrm, v Rusku připravovaný na pohřby a smuteční hostiny. Toho při svém překladu využil Zábřana a konkretizací pojem přiblížil čtenáři, kdy jej překládá jako *pohřební kaše* a i dále ponechává pojem *kaše*. Morávková od začátku repliky zachovává jednotnou formu a pojem překládá jako *rýže*. Pro pojem *кутья* může být ekvivalentem jak *kaše*, tak *rýže*, jelikož se připravuje ze zrn pšenice, ječmene, ale právě i *rýže*. (academic.ru) Oba překladatelé tím pádem alespoň částečně zachovávají původní význam. Pro čtenáře či diváka je však lépe vyřešeno vysvětlení v překladu Zábřany, ale i překlad Morávkové je pochopitelný, jelikož čtenáři a divákovi tento pokrm stejně nemusí být známý.

V textech se také objevují expresivní výrazy (*maminko, zlatičko, zhebnout, mrcha*), vyjadřující citový vztah mluvčího a také hodnotící a popisující vztah mluvčího k dané osobě či věci. Tyto výrazy mají buď kladné citové zabarvení, jako jsou například *zdrobněliny*, nebo mají naopak záporné citové zabarvení, což jsou slova či slovní spojení, mající hrubší až vulgární význam.

Na následující replice lze pozorovat případ s kladnými citově zabarvenými slovy či slovními spojeními.

A: На полу она, мамочка, на полу.

B: На подлазе, мамá.

C: Leží na podlaze, maminko.

Z ruského originálu lze slovo *мамочка* přeložit jako *maminka*, jako to přeložila Morávková. Zábřana na rozdíl od ní použil zastaralý ekvivalent *mamá*.

V této replice lze také pozorovat slovo s kladným citovým zabarvením, avšak v tomto případě se ukazuje, že ho překladatel ve svém textu nemusí vždy využít:

A: Ради бога, голубушка, потолкуйте с художниками.

B: Pohovořte s nimi, Margarito Ivanovno.

C: Proboha vás prosím, zlatičko, promluvte s tím triem...

Ruské slovo *голубушка* se překládá jako *holubička*, přičemž Morávková jej přeložila jako *zlatičko*, zatímco Zábřana s ním v překladu vůbec nepracuje a využil oslovení postavy jejím vlastním jménem, tj. Margarita Ivanovna.

Dále lze uvést příklady slov či slovních spojení se záporným citovým zabarvením, hanlivých výrazů a také vulgarismů. Postavy ve hře mluví hovorovým jazykem a tudíž se v replikách objevují hovorové a nespisovné výrazy a postavy se označují různými nadávkami nebo hanlivými označeními, které každý překladatel převedl podle sebe.

V následující replice lze pozorovat hovorová a hanlivá slova či slovní spojení.

A: Что же мне, подыхать, по-твоему?

B: Co mám teda podle tebe udělat? Natáhnout brka?

C: Co mám teda dělat, zhebnout?

Ruské slovo *подыхать* znamená hynout či umírat, v hovorovém jazyce jde však spíše o expresivnější chcípat, kterému se Morávková přiblížila ekvivalentem *zhebnout*. Zábrana slovo překládá zjemněným frazeologismem *natáhnout brka*. Vzhledem k situaci, kdy je hlavní postava hry Podsekalnikov našťvaný a hádá se se svou manželkou, se více hodí expresivnější výraz.

V následujících replikách lze také pozorovat hovorová slova a slovní spojení.

A: Ну, конечно, контуженный.

B: Samozřejmě, byl raněnej.

C: Byl přirozeně zasypanej.

Ruské slovo *контуженный* se překládá jako zraněný, pohmožděný a ačkoliv oba překladatelé převedli tento výraz rozdílně, oba použili nespisovnou koncovku *-ej*.

A: Ты это что же, Мария, думаешь: если я человек без жалованья, то меня уже можно на всякий манер регулировать?

B: Co si vůbec myslíš, že když zrovna nenosím domů vejplatu, můžeš si se mnou vorat, jak tě napadne?

C: Myslíš si, že když nevydělávám, že mě budeš sekýrovat, jak se ti zamane?

V tomto případě lze také pozorovat prvky hovorové češtiny a dokonce „protetické v“ u slova *vorat*. Jde o jev, kdy se s pomocí přechodových konsonantů, jako je právě v, usnadňovala výslovnost. (czechEncy) Ruské slovní spojení *человек без жалованья* se doslova překládá jako člověk bez platu, přičemž Zábrana jej přeložil pomocí *nenosit domů*

vejplatu, kdežto Morávková zvolila spisovnou slovesnou konstrukci a spojení přeložila jako *nevydělávám*.

Následující replika je tvořena pouze z nadávek, avšak překladatelé ne všechny převedly podle originálu:

A: Сволочь ты! Сукина дочь! Черт!

B: Mrcha jsi! Potvora! A mizerná!

C: Mrcha, čubka, abys věděla!

Slovo *сволочь* se do češtiny překládá jako *svině* či *lůza*, přičemž oba překladatelé využívají český ekvivalent *mrcha*. *Сукина дочь* má o dost vulgárnější ráz a překlad Morávkové *čubka* je nejbližší originálu, zatímco Zábrana jej zmínil na *potvoru*. *Черт* je v ruštině vyjádření pro citoslovce *sakra*, doslova *k čertu*, přičemž Zábrana jej využil jako podtržení předchozích vulgarismů a zdůraznil je slovem *mizerná*. Stejně tak Morávková zdůrazňuje předchozí vulgarismy a překládá výraz větou *abys věděla*. U Zábrany lze pozorovat nevětnou konstrukci, ve které chybí přísudek. Morávková, na rozdíl od Zábrany, i originálu, do věty přísudek vložila.

