

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav východoevropských studií

Bakalářská práce

Barbora Švarcová

**Srovnání českých překladů dramatu Tři sestry Antona
Pavloviče Čechova**

Comparison of Czech translations of drama Three Sisters by Anton
Pavlovich Chekhov

Praha 2016

Vedoucí práce: Mgr. Hana Kosáková, Ph.D

Ráda bych na tomto místě poděkovala Mgr. Haně Kosákové, Ph. D. za vedení této práce a také za její ochotu. Slova díky patří rovněž mé rodině i přátelům, kteří mě během studia vytrvale podporovali.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 1. srpna 2016

.....
Barbora Švarcová

Klíčová slova:

Čechov; drama; překlad; interpretace; varianta

Keywords:

Chekhov; drama; translation; interpretation; version

Abstrakt

Tématem této bakalářské práce je srovnání českých překladů jedné z nejvýznamnějších her Antona Pavloviče Čechova – Tři sestry. Práce je uvedena interpretací celého dramatu, která je doplněná postřehy literárních vědců z českého, ruského i britského prostředí. V hlavní části práce jsou porovnávána rozličná překladatelská řešení, která aplikovali vybraní čeští překladatelé v našem i minulém století. Ke srovnání byly vybrány 3 překlady. Jedná se o překlad Leoše Suchařípy, který je v současné divadelní tvorbě nejvíce využíván, překlad Roberta Ibrahima, tedy nejnovější český překlad dramatu, a překlad Bořivoje Prusíka, který byl naopak vydán jako první. Jako odborná opora práce posloužilo především dílo významného českého translatologa Jiřího Levého. Cílem práce je zjistit, jak překladatelé zpřístupňují Čechovovo drama českému recipientovi.

Abstract

This bachelor thesis's theme is a comparison of Czech translations of one of the most significant play by Anton Pavlovich Chekhov – Three Sisters. This thesis is prefaced with an interpretation of the whole drama, which is supplemented with reflections by literary scientists from the Czech Republic, Russia and Great Britain. Different translation solutions which were applied by chosen Czech translators during the last and our century are analysed in the main part of the thesis. Three translations were chosen for the comparison. These are the translation by Leoš Suchařípa, which is the most often used translation in Czech theatres, the translation by Robert Ibrahim, which is the newest one, and the translation by Bořivoj Prusík, which was published first. The work of the important Czech translatologist Jiří Levý was used as an expert support for this thesis. The goal of this thesis is to find out, how translators introduce Chekhov's drama to Czech recipients.

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Interpretace.....	9
2.1 Rozbor jednotlivých postav.....	9
2.1.1 Olga, Máša a Irina	9
2.1.2 Milostný trojúhelník Máša, Kulygin, Veršinín	11
2.1.3 Andrej, Nataša a Protopopov	12
2.1.4 Armáda.....	13
2.1.5 Postavy, které ve hře nevystupují přímo	14
2.2 Drama jako celek	15
2.3 Závěr	18
3. Teorie překladu	19
3.1 Obecná teorie překladatelských postupů.....	19
3.1.1 Tři fáze překladatelovy práce.....	21
3.1.2 Překladatelské strategie	23
3.2 Teorie překládání divadelního textu.....	25
4. Srovnání překladů	28
4.1 Bořivoj Prusík	28
4.2 Leoš Suchařípa	33
4.3 Robert Ibrahim	35
5. Závěr	40
6. Seznam použité literatury.....	42
6.1 Primární literatura	42
6.2 Sekundární literatura	42

1. Úvod

Tato bakalářská práce pojednává o dramatu *Tři sestry*, které pochází z pera významného ruského spisovatele Antona Pavloviče Čechova. Konkrétně se zaměřuje na překlady tohoto díla do českého jazyka. Cílem práce je rozebrat Čechovovo drama, prozkoumat jeho české překlady a stanovit, jakým způsobem toto drama vybraní překladatelé zpřístupňují českému recipientovi.

Čechov své drama napsal v roce 1900 a vydal ho roku 1901 v časopise *Русская мысль*, v téže roce byla hra poprvé uvedena v divadle. Již o šest let později, tedy roku 1907, byla hra *Tři sestry* poprvé vydána v češtině, a to v překladu Bořivoje Prusíka. Do roku 2016 byly *Tři sestry* přeloženy do češtiny ještě devětkrát, autory dalších překladů jsou: Pavel Papáček (1920), Vincenc Červinka (1932), Karel Melichar Skoumal (rok vydání na výtisku není uveden), Ladislav Fikar (1949), Karel Kraus a Josef Topol (1966), Jiří Lexa (1972), Leoš Suchařípa (1980), Jana Klusáková (1987) a Robert Ibrahim (2013).

Pro tuto práci byly k porovnání vybrány tři české překlady *Tří sester*, jedná se o překlady Bořivoje Prusíka, Leoše Suchařípy a Roberta Ibrahima. Roli ve výběru hrála snaha představit takové překlady, které se něčím odlišují, jsou nějakým způsobem zajímavé. Pozornost je tedy věnována nejstaršímu českému překladu vytvořenému Bořivojem Prusíkem a do kontrastu k němu je postaven překlad Roberta Ibrahima, který je naopak překladem nejnovějším. Tato dvojice překladů pak byla doplněna variantou Leoše Suchařípy, která je nejčastěji využívána při dramatisaci této Čechovovy hry v českých divadlech.

První kapitola práce tvoří vlastní interpretace originálního uměleckého díla, neboť interpretace je nedílnou a nutnou součástí práce s textem, a to nejen pro překladatele. Tato interpretace je doplněna o postřehy literárních vědců jak z ruského, tak z českého, ale i britského prostředí. Kapitola poslouží při pozdějším zkoumání vybraných překladů, kdy se budou hodnotit jednotlivá překladatelská řešení a jejich vliv na vnímání textu, charakteru jednotlivých postav apod.

Druhá kapitola vytváří teoretický základ, který poskytuje bakalářské práci potřebnou odbornou oporu. Je zde uvedena obecná teorie překladu, další část tohoto textu je pak zaměřena na specifika překladu dramatického textu a součástí kapitoly jsou i vybrané příklady překladatelských řešení. Využity byly především překladatelské teorie, jejichž autorem je Jiří Levý. Jeho práce sice byly vydány ve druhé polovině 20. století, ale jsou dodnes oceňovány širokou odbornou veřejností a jsou i nadále citovány i v nejnovějších odborných studiích.

Dalšími citovanými odborníky jsou například Leonid Stěpanovič Barchudarov či Ján Vilikovský.

Třetí kapitolu již představuje rozbor jednotlivých vybraných překladů. Z každé varianty byla vybrána nejzajímavější překladatelská řešení, která byla zároveň konfrontována s řešeními dalších dvou překladatelů, případně s ruským originálem. Cílem je zjistit, jakým způsobem se jednotliví překladatelé snažili zpřístupnit drama českému recipientovi. Sledujeme, zda jejich zásahy nebyly příliš razantní, tedy zda překladatelé případnými změnami zásadně nepozměnili vyznění různých částí dramatu. Tato kapitola tedy propojuje poznatky z první a druhé kapitoly práce.

2. Interpretace

Čechovova hra *Tři sestry* by se dala nazvat dramatem nesplněných přání, tužeb a snů. Potvrzuje to už ústřední motiv táhnoucí se celou hrou, kdy sestry neustále opakují své přání vrátit se zpět do Moskvy, kde prožily své dětství, ale i po letech je stále nacházíme v jejich domě v krajském městě.

Otázkou zůstává, zda se Olga, Máša a Irina skutečně chtěly do ruské metropole vrátit, zda to opravdu bylo jejich celoživotní touha. Domníváme se, že vše spíše nasvědčuje tomu, že smutné opěvování vzdálené Moskvy posloužilo pouze jako zástěrka slabé vůle zodpovědně vést svůj život a činit důležitá rozhodnutí. Všechny tři sestry se nechávají unášet osudem, aniž by do něj nějak výrazně zasáhly, a to ačkoliv jsou jím zklamány. Jejich přístup by se dal nazvat až apatií.

Ve hře vystupují další postavy z nejbližšího okolí sester. Prostor dostává jejich bratr Andrej se svou ženou Natašou a také Máščin muž Kulygin a pozdější milenec, velitel baterie Veršinin. Vše doplňují příslušníci armády, kteří sestry často navštěvují a působí jako jejich dobří přátelé, přičemž baron Tuzenbach se v průběhu hry důvěrně sblíží s jednou ze sester, Irinou. Součástí dramatu jsou i postavy, které ve hře nevystupují přímo, jsou pouze zmiňovány v replikách postav. Mezi ně patří Nataščin milenec Protopopov, rodiče sester a Andreje nebo Veršininova žena s dětmi.

Jak upozorňuje Ryčlová (2005, s. 38), *Tři sestry* jsou naší současné společnosti velice blízké, neboť Čechovovi hrdinové a my sami jsme si v mnohém podobní, a to ačkoliv nás od Čechova a doby napsání této hry dělí mnoho let. Proto je vhodné ve hře kromě apatie sledovat i další pocity a způsob chování sester a dalších postav.

2.1 Rozbor jednotlivých postav

V první polovině této kapitoly budou představeny hlavní postavy dramatu. Prozkoumáme jejich povahu a charakter, které tvoří základní stavební kameny celého díla. Jedná se totiž o hru bez jasně ztvárněné zápletky, ta se odehrává právě v nitru Čechovových hrdinů.

2.1.1 Olga, Máša a Irina

Olga je příkladem výše zmiňované životní apatie. V prvním aktu se představí jako velmi unavená učitelka, které práce ve škole způsobuje těžké bolesti hlavy. Neustále si na své pracovní prostředí stěžuje a další kariérní postup přímo a jasně odmítá. Přesto ve čtvrtém aktu zastává právě onen post ředitelky gymnázia, který jí předpověděla její švagrová Nataša a

kterému se tak bránila ve třetím dějství, kdy zastupovala svou tehdejší nemocnou nadřízenou. Olga se nechala osudem dovést na místo, o které vlastně ani nestála, a to bez jediného pokusu svůj život ovlivnit.