Dále je analýza zaměřena na ustálené výrazy. V následující replice lze sledovat ustálené slovní spojení a jeho překladatelské ekvivalenty:

A: Кончен бал.

B: Так – a je po legraci.

C: A je po ptákách!

Pro ruskou frázi *кончен бал* se používá český ekvivalent *spadla klec*, oba překladatelé si však frázi upravili podle sebe. Zábrana zvolil *a je po legraci*, Morávková *a je po ptákách*, přičemž význam je stejný, tedy ve smyslu *mit po zábavě*. Ekvivalent Morávkové obsahuje nespisovný tvar *ptákách*, který však koresponduje s hovorovým stylem vyjadřování postav.

I v následující replice lze pozorovat ustálené slovní spojení:

A: Ну, простите, пеняйте тогда на себя.

B: Každý svého štěstí strůjce.

C: Následky si přičtete sám.

Ruská fráze *пеняйте тогда на себя* by se doslova přeložila jako *nadávejte si sám sobě*. Zábrana použil český frazeologismus *každý svého štěstí strůjce*, Morávková frázi přeložila ekvivalentem *následky si přičtěte sám*. Oba překladatelé ponechali původní význam, avšak Zábrana lépe využil českého frazeologismu, který je čtenáři a divákovi znám.

6.2. ANALÝZA MORFOLOGICKÉ ROVINY TEXTU

Při srovnávání překladů se lze okrajově zaměřit také na rovinu morfológickou, ve které se zkoumají rozdíly ve skloňování, užití jiného vidu či slovesného rodu. Zásadní je také překlad přechodníků, které se v ruštině objevují často, v současné češtině se naopak považují za knižní.

V této replice lze pozorovat změnu vidu.

A: Ты сначала всю душу мою на такое дерьмо израсходуешь, а потом уже станешь намазывать.

B: Nejdřív mi chceš celou duši rozcupovat do mrtě a pak teprve začneš mazat.

C: Nejdřív mi zmažeš duši blátem a pak teprve namažeš chleba.

Originální *станешь намазывать* se překládá jako *začneš mazat*, jako to použil Zábrana. Morávková použila sloveso *namažeš*, které je dokonavého vidu, kdežto *začneš mazat* je vidu nedokonavého.

Na následující replice se ukazuje změna slovesného rodu.

A: Почему же она молчит? Потому что ее заставляют молчать.

B: A proč mlčí? Protože ji umlčují.

C: A proč mlčí? Protože je nucena.

V originále je *ее заставляют молчать*, což se překládá jako *je nucena mlčet*. Zábrana na rozdíl od původního tvaru překládá sloveso do činného rodu jako *umlčují ji*, kdežto Morávková jej ponechává v původním trpném rodě ve tvaru *je nucena*.

Překladatelé používají různá podstatná jména, a v důsledku toho se mění pády, což lze pozorovat na následující replice:

A: Вы должны были сразу на покойника перейти.

B: Hned jste měl přejít na nebožtíka.

C: Měl jste okamžitě začít mluvit o mrtvém.

Překlad věty by zněl *Měl jste přejít rovnou na nebožtíka*. Zábrana se držel originálu, a proto v jeho překladu zůstala předložka *na*, pojící se s akuzativem, v tomto případě tedy *na nebožtíka*. Morávková změnila předložku původní, *na* předložku *o*, pojící se s lokálem, tedy *o mrtvém*.

Překladu přechodníků by měla být věnována velká pozornost, jelikož jsou v ruském jazyce běžné, a tím pádem se v textech objevují hojně. V současné mluvené češtině se však již nepoužívají, jsou považovány za knižní, a proto jsou lepší překlady bez přechodníků. Mezi nejčastější způsoby překladu přechodníků patří překlad větou hlavní či vedlejší, anebo předložkovou konstrukcí. Na nesledujícím příkladu lze sledovat, jak překladatelé repliku přeložili:

A: Распахнув двери, входят Гранд-Скубик, отец Елпидий, Калабушкин, модистка, портниха, Маргарита Ивановна.

B: Gološčapov otevře dveře a vejde, za ním otec Jeldipij, Kalabuškin, modistka, švadlena, Margarita Ivanovna.

C: Dveře se otevřou a dovnitř vejde Grand-Skubik, otec Eldipius, Kalabuškin, modistka, švadlena, Markéta.

Oba překladatelé přechodník překládají větou hlavní. Liší se pouze rod, kdy u Zábrany zůstává činný rod jako v originále, Morávková sloveso překládá do trpného tvaru *otevřou se*.

Ačkoliv jsou přechodníky v ruském jazyce běžně užívaným prvkem, hra Sebevrah jich neobsahuje mnoho. Při analýze se ukázala zvláštní skutečnost, že se přechodníky objevují pouze u scénických poznámek, u textu citovaného z knihy o hře na tubu (také basbombardón, heligón) a u promluv představitele ruské inteligence Aristarcha a spisovatele Viktora.

Scénické poznámky se ve většině případů píší jednoduše a převažuje přítomný čas. Tímto způsobem je překládali oba překladatelé, což můžeme vidět na následujících příkladech:

A: (со свечкой, заглядывая в соседнюю комнату)

B: (se svíčkou v ruce nahlíží do sousedního pokoje)

C: (pátrá se svíčkou v ruce ve vedlejším pokoji)

Oba překladatelé přechodník *заглядывая* přeložili slovesem v přítomném čase.

A: (высунув голову)

B: (выстрčí hlavu)

C: (выстрčí hlavu)

I v tomto případě převedly překladatelé přechodník minulý, který by zněl v češtině vystrčiv, slovesem v přítomném čase. Scénické poznámky slouží v textu dramatu především pro herce, aby se rychle zorientovaly, a tudíž je oba překladatelé přeložili adekvátně.

V obou výše zmíněných příkladech byly přechodníky přeloženy větou hlavní a nyní lze uvést také příklad, kdy byl přechodník přeložen předložkovou konstrukcí:

A: Учитывая аудиторию...

B: Ale взhledem k posluchačům...

C: Ale s ohledem na auditorium...

Přechodník *учитывая* by se v češtině použil jako *počítaje*, takže doslovný překlad by zněl *počítaje s auditoriem* či *s posluchači*. Oba překladatelé použily předložkovou vazbu, avšak na tomto příkladu lze pozorovat i další morfologický jev, a tím je odlišná předložková vazba. Zábrana použil předložkovou vazbu *взhledem k*, pojící se s dativem, naproti tomu Morávková použila vazbu *s ohledem na*, pojící se s akuzativem.

Oba překladatelé se u překladu přechodníků drží stejného či velmi podobného způsobu. Alena Morávková používá stejné či obdobné předložky jako Jan Zábrana, u sloves mění předponu, čas či vid.

7. SROVNÁNÍ JEDNOTLIVÝCH PŘEKLADŮ

7.1. PŘEKLAD JANA ZÁBRANY

Překlad Jana Zábrany je o osmnáct let starší než ten Aleny Morávkové. Jeho překlad je ovlivněn dobou, ve které ho vytvořil. Lze si všimnout, že v něm chybí určité repliky, narážející na socialismus či sovětskou vládu.

А: Егорушка. Ничего. Я люблю, когда мне про меня поют, а то нынче другие ерундой занимаются.

Виктор Викторович. Это, собственно, кто?

Егорушка. Да, к примеру, хоть вы. Вот скажите, писатель, об чем вы пишете?

Виктор Викторович. Обо всем.

Егорушка. Эка невидаль -- обо всем. Обо всем и Толстой писал. Это нас не захватывает. Я курьер и хочу про курьеров читать. Вот что. Поняли?

Виктор Викторович. А вот я про литейщиков написал.

Егорушка. Ну, пускай вас литейщики и читают. А курьеров литейщики не захватывают. Я опять заявляю: я курьер и хочу про курьеров читать -- понимаете? Что вы скажете? Как, по-вашему?

Семен Семенович. А скажите, по-вашему как, Егорушка, есть загробная жизнь или нет?

Егорушка. В настоящее время возможно что есть, но при социализме не будет. Это я гарантирую.

B: Ale prosím vás. Mám rád, když mi zpívají o mně, ale teď se každý zabývá jen blbostma.

Zábrana v této části přeložil pouze první větu rozhovoru mezi Jegoruškou a Viktorem a poté zbytek repliky vynechal. Na rozdíl od něj, Morávková přeložila celý rozhovor, ve kterém se objevují narážky na to, co se v jejich době píše a také na to, že je Jegoruška přesvědčen, že za socialismu posmrtný život nebude.

Zábrana vynechal i následné repliky o tom, že postava Jegorušky nezná život, a také Jegoruškovu řeč, že za socialismu už nebude ani víno, ani dámy, ale pouze masy.

Vynechávání replik s narážkami na socialismus a sovětskou vládu se projevuje i na následujícím příkladu, kdy Zábrana původní slovní spojení přeložil jinak než autor zamýšlel:

A: В смерти прошу никого не винить, кроме нашей любимой советской власти.

B: Z toho, že umírám, neobviňujte nikoho, kromě našeho tisku.

C: Z mé smrti neobviňujte nikoho jiného, než naši milovanou vládu.

V originále zazní v Podsekálníkově dopise na rozloučenou, že z jeho smrti nemají vinit nikoho, *kromě naší milované sovětské vlády*. Zábrana však sovětskou vládu vyměnil za *naš tisk*, zatímco Morávková vládu ponechala.

V překladu Zábrany lze pozorovat umírněnější expresivní výrazy, což se ukázalo v kapitole 6.1. *Analýza lexikální roviny textu.*

Jako básník se Zábrana ve svém překladu zaměřuje na básně a písně v díle více než Morávková, což se potvrzuje na následující ukázce:

A: Что хочешь пей, как хочешь сквернословь, Он заплатил за всех назначенную цену. Вся жизнь его была похожа на любовь, А наша жизнь теперь похожа на измену. (...)

B: Zpívej si, či nevydávej hlásku...Splatil za nás vším, co mohl dát. Jeho život připomínal lásku, zato náš má hořkou pachut' zrad. (...)

C: Řeč se mluví a víno se pije, ale on trpěl za nás všechny. Celý jeho život se rovnal lásce a náš život se rovná zradě. (...)

Zábrana básně a písně převedl do veršované podoby. Na rozdíl od Morávkové, která sice zachovala význam, o verše se však nepokoušela.

7.2. PŘEKLAD ALENY MORÁVKOVÉ

Překlad Aleny Morávkové je novější, a tudíž by měl být pro čtenáře či diváka bližší. Jak již bylo zmíněno v kapitole 4.4.3 *Jména ve vybraných překladech*, Morávková jména postav překládala tak, aby je českému čtenáři či divákovi přiblížila.