Irina představuje benjamínka s přelétavými touhami. O Moskvě mluví nejvíce ze sester, což je ale s podivem. V době, kdy se odehrává první dějství, je Irině dvacet let a z Moskvy se sestry s rodiči odstěhovaly již před jedenácti lety. Skutečně si Irina již v devíti letech vybudovala tak silný citový vztah k rodnému městu? Mnohem spíše je touha po Moskvě podvědomou touhou po dětství, po již minulém šťastném období. Ačkoliv okřikuje každého, kdo se k ní jako k dítěti zachová, nedokáže své dětské chování potlačit. Například když jí Fedotík přinese ve druhém dějství pastelky, zprvu se urazí, protože (dle svých slov) již vyrostla, ale v následující vteřině si již pastelky bere do ruky a nadšením vykřikuje.

Olga s Irinou projednávají během celého dramatu dvě společná témata. Jedním je práce, druhým pak láska, či spíše vztah k mužům. Zatímco Olga přijímá celkem pasivní postoj k práci a, jak již bylo řečeno, přes všechny své výhrady k ní se jakoby bez vlastního přičinění dostává ve svém oboru až na vrchol, Irina se k práci (alespoň zpočátku) staví jinak. V prvním aktu je nadšená z představy, že by chodila do práce, a odmítá být jen pomýšlení na to, že by se vdala a nic nedělala. Ve druhém aktu již slouží u telegrafu, ale v této práci není spokojená a touží po změně. Té se jí podaří dosáhnout před začátkem třetího aktu, v němž zastává místo úřednice v městské správě, které jí také nevyhovuje, nicméně místo o změně začíná snít o tom, že by nepracovala. Tento motiv, který naznačuje, že člověk nejvíce touží po tom, co nemá, je završen v dějství čtvrtém, kdy se Irina chystá vdát a pracovat jako učitelka.

Suškov ve své knize (2010, s. 24) vyslovil teorii, že ona práce, která sestry tak vysiluje a unavuje, postupně stravuje jejich sny o krásném životě, do kterých patří i touha po návratu do Moskvy. Práce konaná bez nadšení a bezmyšlenkovitě nenaplňuje původní představy sester o povznášejících pocitech získaných v zaměstnání, otupuje je, nechává je srůst s maloměstem a tím je odcizuje od Moskvy, která od svých obyvatel vyžaduje inteligenci a zaujetí.

Muži jsou tématem jednoho z mála skutečných dialogů (tedy takových, kdy na své výpovědi postavy reagují navazujícími odpověďmi, kdy vzniká reálná konverzace), které v dramatu najdeme. Během něj se Olga snaží přesvědčit Irinu, že by si měla vzít barona Tuzenbacha. Paradoxně je to právě svobodná Olga, která již od začátku hovoří o tom, že by se ráda vdala, a to i bez lásky, hlavně když by byl jejím nápadníkem slušný muž. Nakonec ale v důsledku nešťastných událostí zůstává kromě Olgy bez muže i Irina a jejich životy na konci

dramatu běží v jakési paralele. Irina nastupuje dráhu učitelky přibližně v témže věku, kdy jako učitelka pracovala i Olga.

Se sestrou Mášou, jejíž postava bude rozebrána později, pojí Irinu kontrast v jejich oblékání, především v prvním dějství. Zatímco oslavenkyně Irina stojí v pokoji oděna v bílých šatech, Máša na oslavu přichází celá v černém. Jako by symbolizovaly náladu, která sestry ten den provází – radost ze sestřiných jmenin a stesk po otci, který zemřel v týž den. Donald Rayfield (1975, s. 217) ve své studii upozorňuje také na to, že pro Čechova byla tato opozice černých a bílých šatů velmi důležitá. Použil ji totiž opět v dramatu *Višňový sad*, kdy se podobně oděly nevlastní sestry Varja a Anja.

Jinak ale Máša stojí opodál, svatba a stěhování za mužem ji od sester oddělily a ona se tak jako první ze sourozenců stala cizincem ve svém vlastním domě. Snad právě toto odtržení od vlastních kořenů způsobilo její nevyrovnanost a nestálost. Nešťastné bloudění životem je symbolizováno ve třetím aktu jejím touláním po domě s polštářem v ruce, kdy marně hledá místo, kde by se usadila. Přesto, jak dále ukážeme, však v jejím jednání můžeme nalézt malé jiskry, které projasňují její „prozorovsky“ pasivně nešťastný život akcí, volným jednáním a pevným rozhodnutím.

2.1.2 Milostný trojúhelník Máša, Kulygin, Veršinin

Nejvýraznějším projevem takového jednání je Mášina milostná avantýra s Veršininem, velitelem baterie, která ve městě sídlí. Jejich vztah je zdůrazněn totožným vyznáním lásky, které se během hry několikrát zopakuje. Jedná se o prosté, nicméně významné: „*Miluji, miluji, miluji.*“ Tak nejdříve projeví Veršinin lásku Máše a Máša se pak stejným způsobem přiznává ke své lásce k milenci v promluvě adresované sestřím.

Lyrika provází ale i Mášin vztah s manželem Kulyginem. Ten Máša komentuje úryvkem z Puškinovy poemy *Ruslan a Ludmila* (1977–1979) o dubu tyčícím se na břehu moře, který je upoután zlatým řetězem¹. Následují dva verše, které však nejsou ve hře citovány, ale Čechov s velkou jistotou očekával, že publikum je bude dobře znát. Hovoří o kocourovi, který dnem i nocí chodí kolem dubu. Richard Peace (1983, s. 78–79) přirovnává Mášu k onomu dubu, který stojí osamocen u moře (stejně jako sestry jsou osamoceny daleko od Moskvy). Kulygin

¹ V originále zní začátek prologu takto:

„У лукоморья дуб зелёный;
Златая цепь на дубе том:
И днём и ночью кот учёный
Все ходит по цепи кругом.“
(Puškin, 1977–1979, s. 8)

pak představuje kocoura, který neustále obchází kolem a svými chytrými řečmi a přehnanou pozorností Mášu nepříjemně obtěžuje.

Kulygina lze považovat za takový typ člověka, který se snaží s co největší lehkostí proplout životem. Bez vlastního názoru, ochoten se přizpůsobit době za všech okolností, jen aby nepopouzel nadřizené a výše postavené lidi. Je to patrné například na situaci s knírem, který si oholil, protože ho nenosí ani ředitel školy, ve které Kulygin pracuje. Sice ho nyní přátelé kritizují, tvrdí mu, že mu to takto nesluší, ale on je spokojen. Podnikl další krok k tomu, aby se rádoby zařadil mezi vyšší vrstvu společnosti. O to se snaží i různými poznámkami v latině, touží poukázat na to, že je vzdělaný a tudíž o stupeň výš než okolí. Celkově ale dělá dojem povrchního a přizemního člověka, který si nechá líbit i nevěru, jen aby udržel vše tak, jak to dle společenských norem má být. Včetně nefungujícího manželství.

Za povšimnutí rozhodně stojí komunikace v rámci tohoto milostného trojúhelníku. Zatímco Mášín projev směrem k manželovi je stručný, rázný a veskrze odtažitý (na vyznání lásky reaguje časováním slovesa „milovat“ v latině), ve vztahu k milenci jedná jinak. Společně s Veršininem si vytvoří jakýsi nápěv, pomocí něhož vyjadřují své emoce. Nápěv se podobá smyšlenému jazyku, kterému rozumí jenom oni sami a který zůstává mimo pochopení (a snad i vnímání) ostatních. Celou trojici pak spojuje trojí opakování slov, která vystihují jejich momentální nálady, ať už je to již zmíněné „*miluji, miluji, miluji*“, nebo Kulyginovo „*jsem spokojen, jsem spokojen, jsem spokojen*“.

2.1.3 Andrej, Nataša a Protopopov

Dalším ze tří milostných trojúhelníků, které je celkem ve hře možné pozorovat, tvoří Andrej Prozorov, jeho žena Nataša a její milenec Protopopov.

Do Andrejova života sestry vkládaly všechny své naděje i touhy, měl se stát profesorem, stanout na společenské špičce. Na tuto pozici však nikdy nedosáhl, místo toho začal pracovat v krajské správě. Stejně jako sestry se v průběhu hry stáhl do sebe, přijal ryze pasivní roli podváděného manžela. Jeho poklesnutí symbolizuje přechod od hraní na housle ke hře karet. Posledním Andrejovým energickým činem bylo vyznání lásky Nataše na konci prvního dějství.

Ta, ačkoliv se zpočátku zdála být zakřiknutá a nejistá ve svém chování, se postupem času stala osobitou a nekompromisní paní domu, která dovedně manipuluje se svým okolím. Nejdříve opatrně a jemně tahá za nitky, poté už si nebere servítky a neváhá se rozkřiknout na kohokoliv v domě. Rázně rozhoduje o všem, především ve prospěch svých dětí a bez ohledu

na své švagrové či svého muže, celý dům přijme za svůj a je pozoruhodné, jak svého muže Andreje svou povahou vytlačí z divákového obzoru, ačkoliv si od jeho postavy sestry mnohé slibovaly. Za zmínku stojí, že Nataša ve snaze projevovat se jako součást vyšší společnosti hovoří francouzsky, ovšem s gramatickými chybami, kterými sama podryvá vytvářený dojem nadřazenosti a důležitosti.

Jak upozorňuje ve své knize Rayfield (1975, s. 216), zásadní zlom ve vztahu Andreje a Nataši leží mezi prvním a druhým dějstvím. Zatímco v prvním aktu bylo možné pozorovat nesmělou Natašu, která se sotva odváží vstoupit do místnosti a které se velmi dotkne Olžino upozornění na nesoulad pásku a šatů, ve druhém aktu již Nataša vystupuje jako manželka, matka i milenka. Téměř lusknutím prstu nabývá sebevědomí a moc nad svým okolím, která se postupně stupňuje. Nejdříve ovládá svého muže, posléze švagrové a ve čtvrtém dějství už opanovává celý dům. Zatímco všechny vystupující postavy stojí na zahradě, ona jediná společně s Protopopovem sedí uvnitř (Peace, 1983, s. 95).