Morávková text na jednu stranu překládala více volně, avšak na stranu druhou, se v některých replikách zcela drží originálu. Tento fakt lze pozorovat na následujících příkladech:

A: В крупном обмороке.

B: Omdlela jako špalek.

C: V hlubokém bezvědomí.

Morávková tuto repliku zcela zachovala podle originálu, kdežto Zábrana v tomto případě použil přirovnání *omdlit jako špalek*, které označuje spadnout těžce a bezvládně.

A: Что-нибудь отвлеченное: про хорошую жизнь, про веселые случаи. Вообще юмористику.

B: No něco fantastického: o báječném životě, všelijaké takové legrační historky. Prostě něco humorného.

C: Něco abstraktního o krásném životě, veselé příhody. A vůbec, humor...

Stejně je tomu i v této replice, kterou Morávková opět přeložila podle originálu jako *něco abstraktního*, zatímco Zábrana použil *něco fantastického*. Mezi slovy je drobný významový rozdíl, abstraktní označuje něco nepředmětného, zatímco fantastické něco vymyšleného, nádherného. Zábranovo *něco fantastického* ještě více podtrhuje nereálnost života, který je v textu popsán.

Z analýzy vyplývá, že Morávková se jako divadelní teoretička a autorka mnoha prací, zabývajících se právě problematikou překladu dramatu, více věnuje divadelní stránce překladu hry. Na následujícím příkladu si lze všimnout výrazného rozdílu v překladu:

A: И е-а е-е о-го-га-е, и-ай-е а-е. А-е, а-е и-ай-е, я-а го-го-ю.

B: I-e-a ee o-oga, i-aj-e, a-e, a-e, a-e, i-aj-e, ja go-go-go.

C: /Semjon vydává neartikulované zvuky/

V originále zaznívají části slov v ruském jazyce. Zábrana bezmyšlenkovitě přeložil repliku v původním znění, i když to pro českého čtenáře či diváka nedává smysl. Morávková na rozdíl od něj nechává prostor herci, aby při inscenaci vyjádřil, že má v puse kus papírku a nevysslovuje srozumitelně.

Replika pokračuje následovně:

A: Дура, я говорю. Понимаешь теперь? Я по-русски сказал вам – читайте дальше. «Оторвите кусочек вчерашней газеты и положите ее на язык». Дальше что?

B: No přece na tebe mluvím! Teď mi rozumíš? Řekl jsem vám rusky, abyste četly dál.

C: Pitomá huso, povídám. Teď už rozumíš? Říkal jsem zřetelně: „Čtěte dál.“ Jak je to dál?

Zábrana zde použil *řekl jsem vám rusky*, což je zvláštní, vzhledem k tomu, že jde o hru adaptovanou do češtiny. V takovém případě by měl repliku přeložit jako *řekl jsem vám česky*, ale i to může být problematické, a proto je pro čtenáře či diváka nejsrozumitelnější překlad Morávkové, *říkal jsem zřetelně*. Morávková zde překlad opět přizpůsobila čtenáři, i když je zcela jasné, že jde o ruské dílo a čtenář či divák by si tuto informaci spojil.

I na následující replice lze pozorovat další přiblížení pro čtenáře či diváka.

A: А когда я с тобой на супружеском ложе голодаю всю ночь безо всяких свидетелей, тет-а-тет под одним одеялом, ты на мне колбасу начинаешь выгадывать.

B: Když se ale s tebou na manželské loži celou noc trápím hladu, beze svědků, tête-à-tête, pod jednou dekou, tak se se mnou začneš handrkovat o salám.

C: A když potom s tebou ležím beze svědků pod jednou dekou v manželské posteli, je ti líto jedné mizerné jitrnice...

Morávková v tomto případě vypustila francouzský výraz *tête-à-tête*, označující důvěrný rozhovor a ponechala pouze *beze svědků*. Proces přejímání francouzských pojmů do ruštiny probíhal od vlády Petra I. až do počátku 20. století. Zábrana se v tomto případě zcela drží originálu a francouzský výraz ve svém překladu ponechal, ačkoliv si ho český čtenář či divák musí dohledávat. I na tomto případě se potvrzuje fakt, že Morávková překlad přibližuje čtenáři či divákovi.

8. ZÁVĚREČNÉ SROVNÁNÍ PŘEKLADŮ

Vzhledem k tomu, že cílem práce je srovnání jednotlivých překladů, nyní následuje jejich zhodnocení.

8.1. PŘEKLAD JANA ZÁBRANY

Po stránce lexikální se Zábrana zpravidla více drží originálu a volí tedy originálu odpovídající ekvivalenty. Jeho překlad vznikl o několik let dříve, a tudíž je zcela logické,

že obsahuje množství archaismů. Většina z nich je však srozumitelná i pro dnešního čtenáře a diváka.

Zábrana se drží originálu i po stránce morfologické a jen zřídka se od něj odlišuje, například když mění slovesný rod. Větná skladba se až na pár odlišností téměř shoduje s originálem.

Až na některé výjimky je tedy překlad velmi podobný originálu, Zábrana však z celkového dojmu dílo překládá dost strojově a velmi ho nepřizpůsobuje čtenáři a divákovi. Výjimkou je překlad veršovaných úryvků, které Zábrana jako básník kvalitně přenáší do českých veršů a textu tak přidává na poetičnosti. Navíc také používá hovorové výrazy, díky nimž je text čtivější.

V době vzniku byl Zábranův překlad velmi kvalitní, z důvodu zastaralosti však není pro současného čtenáře a diváka zcela vhodný.

8.2. PŘEKLAD ALENY MORÁVKOVÉ

Po stránce lexikální lze překlad Morávkové považovat za velmi propracovaný. Lze předpokládat, že Morávková disponuje výbornou znalostí ruského jazyka. V překladu volí vhodné ekvivalenty, používá různorodá synonyma a vyhýbá se přílišnému vynechávání slov z originálu.

Také po stránce morfologické se překlad jeví jako velmi vydařený. Ačkoliv Morávková v mnoha případech mění slovesný vid či slovosled, její větná skladba je jednoduchá a pro čtenáře a diváka pochopitelná.

V jejím překladu se neobjevují archaismy, avšak stejně jako Zábrana, používá mnoho hovorových či nespisovných výrazů, díky nimž je text čtivější. Zároveň lze u ní sledovat zpravidla větší expresivitu, než u Zábrany, vulgarismy přeložila hanlivěji. Obecně lze říct, že Morávková překlad přibližuje čtenáři a divákovi a modernizuje jej.

Z pohledu současného čtenáře a diváka by obstál spíše překlad Morávkové, jelikož mu bude slovní zásobou a stylistickými prostředky bližší.

ZÁVĚR

Práce byla zaměřena na dva překlady hry Sebevrah, tedy na překlad Jana Zábrany z roku 1968 a na překlad Aleny Morávkové z roku 1985. Cílem byla komparace překladů jak mezi sebou, tak i s původním dílem v ruském jazyce. Překlady od sebe dělí 18 let a v některých částech se jazykově velmi liší.

V první části práce byl představen autor, dílo a jeho překladatelé. Součástí byla také kapitola věnovaná teorii překladu, v níž byla zmíněna důležitá témata, jako je ekvivalence, kritika překladu, či překlad dramatického textu, který je těžištěm dané práce.

Komparace byla vytvořena na základě srovnání jazykové roviny překladů, a to především na základě roviny lexikální. Jednotliví překladatelé v různých částech použili jiné ekvivalenty či některé repliky vypustili, obecně lze však říct, že oba zachovali myšlenku původního díla. Oba překladatelé využívají hovorových výrazů, díky nimž je text čtivější. Rozdíly, které se projevují již při prepisech vlastních jmen, jsou spojené jednak s dobou vzniku jednotlivých překladů, jednak se slovní zásobou samotných autorů.

Jan Zábrana se zpravidla drží originálu, a protože jeho překlad vznikl o několik let dříve, je zcela logické, že lze v rovině lexikální pozorovat množství archaismů. Většina z nich je však srozumitelná i pro současného čtenáře a diváka.

Alena Morávková se archaismům vyhýbá a obecně lze říct, že text modernizuje. Používá různorodá synonyma, volí vhodné ekvivalenty a příliš nevynechává slova.

V rovině morfologické nelze pozorovat mnoho rozdílů. Oba překladatelé správným způsobem překládají přechodníky slovesem v přítomném čase, v současném českém jazyce se totiž přechodníky považují za archaické a velmi se nevyužívají. Alena Morávková používá stejné či podobné předložky jako Jan Zábrana a u sloves mění pouze předponu, čas či vid.

Jan Zábrana se drží originálu, a proto se v jeho překladech objevují stejné předložkové vazby jako v původním díle a stejně tak je i větná skladba, až na pár odlišností, totožná s originálem. Alena Morávková předložkové vazby v některých případech mění a větnou skladbu upravuje tak, aby byla jednoduchá a pro čtenáře a diváka zcela pochopitelná.

Z celkového hlediska překládá Jan Zábrana dost strojově a text příliš nepřizpůsobuje čtenáři a divákovi. Výjimkou je však překlad veršovaných částí, které jako básník velmi kvalitně přenáší do českých veršů a přidává tak textu na poetičnosti.

Během analýzy se potvrdila hypotéza, že starší z překladů je zastaralý a že kvůli časovému rozestupu texty obsahují odlišné ekvivalenty či ustálená slovní spojení.

Databáze divadelního ústavu uvádí, že překlad Jana Zábrany byl na scénách českého divadla inscenován třikrát a překlad Aleny Morávkové dvakrát. V jednom případě šlo o představení v Těšínském divadle v polském překladu a v dalším není překladatel uveden. Na scénách českého divadla nebyla hra Sebevrah inscenována mnohokrát, a proto nelze počet inscenací v jednotlivých překladech brát jako měřítko jejich kvality.

Překlad Jana Zábrany se během analýzy ukázal jako velmi kvalitní v době svého vzniku, z důvodu zastaralosti však pro dnešního čtenáře a diváka nepůsobí zcela vhodně. V dnešní době by spíše obstál překlad Aleny Morávkové. Ta jej zmodernizovala, a tím pádem je její překlad čtenáři a divákovi slovní zásobou a stylistickými prostředky bližší.

РЕЗЮМЕ

Темой настоящей дипломной работы является сравнение чешских переводов и русской пьесы «Самоубийца» Николая Робертовича Эрдмана. Для сравнения были выбраны две работы чешских переводчиков Яна Забраны и Алены Моравковой. Разница во времени между данными переводами почти двадцать лет.

Цель работы – оценить качество переводов, розыск в них сходств и различий и сравнить их с оригинальным произведением.