Pomyslným kladem Natašiny postavy je skutečnost, že svou určitou vnitřní silou zastíňuje negativní vlastnosti sester, tedy jejich slabost, sterilnost (Grebeníčková, 2016, s. 675).

2.1.4 Armáda

Vojáci, kteří jsou neustále přítomní, tvoří sestrám jakousi pevnou základnu jejich života. Spojují je s dětstvím, s jejich zesnulým otcem a tedy částečně i s vysněnou Moskvou. Současně tvoří armáda také pojítko sester s realitou, jehož příklad lze nalézt již v prvním dějství, kdy se Tuzenbach s Čebutykinem smějí v momentě, kdy sestry sní o Moskvě. Jako by tušili nereálnost jejich tužeb.

Donald Rayfield (1975, s. 213) dokonce tvrdí, že armáda vnáší do hry vitalitu. Vojáci, kterým uniforma dodává sebevědomí, tančí a vtipkují. Zlom nastává až ve třetím dějství, kdy členové armády přijdou během požáru o všechnu majetek. Po požáru a oznámení odchodu armády do jiného města lze pozorovat i změnu atmosféry v domě. Vše vzbuzuje dojem rozkladu a rozpadu, jistoty se hroutí a je zcela jasné, že sny o Moskvě se už definitivně rozplývají.

Postava Veršinina již byla rozebrána výše. Bylo by ale vhodné zmínit také jeho neustálé filozofování. Na rozdíl od sester, které své sny o budoucnosti propojují se vzpomínkami na Moskvu, ze které se odstěhovaly, on se v myšlenkách vztahuje čistě jenom k budoucnosti, kterou vidí v pozitivním světle a ke které se staví pln nadějí. Tento jeho životní optimismus má se sněním sester společnou neuskutečnitelnost, on sám ostatně dodává, že šťastná

budoucnost se netýká jich, ale až snad jejich potomků. Je možné, že pozitivními myšlenkami se Veršinin snaží vyrovnat s víceméně nešťastným životem s psychicky nemocnou ženou.

Baron Tuzenbach souzní s Irinou, které vyznal lásku a kterou požádal o ruku. Ačkoliv odmalička nepracoval, stejně jako jeho nastávající touží po práci. Dokonce se vzdává své pozice v armádě, aby se mohl ponořit do práce, od níž ho jeho rodina v dětství držela co nejdál. Jeho život ale bohužel skončí tragicky v souboji se Soleným.

Solený je výjimečná postava hry. Jeho přehnaná upřímnost překračuje všechny hranice slušnosti, chová se značně netaktně a rozhodně si nebere servítky. Nevybíravě útočí na všechny kolem a staví si tak kolem sebe zeď, kterou lze jen stěží překonat a dostat se tak k němu blíž. To se podaří jen ve druhém dějství, kdy přiznává svou neschopnost vhodně se chovat ve společnosti, ačkoliv v soukromí je vtipným, hodným a laskavým člověkem. Zároveň vyznává svou lásku Irině a pohružkou, že zabije jakéhokoliv soka v lásce, předznamenává konec čtvrtého dějství. Sám sebe pak přirovnává k Lermontovovi, s jehož životem by se jistě dala najít paralela. Solený sice na rozdíl od Lermontova v duelu s přítelem nezemřel, ale zřejmě tím sám sebe odsoudil ke společenskému vyhnanství.

Doktor Čebutykin vystupuje jako veliký nešťastník, na kterého nahlíží okolí a především sestry spíše s despektem. Opíjí se, neplatí nájem a ve společnosti se chová neohrabaně. Dle Kšicové (2005, s. 62) figuruje Čebutykin ve hře jako upozornění na (dle ní stále aktuální) problém, co se může stát s člověkem, který se přestane zajímat o svůj obor a který odvykne práci. Dolženkov (2014, s. 160) dokonce vidí v Čebutykinovi pomyslného Charóna, převozníka, který doprovází ke smrti lidi kolem sebe, například Tuzenbacha. Přesto je ale důležité zmínit, že doktor dokáže reflektovat své okolí – upozorňuje na Natašin mimomanželský poměr a v dějství, kdy dojde k duelu, připomíná Soleného ideu o podobnosti s Lermontovem. Grebeníčková navíc přisuzuje Čebutykinovi funkci nositele důležitého motivu dramatu, tedy že „všechno je jedno“ (2016, s. 677).

2.1.5 Postavy, které ve hře nevystupují přímo

Zvláštností Tří sester je rovněž fakt, že zásadní vliv na dění mají postavy, které se ale na jevišti nikdy neobjeví (Peace, 1983, s. 88). Jedná se o rodiče sourozenců Prozorovových, ženu a děti Veršinina a samotného Natašina milence Protopopova.

Z dramatu vyplývá, že otec působil na své děti až pedantsky. Rozhodně se snažil ze svých potomků vychovat vzdělané lidi, učil je cizím jazykům a disciplíně. Ačkoliv právě kvůli němu musely sestry opustit milovanou Moskvu, stále k němu cítí lásku a úctu. Otcova smrt

byla ale zřejmě bolestným předělem, který uvrhl sourozence do bezcílného bloumání životem. Andrej začal tloustnout, sestry začaly zapomínat jazyky, a byť se Irina budí ráno brzy, nevstává, zůstává ležet v posteli a přemýšlí.

Oba rodiče pak postupně upadají do zapomnění, Máša přiznává, že si jen stěží vybaví, jak maminka vypadala. V kontrastu k tomu znějí slova Veršinina, dle kterých si, ačkoliv je to veskrze cizí člověk a pouhý kolega, dokáže pana Prozorova představit jako živého. Vzdalování se sester od skutečného odjezdu do Moskvy se zdá být předznamenáno vymizením konkrétních obrazů rodičů, kteří kdysi dávali smysl jejich životům.

Často zmiňována je také Veršinina žena a dcery. Manželčin údajný špatný psychický stav, její pokusy o sebevraždu a tedy psychické vydírání muže vehnaly Veršinina do Mášina náručí. Mezi dcerami a otcem se nachází jisté pouto, ale ne tak velké, aby nevěře zcela zabránilo. Až sounáležitost s armádou je schopna navrátit Veršinina do rodinného života nebo ho alespoň odvést od milenky.

Osoba Protopopova zůstává také divákům fyzicky neodhalena, dostává se jim jen kusých zpráv. Měl se stát Natašiny manžel, ale nakonec se objeví v roli jejího milence. Ačkoliv se na scéně nikdy neobjeví, lze mu přisoudit vůdčí pozici, neboť společně s Natašou na konci hry zůstává v domě, ze kterého jsou sestry vysídleny. Dokonce některé studie nabízejí teorii, že Protopopov je otcem Soničky, Natašiny dcery. Takovou interpretaci by mohl potvrdit fakt, že ve čtvrtém dějství Nataša svěří do péče každé své dítě jinému muži. Zatímco Bobík zůstává s Andrejem, o Soničku se stará Protopopov.

2.2 Drama jako celek

Odstoupíme-li od charakteristiky postav jako takových a zaměříme-li se na drama jako celek, najdeme mnoho dalších zajímavých aspektů, které ovlivňují vnímání celého díla.

Čechovova dramata jsou známá tím, že v nich dialogy připomínají spíše monology jednotlivých postav. Jednotlivé postavy dramatu *Tři sestry* na sebe reagují jen zřídka, případně jen úsečně a působí jako solitéry, jejichž promluvy vyznívají téměř jako vnitřní monolog, zamyšlení. Budí dojem, že nejsou určené žádnému posluchači, že se jedná o vyznání jednotlivých postav. Za jednu z nejmotivnějších promluv se dá považovat Čebutykinův monolog z třetího dějství.

Čebutykin se v něm přiznává k celoživotní přetvářce v práci i ve společnosti. Po smrti své pacientky odkrývá svou duši, svou nicotnost a nízkost, které se dříve snažil zlehčit vtípem, náhle divákovi ukazuje své nitro, shazuje svou dřívější masku. Povolání doktora mu

automaticky v očích lidí přisuzuje vážené postavení vzdělaného člověka, který se zajímá o vědu a který by se mohl chlubit obšírnými znalostmi, nicméně opak je pravdou. Doktor se svěřuje, že veškeré odborné znalosti od studií zapomněl, že za celý život nepřečetl jedinou knihu, čerpá pouze ze čtení novin, které příznačně po celé drama nosí při sobě a cituje z nich. Ironií je, že si jako lékař zaujatě vypisuje z novin návod, jak léčit vypadávání vlasů.

Jsou to právě dialogy směřující k monologům a jejich výstavba, která vede k zamyšlení, zda Čechov nestvořil hru velmi se blížící absurdnímu dramatu. Celým dílem se proplétají opakující se prvky: Mášina píseň, Andrejova hra na housle, věčná únava, kterou zmiňuje Olga i Čebutykin, a Nataša neustále stěhující děti po domě. Rozhodně se nejedná o čisté absurdní drama, nicméně tato opakování jsou zde velmi nápadná, dodávají hře rytmus a zároveň potvrzují pocit, že se sestry neustále točí v bludném kruhu.

Slovo „absurdita“ zaznívá i v knize Natalie Koževnikové (2011, s. 369), která tak popisuje jedno z vyznění celého tématu Moskvy. K této idey ji přivedl rozhovor Andreje a poslíčka krajské správy Feraponta, kdy Ferapont vypráví svému nadřízenému evidentně smyšlené historiky z ruského hlavního města, kde on sám nikdy nebyl. Vyprávěné příběhy jsou velmi nadsazené, jednoduše absurdní.

Absence dramatického děje plného napětí a nečekaných zvratů je s Čechovovými dramaty pevně spojená a v této práci již byla zmíněna. Výstižně toto téma zpracovává ve své publikaci Jovan Hristic (2003, s. 65–82), který v Čechovově odklonu od popisu velkých činů vidí snahu postihnout reálný život, zprostředkovat divákovi pocit reality a ukázat, že jeho postavy by mohly skutečně žít.

V kapitole Nic se neděje Jovan Hristic píše: „... Čechov znal právě tak i jistou, poněkud hlubší pravdu: že totiž nežijeme na světě sami, že jsme nepřetržitě obklopeni jinými lidmi, kteří mohou do našeho života vstoupit v nejneočekávanějších okamžicích, že život se nezastaví proto, aby se mohlo odehrát určité drama, že lidé neuhýbají z cesty proto, aby se něčí životy mohly rozuzlit až do konce, a konečně, že to, co je dramaticky nejintenzivnější, nejzajímavější a nejdůležitější, má svůj plný smysl až tehdy, když to nalezne odezvu v maličkostech každodenního života, jinak to tkví v prázdném prostoru.“

Odsunutím větších dějů do pozadí (například požár za okny, duel za řekou) nám Čechov umožňuje pozorovat právě odezvy dramatu v každodenním životě sester. Nahlédnutím do jejich duší a pocitů se divák dostává k té skutečné podstatě všech událostí.

Čas je jednotkou, která je během celé hry pečlivě střežená a monitorovaná. Díky malým poznámkám a zmínkám je možné přesně určit čas většiny dějství a hlavních událostí, stejně tak lze vysledovat věk jednotlivých postav. Čechov se tak sice odchýlil od jednoty času, ale tyto posuny vyvážil perfektní orientací v něm.

První akt se začíná odehrávat v pravé poledne a je naplněn nejvíce časovými údaji. Dozvídáme se, že sestry nežijí v Moskvě již jedenáct let. Z textu lze vyčíst věk dvou sester, Olze je dvacet osm let a Irině dvacet let. Datovány jsou i některé významné události, například že Máša se vdávala v osmnácti letech. Další akty už sice neposkytují tolik informací, přesto jsou ale přesně časově zařazené. Druhý akt se odehrává po osmě hodině večerní, třetí dějství začíná v půl druhé v noci a po čtyřech letech od dění v prvním aktu. Začátek čtvrtého aktu zastihne postavy v pravé poledne, pět let od doby, kdy Tuzenbach vyznal Irině lásku.

Slovní narážky jednotlivých postav komentují nejen konkrétní čas, nýbrž i vzhled přírody, díky čemuž se nám dostává komplexní informace také o ročním období. Většinou se jedná o přelom zimy a jara, tedy únor a březen, v prvním aktu sestry popisují krásné počasí a probouzející se přírodu. Kromě postav pak čas měří i odbíjející hodiny, jež také sehrají svoji roli. Když je Čebutykin ve třetím aktu rozbíjí, je to vrchol dějství plného destrukce. Zároveň má tato ztráta význam i pro Čebutykina osobně, v tomto aktu se přiznal ke své životní tragédii a rozbitím hodin, které patřily matce Prozorovových, jako by se loučil také s láskou, kterou k paní Prozorovové cítil.

Hodiny zdůrazňují i vyčleněnost domu Prozorovových z okolního světa, jdou totiž o přibližně sedm minut napřed. Upozorňuje na to Kulygin v prvním aktu a rozporu mezi Čechovem udaným časem a časem, ve kterém žijí postavy, si lze povšimnout i v aktu druhém. Zatímco v poznámce stojí, že je osm hodin, Andrej Nataše na otázku odpovídá, že je čtvrt na devět.

Téměř všemi výstupy se prolíná hudba, a to v různých podobách. Mnoho postav si zpěvuje, výrazné je Mášino časté pískání, Andrej hraje na housle a hra na klavír se objevuje rovněž v několika aktech. Jediným „tišším“ dějstvím je ono třetí, kdy jen Veršinín zpívá začátek jedné z árií z Čajkovského Evžena Oněgina, požár utišil všechny hudební nástroje. Mluví se jen o naplánování charitativního koncertu.

Hudebních prvků se ve hře nachází velké množství, což zajisté souvisí se snahou obohatit hru o další scénické prvky. Možná by se ale také dalo polemizovat s tím, zda se pomocí hudby Čechov nepokusil zahladit tragické a pasivní vyznění celé hry. Při pouhém čtení však

tyto poznámky nestačí a jsou vytěšňovány spíše na okraj čtenářova vnímání. Působivost získávají až při realizovaném představení, kdy hudba zazní.

2.3 Závěr

Ačkoliv Čechov ve své hře nenabídl jasně vyjádřenou zápletku a neprezentuje eskalující konflikt s velkými gesty, jedná se o drama velice působivé. Vyžaduje zamyšlení a plnou koncentraci, jejíž byt' jenom chvilková ztráta a povrchní vnímání děje může diváka či čtenáře lehce připravit o nespočet lidských mikropříběhů a v konečném důsledku také o pochopení hlubokého významu celé hry.

Pro divadelní zpracování mohou být obtížné různé narážky, při jejichž psaní Čechov spoléhal na znalosti publika a jeho orientaci v ruské kultuře. Způsob, jakým si s těmito kulturními rozdíly ve znalostech ruského a českého publika poradili čeští překladatelé, bude jedním z témat následujícího srovnání tří českých překladů tří sester.

Stejně tak nás bude zajímat, zda překladatelé neochudili některými svými překladatelskými řešeními čtenáře/diváky o ty prvky z originálního díla, které pomáhají vytvářet dojem z celého dramatu. Pozornost bude věnována i tomu, zda překlad uchovává podstatné prvky charakterizující jednotlivé postavy.

3. Teorie překladu

Než bude přistoupeno ke srovnání tří českých překladů Čechovovy hry Tři sestry, probereme teoretickou stránku překladu. Odborný teoretický podklad pak bude využit pro výzkum překladů v praxi.

Ján Vilikovský (2002, s. 27) ve své knize Překlad jako tvorba uvádí, že: „... překlad můžeme definovat jako funkčně korespondující reprodukci invariantní informace obsažené v textu jednoho jazyka prostředky jiného jazyka. Tím vymezujeme překlad jako sémiotickou operaci a odlišujeme ho od ostatních forem zápisu a přepisu (diktát, fonetická transkripce, slepecké písmo). Zároveň zdůrazňujeme, že jde o plnou a ekvivalentní reprodukci informace, čímž oddělujeme překlad od jiného vyjádření takovéto informace v neuceleném nebo nejednoznačném znakovém systému (přepis literární předloh pro film, zhudebnění), které patří do jiné kategorie operací.“

Stručnější a přehlednější definici nabízí ve své knize Jazyk a překlad Barchudarov (1975, s. 11): „Переводом называется процесс преобразования речевого произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении неизменного плана содержания, то есть значения.“

Můžeme tedy říci, že překlad je proces, během kterého je informace v jazyce A přetransformována do jazyka B, přičemž zůstane zachována funkce sdělení a informace je jak obsahem, tak formou (v co nejvyšší míře) ekvivalentní v obou jazycích.

Na následujících stranách bude uvedena teorie překladatelských postupů v obecné rovině, v závěru budou přiblížena specifika týkající se překladu dramatického textu. Důraz bude kladen na dílo Jiřího Levého, který je českými translatology v našem prostředí považován za zakladatele vědecké práce týkající se překladu a jeho práce je v naprosté většině studií jeho následovníků citována a rozvíjena. Levého poznatky pak budou doplněny myšlenkami dalších badatelů.

3.1 Obecná teorie překladatelských postupů

Podle většiny empirických teorií, jak uvádí Levý ve své publikaci Umění překladu (1963, s. 9), je důležité, aby překladatel znal tři základní věci. Zaprvé musí velmi dobře ovládat jazyk, ze kterého překládá. Zadruhé je potřeba rovněž vládnout jazykem, do kterého je dílo překládáno. A zatřetí je velmi podstatné znát obsah překládaného textu, tedy realie dané doby i daného místa, rozličné zvláštnosti, které jsou specifické pro překládaného autora, a

samozřejmě v případě překladu odborné publikace musí překladatel disponovat odbornými znalostmi.

Proces překladu Levý úzce propojuje s procesem vzniku původního díla (1963, s. 17–24). Je totiž třeba si na samém počátku překladatelské práce uvědomit, jakými způsobem uvažoval autor originálu, v jaké době žil a jak své okolí vnímal. Dílo je nejen subjektivním zpracováním objektivní skutečnosti, ale je také ovlivněno historicky, teda autor vybírá a užívá takové historické reálie a fakta, která odpovídají světovému názoru té doby. Levý uvádí příklad Shakespeara, který sice svoje drama začlenil do prostředí dánského dvora 12. století, ale poměry na něm se podobají situaci u dvora anglického v 16. století. A ačkoliv překladatel ví, že tato skutečnost je fakticky vylíčena mylně, musí se držet uměleckého faktu, autorovy interpretace a takto (bez zásahu) ji předložit čtenáři.

Je důležité odlišit od sebe text (jazykový výraz) a myšlenku (obsah díla). Text je nositelem idey a té se má překladatel především věnovat, proto je nutné přemýšlet o významu slov, interpunkčních znamének a o pravidlech daného jazyka, ne překládat výchozí dílo slovo od slova. Tím by se překladatel mohl dopustit mnoha stylistických a významových odchylek, které nejsou žádoucí. Překladatel je tedy v první řadě velmi pozorným čtenářem, který konkretizuje dílo ve své mysli. Ale zatímco běžný čtenář tímto vytvořením obrazu díla ve své mysli celý proces čtení zakončí, překladatel tuto svou představu díla ještě vyjádří jazykem.