Данная работа разделена на восемь глав. В первой главе подаётся краткая информация об авторе пьесы, Николае Робертовиче Эрдмане, и об его творчестве. Здесь также можно найти информацию о произведении «Самоубийца» и далее речь идет о постановках пьесы в Чехословакии.

Во второй главе бакалаврской работы немного описаны выбранные переводчики пьесы – Ян Забрана и Алена Моравкова, их профессиональная жизнь, отношения к пьесе и информация о создании, публикации и постановке перевода.

В третьей главе рассмотрены теоретические основы. Речь идет о науке о переводе, потому что данная наука тесно связанная с настоящей работой. С помощью теоретических публикации в данной главе подается информация о переводе вообще и далее поднимаются его особенности.

Затем в главе раскрывается переводческий процесс, описываются его три фазы, и также поднимаются специфичные типы перевода, основными из них являются адекватный, дословный и вольный перевод. В данной главе разработаны также вопросы эквивалентности и критики перевода. Притом эквивалентность является одним из центральных вопросов переводоведения и критика является неотъемлемой частью переводческого процесса, которая протекает как в рамках возникновения перевода, так и после его публикации другими персонами.

В заключительной части данной главы рассматривается также вопрос перевода драматического текста, потому что данное произведение Эрдмана относится к драматическим текстам. В главе рассматривается теория драматического перевода и его специфика. Раскрывается информация о его форме и о специфичности переноса в культуру данной страны, в которую производится

перевод. И далее речь идет о способностях, которыми должен обладать переводчик для перевода драматического текста, например, что идеальная ситуация интерпретации пьесы, когда переводчик сотрудничает с театральным режиссером, художником-декоратором и автором сценической музыки.

В четвертой главе рассматривается анализ оригинального произведения. Описываются главные мотивы, отражающиеся в пьесе, и её сюжет. Пьеса «Самоубийца» состоит из пяти действий и происходит на трех сценах, прежде всего в маленькой тёмной квартире главного героя. Автор пьесы использовал политические, общественные и ежедневные реалии для комичности, одновременно с их помощью намекает на тогдашнее время.

Пьеса имеет общую композицию, основанную на голоде, который станет импульсом событий, когда главный герой ночью хочет ливерной колбасы. Сюжет вообще простой – в течение двух дней открываются характеры главных фигур и их замыслы. Один из главных мотивов – самоубийство, и все фигуры постепенно рассказывают свои мысли о том, почему главный герой должен убить себя, и они хотят, чтобы главный герой привел эти причины в прощальном письме.

Эрдман в пьесе описал тогдашнюю ситуацию в России, то есть события десятилетия после октябрьской революции. Он своей пьесой хотел показать конкретно на самоубийство поэта Сергея Есенина, одинокого как сам Эрдман, и принадлежащего к московским имажинистам, он также намекает на советскую власть и социализм. В пьесе появляются черты гоголевской драмы, например, одна из фигур использует псевдоним «35 тысяч курьеров», который является ссылкой на произведение Н. В. Гоголя *Ревизор*.

Уникальность пьесы заключается в том, что хоть обещанное самоубийство и произошло, неожиданно его совершил не главный герой. Эрдман в этом произведении сделал из самоубийства индивидуума событие общественного значения.

Эрдман отдал пьесу театральному режиссеру Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду, с которым сотрудничал уже ранее. Пьеса соединяла трагическое, комическое, музыкальное, реалистическое и символическое начало так называемой мейерхольдовской мистерии.

Далее немного представлены персонажи, их характеры и значение. Сам автор пьесы не описал персонажей детально, читатели не знают, как они выглядят. Далее речь идет о именах данных персонажей, и рассматривается понятие имён собственных, их перевода и каким способом имена перевели выбранные переводчики. Алена Моравкова в переводе этих имен является более понятной современному читателю и зрителю, поскольку она адаптировала их или перевела в международную форму.

В пятой главе раскрывается информация об историческом контексте оригинального произведения и в выбранных переводах. Сначала описывается сложная ситуация производства пьесы в тогдашнем Советском союзе. Хотя постановка пьесы планировалась в трех театрах, по причине цензуры никогда не состоялась и пьеса была запрещена до время перестройки.

Затем рассматривается различие данных эпох, в которых возникли оригинал и переводы и раскрывается информация о тогдашнем способе так называемых маленьких театров в Чехословакии. Постановка перевода Яна Забраны была запланирована в Камерном театре на август 1968 года, однако по причине ввода войск в Чехословакию, никогда не состоялась. Премьера пьесы «Самоубийца» в Чехословакии состоялась в 1987 году в сатирическом театре «Вечернее Брно», но в переводе Алены Моравковой. Перевод Яна Забраны был в первый раз поставлен в 1988 году, в студии «Ипсилон».

Основной главой является шестая, которая посвящена сравнению приведенных выше переводов. Анализ проходит на основе лексического и морфологического уровня, и поэтому глава разделена на 2 части. Каждая из частей делится на одиночные темы, касающиеся рассматриваемых вопросов и к каждому из анализируемых аспектов приводятся примеры. Сначала приводится оригинальная реплика на русском языке, затем второй строкой приводится перевод Яна Забраны, и на третьей строке перевод Алены Моравковой. После приведенных примеров всегда следует комментарий и объяснение, почему переводчики используют различные эквиваленты.

Первой темой лексического уровня являются различия данных реплик. Каждый переводчик имеет свой собственный стиль, и по этой причине отличаются

и их переводы. В этой части разбираются различия в рамках сокращений или пропусков данных реплик.

Далее рассматривается выбор лексики, главным образом различные эквиваленты, используемые авторами в своих переводах. Перевод Яна Забраны возник в 1968 году и перевод Алены Моравковой на восемнадцать лет позже, в 1985 году, и в анализе подтвердилось, что на их переводы сильно влиял контекст времени, в котором они переводили.

Затем рассматривается тема архаизмов, содержащихся в старшем переводе, однако нет ни единого архаизма, который бы не был понятен современному читателю и зрителю.

Далее речь идет о российских реалиях, а именно о блюдах в анализированных текстах. Перевести реалии бывает очень сложно, и в некоторых случаях практически невозможно. Выбранные переводчики в большинстве случаев адаптируют названия блюд на чешский язык или используют эквивалент. При анализе выявилось, что оба переводчика не переводили данные названия блюд абсолютно адекватно, однако они работали с фактом, что они переводят драматический текст, предназначенный для постановки, и поэтому они адаптировали названия для комичности.

В переводах также появляется экспрессивная лексика и разговорный язык и оба переводчика употребляют их и в своих текстах. Однако на примерах рассматривается разница между данными переводами, например, в переводе Алены Моравковой можно встретить более грубую лексику.

Следующее явление – перевод фразеологизмов. Оба переводчика либо переводят их соответствующим фразеологизмом, либо их заменяют подходящими эквивалентами. В некоторых случаях оба переводят фразеологизмы дословно.

После лексических вопросов рассматриваются морфологические. Основой морфологического уровня является грамматический строй языка в текстах. В первой части рассматриваются различия в использовании глаголов совершенного и несовершенного вида. В целом, Ян Забрана соблюдает виды оригинального текста.

Следующим морфологическим явлением – использование действительного и страдательного залога, которое переводчики используют на основе собственного

стиля. В некоторых случаях соблюдает залог оригинального текста Алена Моравкова, в некоторых Ян Забрана.

Далее рассматривается использование различных предложных конструкции вследствие различных слов и словосочетаний. В данном случае, Ян Забрана соблюдает конструкции оригинального текста, однако Алена Моравкова их меняет.

Последним морфологическим явлением можно назвать использование деепричастий. Вопреки тому, что они употреблены в оригинальном тексте, переводчики их на чешский язык не переносят. Оба деепричастия переводят либо главным предложением, либо предложной конструкцией.

После сравнения переводов и оригинального текста вместе, происходит сравнение чешских переводов и оригинального текста отдельно. Благодаря этому анализу можно создать критику данных переводов.

Первый перевод Яна Забраны возник в 1968 году и на его перевод сильно повлияло время, в котором он творил. По этой причине в его переводе можно встретиться с пропусками некоторых реплик, намекающих на тогдашний социализм и советскую власть.

Проведя анализ, в данной дипломной работе показалось, что Ян Забрана старается максимально отразить оригинал, избегает устаревших выражений, поэтому перевод кажется и менее адекватным.

Произведения были созданы в разное время и поэтому можно увидеть много различий. Очень важный элемент время в котором перевод возник, потому что Эрдман в оригинале выразил сатиру на тогдашнее общество и время, и Ян Забрана по причине данного время заменил намекающие реплики и изменил их первоначальный смысл. В отличие от него, Алена Моравкова реплики в свой перевод переносила.

В заключении данной дипломной работы представлены выводы по сравнению этих двух переводов. Оба переводчики сохранили главную мысль и мотив пьесы. Однако перевод Яна Забраны является устаревшим, так как в тексте появляются архаизмы и устаревшие выражения. Его перевод нельзя считать подходящим для современного читателя и зрителя, но этот надо перевод оценить в контексте тогдашней языковой структуры, и также подчеркнуть его поэтическое

исполнение. Перевод Алены Моравковой более актуальный и читабельный и является адекватным переводом, который можно предложить современному читателю и зрителю.

BIBLIOGRAFIE

PRIMÁRNÍ LITERATURA

Эрдман, Н. Р. (1980). *Самоубийца*. (No. 4). Ardis Publishers.

Erdman, N. R. (1968). *Sebevrah*. Sovremennaja dramaturgija. Z originálu přeložil Jan Zábrana.

Erdman, N. R. (1985). *Sebevrah*. Praha: Dilia. Z originálu přeložila Alena Morávková.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

Fišer Z. (2001). *Úkoly současné translatologie*. In Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Brno: Masarykova univerzita, s. 183-188. ISBN 802102965X.

Fišer, Z. (2009) *Překlad jako kreativní proces. Teorie a praxe funkcionalistického překládání*. Brno: Host. ISBN 978-80-7294-343-2.

Freedman, J. (1984). Nikolaj Erdman: An Overview. *The Slavic and East European Journal*, 28(4), 462–476. <https://doi.org/10.2307/307634>

Freedman, J. (2016). *The major plays of Nikolai Erdman*. London: Routledge. ISBN 978-13-150-7742-0

Just, V. (2010). *Divadlo v totalitním systému*. Academia. ISBN 978-80-200-1720-8

Kabelka, P. (2019). Význam překladatelské kritiky a její vliv na českou překladatelskou estetiku. *Acta Universitatis Carolinae Philologica*, (1), 107-113.

Knittlová, D. (2000): *K teorii i praxi překladau*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. ISBN 80-244-0143-6.

Knittlová, D. a kolektiv (2010). *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. ISBN 978-80-244-2428-6

Kufnerová, Z. (1994). *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H. ISBN 80-85787-14-8.