O tom, že je důležité vnímat text jako celek a nikoliv jako soubor jednotlivých prvků, hovoří i Vilikovský (2002, s. 21). Tvrdí, že překlad si neklade za cíl reprodukovat jazykové prostředky, nýbrž informaci, která je těmito prostředky vyjádřena. Překlad musí plnit stejnou funkci co do komunikační situace jako originální text. A stejně jako Levý vidí Vilikovský (2002, s. 53) překladatele jako postavu se dvěma funkcemi – příjemce a zároveň původce nového textu.

Nicméně čtenář sám je prvkem, na který překladatel při své práci nesmí zapomínat. Po autorovi a překladateli u recipienta již potřetí dochází k určitému subjektivnímu zpracování textu. Překladatel se musí snažit obsah díla nabídnout čtenáři v takové podobě, aby byl dobře pochopitelný. Jinak se bude přistupovat k překladu dětské knihy a jinak k překladu náročné literatury. Stejně tak by měl překladatel vnímat rozdíl mezi čtenářem doby vzniku díla a čtenářem doby vzniku překladu, kromě jiného kulturního prostředí se liší i znalostmi, způsobem myšlení a vnímání.

Překladatelský proces je tedy vymezen třemi zásadními body, a to obsahem díla, konkretizací čtenáře originálu a čtenáře překladu. Snaha minimalizovat rozdíly mezi těmito

třemi způsoby výkladu díla je pro překladatele nejsložitějším problémem. K jeho řešení je zapotřebí využít několik disciplín. Srovnávací jazykověda pomůže s vyřešením vztahu mezi jazykem originálu a překladu. Díky srovnávací stylistice a poetice překladatel lépe rozpozná vztah mezi formou a obsahem originálu a také překladu, nalezne tak vhodné ekvivalenty. Metody literární kritiky pak naleznou vztah mezi výslednou hodnotou díla originálního a hodnotou překladu.

3.1.1 Tři fáze překladatelovy práce

Levý (1963, s. 25–48) rozděluje překladatelovu práci do tří fází, přičemž jako výchozí tezi deklaruje to, že předloha slouží překladateli jako materiál, který musí umělecky zpracovat. Těmito třemi fázemi tedy jsou:

1. Pochopení předlohy
2. Interpretace předlohy
3. Přestylizování předlohy

Ad 1.

Překladatel musí původní dílo pochopit na několika rovinách. Tou první je rovina filologická, tedy porozumění textu. Zadruhé musí překladatel dílo správně přečíst, aby mohl vysledovat všechny estetické hodnoty díla, různé jazykové prostředky. Je zapotřebí rozpoznat ironii, náladu díla, proniknout hlouběji než jenom k překládání pouhých slov. Třetí rovinou je pak ještě hlubší uchopení díla jako celku, kdy překladatel propojuje jednotlivé umělecké prostředky rozpoznané na druhé rovině a vytváří si tak komplexní představu o vyznění originální předlohy. Díky tomu překladatel chápe postavy díla a jejich vztahy, zná prostředí, děj a rozpozná autorův ideový záměr.

Ad 2.

Interpretace originálního díla úzce navazuje na jeho pochopení. Překladatel si musí dílo správně vyložit a dobře ho uchopit, aby dle toho například zvolil vhodný ekvivalent takového cizího slova, které má v jazyce, do kterého se překládá, více významových variant. Výběr špatného významu by mohl způsobit to, že překlad pozbude smysluplnosti. Stejně tak by se měl překladatel snažit uchopit dílo co možná nejobektivněji, tedy bez toho, aby si promítal do příběhu vlastní zkušenosti, používal vlastní oblíbené stylistické prostředky nebo upřednostňoval / odsouval do pozadí různé motivy.

Zároveň Levý ve své další studii *Bude literární vědy exaktní vědou?* upozorňuje na fakt, že interpretace bývá většinou ovlivněna kulturou a politickou situací, ve které autor interpretace

pracuje. A právě takto vznikají různé interpretace, které akcentují jiné části díla. (1971, s. 17). I toto může mít vliv na překladatelovu práci.

Jako důležitou součást překladatelského procesu označil interpretaci i Hrdlička (2003, s. 28), který zastává totožné názory týkající se vlivu doby a překladatelovy osobnosti na interpretaci díla jako Levý (viz výše). Podobně se k interpretaci vyjadřuje i Vilikovský (2002, s. 30).

Ad 3.

Překlad do nového jazyka musí zachovat stylistickou hodnotu původního textu. Problematika překladu se v této fázi věnuje především otázce poměru dvou jazykových systémů, zachovávání stop jazyka originálu v jazyce překladu a napětí ve stylu překladu, které vzniká už jenom tím, že je potřeba převést v samém základu samotnou myšlenku díla, která původně vznikla v jazyce jiném. Jazykové systémy nikdy nebudou zcela ekvivalentní a sám Levý označuje výsledek překladatelovy práce jako kompromis.

Hrozbou pro překlad pak jsou například fráze převzaté z originálu, které ale ve druhém jazyce působí kostrbatě. Umění překladatele se prokáže v momentě, kdy má během své práce možnost vybrat z vícera ekvivalentů. Tehdy musí projevit svůj talent pochopit text a zvolit slovo co nejvhodnější tak, aby odpovídalo významu výchozího textu. Teorie týkající se ekvivalentů bude uvedena níže v rámci překladatelských strategií.

Velmi zajímavé je pak upozornění na stylizaci hovorovosti v průběhu let (Levý, 1963, s. 111). Například stará čeština může vyznít v současnosti komicky (jak je možné pozorovat při sledování starších filmů) a právě nechtěného vyznění je třeba se vyvarovat. Vývoj jazyka, do kterého se překládá, poznamenává i výslednou podobu překladu a překladatelé v souvislosti s tím mění v průběhu věků svoji slovní zásobu tak, aby byla adekvátní žádanému vyznění.

K problematice dvou jazykových soustav se vyjadřuje i Milan Hrdlička (1995, s. 21–24), který jako již překonané označuje ty teorie, které tvrdily, že cílový jazyk se má podřít jazyku výchozímu ve všech ohledech. Uvádí, že v současné době by měla převládat snaha o tvůrčí postup při tvorbě překladu a schopnost využít všeho, co cílový jazyk nabízí, a to tak, aby došlo k adekvátnímu převodu díla. Ačkoliv se Hrdlička k modernizaci překladu staví ještě poněkud otevřeněji než Levý, varuje zároveň před přespřílišnou modernizací a zacházením do extrému.

Ostatně detailnější rozbor Levý uvádí ve své studii *Geneze a recepce literárního díla* (součástí publikace *Bude literární věda exaktní vědou?*), v níž popisuje překlad jako proces neustálého rozhodování. Před překladatelem totiž neustále vyvstávají nové situace, které si žádají výběr adekvátní slovní alternativy, přičemž je třeba mít na paměti, že každé rozhodnutí ovlivní další postup překladu (od volby rodu či čísla po výsledné vyznění díla). Alternativy jsou vybírány z okruhu slov, která pocházejí ze stejné stylistické roviny (neutrální, zabarvená), dalším vlivem je pak kontext, do kterého překladatel vybrané slovo zasadí (1971, s. 73–74).

3.1.2 Překladatelské strategie

Kromě obecných poznatků zaměřených na překlad díla jako celku existují teorie věnující se překladu jednotlivých problematických prvků, na které může překladatel během své práce narazit. Nejčastějším problémem je volba adekvátního ekvivalentu.

Vilikovský (2002, s. 32) definuje překladový ekvivalent jako „... *prostředek (nebo soubor prostředků) jednoho jazyka, který je nositelem téže informace jako prostředek (nebo soubor prostředků) jiného jazyka.*“ Dodává, že vždy je třeba myslet na smysl celého sdělení, nikoliv pouze na význam daného slova, aby tak nevznikly nesmyslné kostrbaté až nesmyslné překlady typické pro strojový překlad. Stejně tak je třeba myslet na to, že překladatel hledá ekvivalent na více rovinách, nejen co se významu slova týče, ale roli hrají také zvuk či rytmus (tím spíše, bude-li text přednášen) a samozřejmě také kultura či doba vzniku překladu.

Vliv doby vzniku překladu budeme moci pozorovat i v našem případě, kdy dojde ke srovnání Prusíkova překladu z počátku 20. století, překladu Suchařípy z 2. poloviny 20. století a Ibrahimova překladu, který pochází z počátku 21. století. Kupříkladu zatímco Prusík volil jazyk spisovný (v dnešní době ho lze hodnotit spíše jako až archaický), Suchařípa se častěji uchýloval k expresivním výrazům a nespisovnosti.

Při výběru ekvivalentů lze najít plnou shodu, ta se vyskytuje například při překladu geografických názvů nebo odborných termínů. Častější je samozřejmě částečná shoda, kdy jednomu slovu z jazyka A odpovídá v jazyce B slov několik, případně má slovo v jazyce A vícero významů podobně jako v jazyce B. Tehdy záleží na překladateli a jeho znalosti jazyků a kontextu díla, aby vybral vhodný ekvivalent (Barchudarov, 1975, s. 74–96).

Ovšem ne vždy je překlad (nejen geografických) názvů jednoduchý. Může se stát, že ačkoliv existuje v cílovém jazyce jednoznačný ekvivalent, uchýlí se překladatel raději k jinému řešení z důvodu snazší srozumitelnosti sdělení pro čtenáře. Příklad tohoto

překladatelského problému je uveden v další kapitole této práce, kdy jsou zkoumány varianty překladu ruských místopisných názvů. Je nicméně nutné zmínit, že v tomto případě překladatelé volili náhradu plného ekvivalentu jiným řešením s ohledem na fakt, že se jedná o dramatický text, který musí být vzhledem k inscenování snáze srozumitelnější než tehdy, jedná-li se například o knihu.

Další možností během překládání je, že nějaký pojem nemá v cílovém jazyce žádný ekvivalent. V tom případě nabízí Barchudarov (1975, s. 97–104) několik postupů, a to transliteraci (tedy přepis zaměřený na zachování grafické podoby textu) a transkripci (přepis s důrazem na zvukovou stránku slova), kalky² (doslovný překlad morfémů slova či slov v sousloví), opis³, přibližný překlad⁴ (za pomoci analogie) nebo překlad s pomocí transformace⁵ (kdy dojde k syntaktické přeměně celé věty).

Dalším z problémů, se kterými se potýkali také překladatelé dramatu *Tři sestry*, jsou možnosti překladu latinských replik Kulygina a francouzských promluv Nataši. Jak správně upozorňuje Milan Hrdlička (1995, s. 39), autor mívá pro využití cizího jazyka ve svém textu mnoho důvodů a překladatel je musí správně pochopit a předložit svému čtenáři. Cizojazyčné prvky totiž nejen přidávají textu na exotičnosti, ale mohou taky charakterizovat postavu nebo být dokonce v podobě slovní hříčky zdrojem zápletky. Zásadní otázkou zůstává, zda cizí slova překládat, či je ponechat v nezměněné podobě a případně je vysvětlit v poznámce pod čarou, nebo spoléhat na kontext, který by promluvu vysvětlil.

Hrdlička nabízí i tu variantu, kdy překladatel přímo do textu dopíše z vlastní iniciativy, tedy bez opory v originálním textu, překlad do cílového jazyka. Nicméně tento zásah lze označit jako poměrně veliký a je vhodné se k němu přiklánět pouze v naprosto nezbytných a jinak neřešitelných případech. Za takový případ se ovšem může považovat text určený k dramatizaci, kdy je nutné vzít v potaz, že divák na rozdíl od čtenáře nemá možnost slova či věty v cizí řeči dohledat např. ve slovníku, musí promluvy chápat okamžitě.

Dalším vhodným řešením může být drobná změna kontextu, kterou ve svých teoriích o překladu cizích slov zmiňuje Čirikov (1982, s. 115). Ten jako příklad uvádí překlad věty „*Thank you, Father, disse il Generale Cork*“ do ruštiny v podobě „*Thank you, Father,*

² Barchudarov (1975, s. 99) zde uvádí jako příklad překlad *grand jury* jako *большое жури*.

³ Uvedený příklad „*I used to caddy once in a while...*“ přeložen jako „*Я ей носил палки для гольфа...*“ (tamtéž, s. 100)

⁴ *Know-how* přeloženo jako *секреты производства*. (tamtéž, s. 101)

⁵ Věta z díla A. C. Doylea „*I could catch glimpses of him in the windows of the sitting-room.*“ by mohla být převezena jako: „*Я видел, как его фигура мелькала в окнах гостиной.*“ (tamtéž, s. 102–103)

poblagodaril general Kork“, kdy původní italské sloveso *disse*, tedy řekl, přeložil jako *poblagodaril*, tedy poděkoval. Nedošlo tak k přílišné změně originálu, přesto si však čtenář uvědomí i bez znalosti angličtiny význam slov *thank you*.

3.2 Teorie překládání divadelního textu

Překladům divadelních her Levý věnuje jednu kapitolu své knihy *Umění překladu* (1963, s. 111–140). Drama definuje jako „*dynamickou soustavu významových podnětů, z nichž se za součinnosti ostatních složek divadelního projevu (herec, scéna) vytvářejí dynamické útvary, tj. situace, souhry postav atd.*“ Proto nelze pro překlad dramát předložit přesná pravidla, záleží na překladateli a jeho interpretaci textu, od které se následně odvíjí překlad samotný. Na zásadní vliv překladatelovy interpretace na podobu dramatu upozorňuje i Popovičova publikace *Originál-překlad* (1983, s. 239), která klade důraz hlavně na pochopení postav a vystihnutí stylistiky hry.

Levý tedy ve své knize pouze nabízí vybrané aspekty překladu, na které by bylo vhodné se zaměřit. Zároveň dodává, že absence teorie týkající se překladu dramatu nedává překladateli přesprávně volnou ruku, ba právě naopak. Od překladatele se očekává pečlivá práce, soustředění a vynalézavost.

Pozornost překladatele by měla být věnována scénickým poznámkám. Ty by měly být přeloženy velmi pečlivě s ohledem na to, že každá drobná změna může ovlivnit celkové vyznění hry a její působení na diváka. Nepřesnost ve scénické poznámce může změnit vystavení celé scény, volbu kostýmů a kulis, ale také hercův výraz, tón. (Příklad nepřesného překladu scénických poznámek či dokonce jejich absenci najdeme v překladu Bořivoje Prusíka, jak je uvedeno v této práci dále.) Stejně tak vyznění replik musí zůstat zachováno, aby s nimi mohli herci dobře pracovat.

Výběr slov použitých v překladu musí být takový, aby nedocházelo k problémům s výslovností. Jak se píše v Popovičově publikaci (1983, s. 239), text určený k přednesu musí být dobře vyslovitelný a srozumitelný. Aby tedy bylo sdělení v pořádku doručeno divákovi, vyplatí se věnovat zvýšenou pozornost také zvukové rovině překladu. V tomto ohledu může být dle Levého nápomocná i psycholingvistika, která zkoumá srozumitelnost přednášeného textu v rušném prostředí.

Dále je třeba upozornit na fakt, že v dramatech může monolog či rozhovor skrývat více významů než v klasické knize. Promluva se totiž často nějakým způsobem vztahuje

k předmětům na jevišti, skrývá několik významů pro různé osoby (ať už pro hrdiny hry či pro diváky) a stejně tak bývá replika i slovním jednáním.

Levý upozorňuje na častou chybu překladatele, kdy dotyčný od sebe odtrhává promluvu a dění na jevišti. Stává se to nejčastěji tak, že v originále postava odkazuje například na předmět ukazovacím zájmenem (tam), zatímco překladatel využije plné pojmenování daného předmětu (u skříně). Pozor je třeba dát i na divadelní ironii, kdy překladatel musí volit slova tak, aby zachoval oba významy sdělení, tedy to prvoplánové i to ironické, skryté. Překladatel by v neposlední řadě neměl sklouzávat k příliš beletristickým dialogům, měl by zachovávat dynamiku děje, neboť právě především pomocí replik se děj posouvá dále.

V závěru kapitoly věnované překladům dramatických děl se Levý opět vrací k dialogům postav a dobré interpretaci. Opakuje znovu svá slova o významu dialogů pro formování představy o charakteru postav. Na překladatele je kladen požadavek na schopnost výborně vnímat a dobře interpretovat postavu v originálním díle. Právě od charakteristiky postavy se pak dále odvíjí její mluvený projev. Levý upozorňuje na důležitost první repliky postavy, která vytváří jakýsi první dojem, od kterého se charakter postavy bude dál odvíjet.

Celá kapitola je zakončena poznámkou o rozdílu dramatu čteného a hry zpracované na jevišti, kdy herci mají díky intonaci, větnému důrazu apod. možnost překlad ještě vylepšit a napravit nedostatky plynoucí z psaného textu. V posledních větách pak Levý konstatuje, že právě díky tolika možnostem, jak může překladatel pozměnit během své práce vyznění díla, je více než dobré, aby každý originál měl několik překladů a čtenáři, respektive režiséři mohli vybrat pro své potřeby takový, který by jim vyhovoval a se kterým by se ztotožnili.

Na Levého teorii o překladu dramatu odkazuje v mnoha pasážích své práce K problematice literárního a divadelního překladu drámy Olga Kovačičová (2005b, s. 159–167). Ta dále ještě rozděluje po vzoru Popoviče (1983, s. 238) dramata do dvou kategorií, tedy na text hry a text představení, přičemž mezi nimi vidí zásadní rozdíly, které dále určují způsob práce překladatele. Jedná-li se o texty hry, který je určen výlučně čtenáři, jsou na překladatele dle Kovačičové kladeny takřka totožné požadavky jako u jakéhokoliv jiného uměleckého textu, je pouze třeba brát ohled na lehce odlišný žánr, který musí být zachován.

Pokud ovšem dojde na překlad textu určeného k inscenování, je situace komplikovanější. Překladatel musí pamatovat na to, že text je pouze jednou složkou celé inscenace a až teprve společně s paralingvistickými (zvuky, pohyb při hereckém projevu) a extralingvistickými (scéna, rekvizity) vytvoří celek. Dále také překladatel ztrácí větší vliv na konečnou

interpretaci textu, na které se v průběhu tvorby podílí i další lidé, například dramaturg, režisér či herec.

V této kapitole byla nastíněna práce překladatele v její teoretické rovině. Byly zde uvedeny definice překladu a zároveň byl představen způsob, jakým by dle teorií měl překladatel během své práce postupovat. Práce překladatele byla popsána nejdříve obecně, tedy jak se odborníky prezentované teorie staví k překladu libovolného textu, posléze byly uvedeny teoretické základy překladu dramatického textu. Součástí této kapitoly byl i stručný souhrn nejčastějších překladatelských řešení.

V této kapitole se nachází teoretický základ kapitoly následující. Ta je zaměřena na vzájemné srovnání tří českých překladů Čechovova dramatu *Tři sestry* a jsou v ní popsána odlišná překladatelská řešení, která jednotliví autoři překladů zvolili.

4. Srovnání překladů

Dramatická tvorba Antona Pavloviče Čechova se řadí mezi díla, která nabízejí neustále nové způsoby čtení a interpretace, další možnosti výkladu významů zakódovaných v textu (Kovačičová, 2005a, s. 155). Tato kapitola práce ukáže, jak uchopili text *Tří sester* vybraní překladatelé a jak toto drama prezentovali (a stále prezentují) českému čtenáři či divákovi.

Konkrétně se jedná o překlady vytvořené Bořivojem Prusíkem, Leošem Suchařípou a Robertem Ibrahimem. Každý z překladů bude rozebrán zvlášť s důrazem na překladatelská řešení, ve kterých se překladatelé od sebe odlišují. Při rozboru budou využity teorie překladu uvedené v předchozí kapitole.

4.1 Bořivoj Prusík

Překlad Bořivoje Prusíka byl vydán v Praze roku 1907, tedy šest let poté, co byl publikován Čechovův ruský originál. Jedná se o nejstarší český překlad tohoto dramatu⁶.