Levý, J. (2012). *Umění překladau*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof. ISBN 978-80-87561-15-7

Morávková, A. (1995). *Kritika překladau - neuralgický bod*. In: 9x o překladau. Praha. s. 32–34

Morávková, A. (2004). *Překlad dramatu* In: Český překlad [1]: 1945-2003 [ČPř 1] : Sborník příspěvků ze symposia, které se konalo v Ústavu translatoologie FF UK v rámci výzkumného záměru Srovnávací poetika v multikulturním světě v Praze 11. září 2003/Praha, UK.

Nováková, E. (2019). *Využití kontrastivní analýzy v kritice překladu na příkladu textů Evropské unie*. Studie z aplikované lingvistiky, 10(1), 26-51.

Straková, V. (1994). *Překládání a vlastní jména*. In Překládání a čeština. Zlata Kufnerová. 1. vyd. Jinočany: H&H.

Špačková, S. (2016). *Rusko-česká textová a jazyková ekvivalence propriálního lexika*. Brno: Masarykova univerzita.

Špačková, S. (2017). *Rusko-česká ekvivalence propriálního lexika: vlastní jména v překladu*. Brno: Masarykova univerzita.

Šrámek, R. (1999). *Úvod do obecné onomastiky*. Brno: Masarykova univerzita. ISBN 80-210-2027-X.

Vychodilová Z. (2011). *Cvičebnice překladu pro rusisty, Politika, Ekonomika*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. ISBN 978-80-244-2854-3.

Vysloužilová E., Machalová M. (2011). *Cvičebnice překladu pro rusisty, Politika, Ekonomika*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. ISBN 978-80-244-2854-3.

Ищук-Фадеева, Н. И. (2011). Концепт самоубийства в русской драматургии («Самоубийца» Н. Эрдыман). *Вестник Томского государственного педагогического университета*, (7), 12-18.

Ковалова А. О. (2012). *Кинодраматургия Н. Р. Эрдымана: эволюция и поэтика*. Диссертация кандидата философских наук. Санкт-Петербургский университет, Санкт-Петербург.

Палушова М. (2021). *Николай Эрдыман: Чешские переводы и сценические интерпретации*. *Вестник Томского государственного педагогического университета*, (3 (215)), 155-163.

Селиванов, Ю. Б. (2008). Художественно-философская проблематика части и целого в пьесе Н. Эрдмана «Самоубийца». *Вестник Бурятского государственного университета. Философия*, (10), 185-194.

INTERNETOVÉ ZDROJE

Informační portál českého divadla [online]. 2011. Dostupné z: <<https://www.divadlo.cz/?clanky=sebevrah-n-erdman-v-podani-neomluveneho-divadla-v-undergroundu>>

Databáze a online služby Divadelního ústavu [online]. Dostupné z: <<https://vis.idu.cz/Productions.aspx?lang=cz>>

Databáze knih [online]. Dostupné z: < <https://www.databazeknih.cz/autori/alena-moravkova-48551>>

Databáze českého uměleckého překladu [online]. Dostupné z: <https://www.databaze-prekladu.cz/prekladatel/_000001838>

Československá bibliografická databáze [online]. Dostupné z: <<https://www.cbdb.cz/autor-300-jan-zabrana>>

Databáze knih [online]. Dostupné z: < <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/jan-zabrana-792>>

Классическая литература [online]. Dostupné z: <https://classlit.ru/publ/literatura_20_veka/drugie_avtory/samoubijca_ehrdman_opisanie_pesny_iz_ehnciklopedii/63-1-0-1431>

SLOVNÍKY

<https://academic.ru/>

<https://www.czechency.org/>

<https://slovníky.lingea.cz/rusko-cesky>

<https://slovník.seznam.cz/preklad/rusky>

<https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?db=ssjc>

ANOTACE

Jméno a příjmení: Johana Latková

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

Název práce: Nikolaj Erdman – Sebevrah: Srovnání překladu Aleny Morávkové a překladu Jana Zábrany

Vedoucí práce: Mgr. Martina Pálušová, Ph.D.

Počet znaků: 80 683

Počet titulů použité literatury: 38

Klíčová slova: Zábrana, Morávková, Erdman, Sebevrah, překlad, srovnání překladů, drama, divadelní hra

Charakteristika: Tato bakalářská práce srovnává dva české překlady divadelní hry Sebevrah od autora N. R. Erdmana. Autory vybraných českých překladů jsou Alena Morávková a Jan Zábrana. V první části práce jsou uvedeny teoretické informace o autorech a také o translatoologii. V části druhé jsou pomocí srovnávací analýzy objasněny odlišnosti mezi danými díly. Součástí práce je shrnutí nalezených odlišností a také ohodnocení jednotlivých překladů.

ANNOTATION

Name and Surname: Johana Latková

Name of department and fakulty: Department of Slavonic Studies, Philosophical fakulty Palacký University Olomouc

Name of work: The comparison of Czech translations of The Suicide by Nikolai Erdman

Work leader: Mgr. Martina Pálušová, Ph.D.

Number of symbols: 80 683

Number of titles of used literature: 38

Keywords: Zabrana, Moravkova, Erdman, Suicide, translation, comparison of translations, drama, play

Characteristic: This bachelor's thesis compares two versions of Czech translations of the play The Suicide, written by N. R. Erdman. The authors of selected translations are Alena Moravkova and Jan Zabrana. In the first part of the thesis theoretical information about authors and about translatology are stated. In the second part the differences between the publications are clarified by using comparative analysis. The thesis includes a summary of the differences and an evaluation of individual translations.