V současné době lze soudit, že Prusíkův překlad nebude žádným režisérem využit pro svou novou divadelní inscenaci. Je to dáno především starobylostí češtinou, která byla sice adekvátní jazykovým poměrům na počátku 20. století, nyní by však zbytečně odváděla pozornost diváků od dění na jevišti a místy by i znesnadňovala pochopení textu. Docházelo by tak k nežádoucímu vlivu na chápání textu čtenářem, před kterým varoval Levý (1963, s. 111). Jako příklad lze uvést používání infinitivu zakončeného koncovkou -ti, viz replika Iriny v prvním dějství: „*Když je horko, chce se mnohdy tak pít, jako se mně chce pracovat, a nebudu-li časně vstávat a se namáhat, pak se odřekněte mého přátelství, Ivane Romanyči...*“ (Prusík, 1907, s. 9). V této replice je možné také vyzorovat slovosled odlišující se od současné mluvy, stejně tak starší sousloví „*odřeknout se něčeho přátelství*“, které se již dnes rovněž nepoužívá.

Jestliže začneme srovnávat tři námi vybrané překlady *Tří sester*, právě Prusíkův překlad bude tím nejzajímavějším a nejpozoruhodnějším, neboť v něm lze nalézt větší počet odlišností od originálu a samozřejmě také od zde rozebíraných překladů jeho českých kolegů. Kromě jazykové stránky se tento překlad od dalších dvou liší nezvykle vysokým počtem chybějících replik či jejich částí a na některých místech absentují také scénické poznámky. Divákovi/čtenáři se tak může deformovat pohled na celé drama, interpretace hry divákem/čtenářem může být pozměněna. Pokud si Prusíkův překlad zvolí režisér pro zinscenování, je možné, že bude ovlivněno i převedení hry na jeviště.

⁶ Dle záznamů databáze Národní knihovny ČR

Mnoho o Prusíkově úsporném překladatelském postupu naznačuje již úvod jeho překladu, který celkově působí velmi strohým dojmem. Zatímco jeho kolegové společně s výčtem postav, které ve hře vystupují, uvádějí jako místo děje krajské město (Suchařípa, 2001, s. 4; Ibrahim, 2011, s. 5) a Čechov označil jako místo dění „*губернский город*“ (1974–1982, s. 118), Prusík tuto informaci zcela vynechal a odkázal případného režiséra, který potřebuje znát, kam dění hry zasadit, až na úvodní popis první scény. Ochudil tak čtenáře a tvůrce o fakt, který může mít vliv na celou interpretaci, neboť právě odkázání děje do provincie působí jako předzvěst samoty a vyčlenění, které bude sálat i ze zbytku textu.

Ani samotný úvodní seznam postav s jejich stručným představením není v Prusíkově podání přeložen pečlivě, neboť některým postavám chybí označení jejich pracovní pozice (například Kulygin je popsán pouze jako Mášín muž, nikoliv jako gymnaziální učitel, ačkoliv je to pro jeho postavu důležitá charakteristika). Stejně tak nejsou uvedena u všech jmen i otčestva, což je paradoxní vzhledem k faktu, že Prusík otčestva využívá v textu v okamžicích, kdy se postavy navzájem oslovují⁷. Dále byla Irina přejmenována na Irenu, přičemž toto (zbytečné) počeštění stojí v silném kontrastu se zmíněným využitím otčestva v konverzacích – Prusík nesjednotil své postupy při překladu postav dramatu.

Další vynechávání textu lze nalézt v dramatu i dále, chybí například Irinino ujištění, že Veršinin skutečně pochází z Moskvy (Prusík, 1907, s. 13). Je tím oslaben důraz na vazbu sester na ruské hlavní město, ačkoliv je Moskva zcela zásadním motivem celého dramatu. V ruském znění tato část vypadá takto (replika, která v Prusíkově překladu chybí, je tučně zvýrazněná):

„Вершинин (весело): Как я рад, как я рад! Но ведь вас три сестры. Я помню — три девочки. Лиц уж не помню, но что у вашего отца, полковника Прозорова, были три маленьких девочки, я отлично помню и видел собственными глазами. Как идет время! Ой, ой, как идет время!

Тузенбах: Александр Игнатьевич из Москвы.

Ирина: Из Москвы? Вы из Москвы?

Вершинин: Да, оттуда. Ваш покойный отец был там батарейным командиром, а я в той же бригаде офицером. (Маши.) Вот ваше лицо немножко помню, кажется.“
(Čechov, 1974–1982, s. 126)

⁷ V ruském originále Čechov používá rovněž jména a otčestva. Ibrahim i Suchařípa preferují u sester a Andreje křestní jména, v případě dalších postav příjmení či jejich tituly.

Ze scénických poznámek chybí například moment, kdy Máša odstoupí od svého manžela v jedné ze scén 1. dějství (Prusík, 1907 s. 23), ačkoliv toto gesto umocňuje její odtahitý vztah k partnerovi. Stejně tak překladatel nezmínil opakující se scénu, kdy na sebe Solenyj stříká voňavku, která v originále podporuje dojem absurdního dramatu (viz 1. kapitola).

Prusík se ovšem dopustil mnohem rozsáhlejších výpustek, než jsou jednotlivé věty či scénické poznámky. Jedna výpustka se nachází ve druhém dějství, v době požáru města, v němž sestry žijí. Kromě vynechání části rozhovoru došlo, dá se říci, k jeho mírnému přepsání. Velmi rozsáhlá část dramatu je pak vypuštěná v samotném závěru celé hry. Nejdříve bude přiblížena scéna druhého dějství, která zní v originále následovně:

„Ирина: Бобик спит?”

Наташа: Спит. Но беспокойно спит. Кстати, милая, я хотела тебе сказать, да все то тебя нет, то мне некогда... Бобику в теперешней детской, мне кажется, холодно и сыро. А твоя комната такая хорошая для ребенка. Милая, родная, переберись пока к Оле!

Ирина (не понимая): Куда?

Слышно, к дому подъезжает тройка с бубенчиками.

Наташа: Ты с Олей будешь в одной комнате, пока что, а твою комнату Бобику. Он такой милашка, сегодня я говорю ему: «Бобик, ты мой! Мой!» А он на меня смотрит своими глазеночками.

Звонок.

Должно быть, Ольга. Как она поздно!

Горничная подходит к Наташе и шепчет ей на ухо.

Протопопов? Какой чудаки. Приехал Протопопов, зовет меня покататься с ним на тройке. (Смеется.) Какие странные эти мужчины...

Звонок.

Кто-то там пришел. Поехать разве на четверть часика прокатиться... (Горничной.) Скажи, сейчас.

Звонок.

Звонят... там Ольга, должно быть. (Уходит.)“ (Čechov, 1974–1982, s. 154–155)

Prusíkova verze konverzace Nataši a Iriny zní takto:

„Irena: Bobík spí?

Nataša: Spí. Ale ne klidně. Abych nezapomněla, chtěla jsem ti říci... a nedostala jsem se k tomu. Bobík ve svém dětském pokoji, zdá se mně, že má chladno a vlhko. A tvůj pokoj jest tak krásný, zrovna pro dítě. Má milá, odstěhuj se k Olze.

Irena (nepochopujíc ji): Kam?

(K domu přijíždí trojka s rolničkami. Panská vejde a ohlašuje tiše příjezd.)

Nataše: Kdo to přijel? Protopopov? Podivín! Pozval mě, abych se s ním v trojce projela... Nu, což? Projedu se na čtvrt hodiny... (K panské.) Řekni, že přijdu hned. (Zvoní se.) Zvoní... To je snad Olga. (Odchází.)“ (1907, s. 49)

Opět se ztrácí dojem absurdního dramatu, který vytváří opakující se věty, slova, dvojnásobné očekávání příchodu Olgy i upozorňování na šikovnost Natašina syna Bobíka, které se prolíná celou kapitolou. Mizí i důraz na Natašino naléhání, aby se Irina přestěhovala, čímž se zmiřňuje Natašino pozvolné přivlastňování si domu Prozorovových.

Ještě rozsáhlejšího vypuštění části textu se Prusík dopustil v samotném závěru celého dramatu. V uvedeném ruském originále jsou tučně zvýrazněny repliky, které Prusík do svého překladu nezařadil:

„Входит Чебутыкин .

Маша . Уходят наши. Ну, что ж... Счастливы им путь! (Мужу.) Надо домой... Где моя шляпа и тальма...

Кулыгин . Я в дом отнес... Принесу сейчас. (Уходит в дом.)

Ольга . Да, теперь можно по домам. Пора.

Чебутыкин . Ольга Сергеевна!

Ольга . Что?

Пауза.

Что?

Чебутыкин . Ничего... Не знаю, как сказать вам... (Шепчет ей на ухо.)

Ольга (в испуге). Не может быть!

Чебутыкин. Да... такая история... Утомился я, замучился, больше не хочу говорить... (С досадой.) Впрочем, все равно!

(...)

Ольга (обнимает обеих сестер). Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить! О, боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь. О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!

Музыка играет все тише и тише; Кулыгин, веселый, улыбающийся, несет ишляпу и тальму, Андрей везет другую колясочку, в которой сидит Бобик.

Чебутыкин (тихо напевает). Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... (Читает газету.) Все равно! Все равно!

Ольга. Если бы знать, если бы знать!" (Čechov, 1974–1982, s. 183–188)

Prvním odbočením od ruského originálu je v Prusíkově překladu příchod Čebutykina, který ve verzi tohoto překladatele přichází na scénu až těsně před svou vlastní replikou, kterou oslovuje Olgu. Odchod Kulygina je pak naznačen pouze jeho replikou: „*Odnesl jsem to do domu. Hned ti to přinesu...*“, scénická poznámka již chybí. Český překlad neobsahuje ani Olžinu opakovanou výzvu k Čebutykinovu vyprávění a zcela chybí tři závěrečné repliky. (Prusík, 1907, s. 87–88)

Prusík nejenže již po několikáté zasáhl do textu originálu a zestručnil ho, vypuštěním posledních tří replik poškodil celý jeho závěr. Tedy pomyslné upozornění diváka, že ani smrt barona nedokáže život tří sester vytrhnout ze spárů jakési setrvačnosti, že Kulygin bude i nadále vše tolerujícím manželem, který by pro svou ženu udělal cokoliv, Andrej zůstane mužem ve stínu své ženy a nechá se jí utlačovat.

Ve výčtu chybějících vět by bylo možné pokračovat ještě dále, nicméně již zmíněné příklady jsou dostačující pro ukázkou toho, jak Prusík ve svém překladu postupoval a jak tedy pozměnil divákovu i režisérovu interpretaci dramatu. Důvod těchto překladatelských prohřešků je bohužel neznámý, snad je zapříčinila silná nepozornost či případně Prusíkova vlastní špatná interpretace celého původního textu.

O možné nepozornosti svědčí i faktická chyba nacházející se ve třetím dějství, kdy Ferapont připomíná Olze požár Moskvy: „*Слушаю. В двенадцатом году Москва тоже горела. Господи ты боже мой! Французы удивлялись.*“ (Čechov, 1974–1982, s. 158). Ferapont odkazuje na Napoleonovo tažení do Ruska, kdy se Kutuzovova armáda stáhla z Moskvy a Francouzi ji v září 1812 obsadili. Část požárů založila při ústupu Kutuzovova armáda, zbytek dokonalo plenění Francouzů a vzhledem k tomu, že tehdy byla Moskva tvořena povětšinou dřevěnými staveními, záhy lehly popelem čtyři pětiny města (Švankmajer, 2012, s. 224–225). V Prusíkově překladu ale Ferapont požár Moskvy přesunul o osm let, dle něj metropole vyhořela ve dvacátém roce. Zřejmě zaměnil číslovky *двенадцать* a *двадцать*.

Prusíkův překlad se jeví být nedokonalým a značně nepropracovaným. Obsahuje množství chyb a vypuštěných částí textu, čímž připravuje diváka/čtenáře o možnost plnohodnotné interpretace.

4.2 Leoš Suchařípa

Překlad Leoše Suchařípy pochází z roku 1980 a dočkal se již několika dalších vydání, pro tuto práci bylo použito vydání z roku 2001, tedy nejstarší dostupné vydání v Národní knihovně ČR. Jeho překlad by se dal označit za kanonický, právě po něm režiséři českých divadel nejčastěji sahají, chystají-li se inscenovat toto Čechovovo drama. Jako příklad lze uvést několik významných českých scén, na kterých byly *Tři sestry* v překladu Leoše Suchařípy uvedeny – Divadlo v Dlouhé (premiéra roku 2011), Městské divadlo Brno (premiéra roku 2009), Národní divadlo moravskoslezské (premiéra roku 2001) – a na září roku 2016 je naplánovaná premiéra *Tří sester* v Národním divadle, rovněž dle téhož překladu⁸. Richterek (2005, s. 104) úspěch tohoto překladu zdůvodňuje Suchařípovým úzkým propojením s divadelním prostředím, avšak namítá, že ačkoliv se jedná o překlad poměrně zdařilý, nevidí důvod ho vyzdvihovat nad překlady Suchařípových dalších kolegů.

Nejvýznačnějším rysem Suchařípova překladu je snaha přiblížit drama co nejlépe českému divákovi. Z těchto důvodů několikrát zasáhl do originálního textu a nahradil některé pojmy tak, aby se český divák lépe orientoval v dění a rychleji chápal promluvy postav. Toto rozhodnutí usnadnit divákovi vnímání představení českými ekvivalenty je v souladu s teorií Jiřího Levého (1963, s. 25–48), která podporuje překladatelovu snahu nalézt co nejlepší náhradu neznámého pojmu.

⁸ Informace byly čerpány z webových stránek jednotlivých divadel.

Vybrané příklady těchto překladatelských postupů pocházejí z druhého dějství. Prvním je Andrejova replika, která je součástí jeho rozhovoru s Ferapontem. Při něm se Andrej vyznává ze své nespokojenosti s vlastním životem, probleskují zde jeho dřívější touhy po kariéře na univerzitě, které jsou v kontrastu s jeho současnou pozicí tajemníka krajské správy. Jeho řeč v ruském originále zní: „*Если бы ты слышал как следует, то я, быть может, и не говорил бы с тобой. Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестер я боюсь почему-то, боюсь, что они засмеют меня, застыдят... Я не пью, трактиров не люблю, но с каким удовольствием я посидел бы теперь в Москве у Тестова или в Большом Московском, голубчик мой.*“ (Čechov, 1974–1982, s. 141)

Prusík ani Ibrahim (jak posléze uvidíme) jména restauračních zařízení nijak netransformovali pro potřeby českého prostředí a víceméně je převzali bez změn z originálu: „... *u Těstova, nebo ve Velké moskevské restauraci...*“ (Prusík, 1907, s. 32) a „... *u Těstova nebo ve Velké moskevské...*“ (Ibrahim, 2011, s. 49). Zatímco Ibrahim se ve finálním řešení svého překladu striktně držel originálu, Prusík divákovi naznačil, že se jedná o restaurace. Suchařípa pak sáhl po razantnějším řešení, kdy pro názvy ruských restaurací našel názvy ekvivalentních českých podniků, které by i bez vysvětlení, že se jedná o restaurace, navodily u českého diváka adekvátní ideu o prostoru, kde by chtěl Andrej trávit čas. V Suchařípově překladu se tedy jedná o Grand a Excelsior (2001, s. 29).

U překladu beletrie by možná byla debata o vhodnosti Suchařípova řešení složitější, nicméně v případě dramatu lze označit výběr funkčního ekvivalentu z českého prostředí jako vhodný vzhledem k tomu, jak málo času na orientaci v prostředí má divák v hledišti (v porovnání se čtenářem).

Podobně Suchařípa uzpůsobil českému prostředí i debatu o Andrejových dlužích ve druhém dějství. Původních dvě stě rublů (Čechov, 1974–1982, s. 145), které Andrej prohrál v klubu, Suchařípa nahradil částkou dva tisíce bez udání měny (2001, s. 33). Opět je vidět snaha usnadnit divákovi orientaci v ději, zde můžeme ovšem považovat správnost této volby za spornější. V této situaci je mnohem důležitější fakt, že Andrej prohrál a prohrává již několik měsíců, prohraná částka spíše jen dokresluje tuto informaci. Není tedy nezbytně nutné zasahovat do textu změnou číslice.

Zcela zbytečné hledání českého ekvivalentu pak lze nalézt v prvním dějství, kdy Irina sděluje Veršininovi, že sestry dříve žily v Moskvě „*на Старой Басманной улице.*“ (Čechov, 1974–1982, s. 127). Suchařípa ve svém překladu dřívější domov sester umístil do Staré

barvířské ulice (2001, s. 13). Tento posun nemá v této situaci žádný význam, pro diváka/čtenáře není porozumění názvu ulice podstatné, stává se tedy neodůvodněným⁹.

V porovnání s dalšími dvěma překlady volí ten Suchařípův barvitější slovní zásobu, častěji se uchyluje k vulgárnějším či více citově zabarveným slovům, expresivnějším výrazům. Natašinu repliku: „*Зачем здесь на скамье валяется вилка? (Проходя в дом, горничной.) Зачем здесь на скамье валяется вилка, я спрашиваю? (Кричит.) Молчать!*“ (Čechov, 1974–1982, s. 186) zakončil Suchařípa slovy: „*Držte hubu!*“ (2001, s. 80), což se jeví jako příliš vulgární příkaz¹⁰.

Dalším příkladem nadbytečné expresivity či vulgarity je pak Mášin komentář Natašina jednání v momentě, kdy Andrejova žena kvůli nemocným dětem ve 2. dějství zakázala vstup maškar do domu a vyhnala hosty pryč. V ruštině tato replika zní: „*Где наша не пропала! Гонят, стало быть надо уходить. (Ирине.) Не Бобик болен, а она сама... Вот! (Стучит пальцем по лбу.) Мецанка!*“ (1974–1982, s. 153). V Suchařípově verzi nazve Máša Natašu husou omezenou (2001, s. 42), což je opět expresivnější překlad, než je nutné¹¹. Suchařípa tak překročil Levého (1971, s. 73–74) pravidlo o výběru slov z adekvátní roviny slovní zásoby, které bylo zmíněno ve třetí kapitole této práce.

Uvedené příklady dokládají Suchařípovy záměry a tendence. České ekvivalenty měly divákovi/čtenáři usnadnit porozumění, expresivní výrazy pak poutají pozornost a dodávají představení na dramatičnosti. Jak již bylo řečeno, ne všechna Suchařípova překladatelská řešení jsou vhodná, nicméně jeho záměr se zdařil, o čemž svědčí výše zmíněné četné užití jeho překladu při dramatinizaci *Tří sester*.

4.3 Robert Ibrahim

Robert Ibrahim vydal svůj překlad roku 2013, jedná se tedy o nejnovější český překlad. Toto vydání *Tří sester* však není prostým převedením dramatu do českého jazyka, Robert Ibrahim knihu doplnil svým vlastním překladatelským komentářem. Již v úvodu objasňuje, že se rozhodl svůj překlad co nejvíce přizpůsobit českému čtenáři. Stejně jako jeho předchůdce, Leoš Suchařípa, udělal krok vstříc k příjemci sdělení a zvolil překladatelský postup, při kterém se snažil najít pro ruská slova takové české ekvivalenty, které by co nejlépe vyjádřily myšlenku sdělení tak, aby byla co nejsnáze pochopena českým čtenářem. V porovnání se Suchařípou je možné Ibrahimův překlad označit jako odvážnější a volnější, neboť jeho řešení

⁹ Ostatní dva překladatelé název ulice nepřekládali. Prusík tuto část repliky převedl takto: „... *V staré ulici, Basmané.*“ (1907, s. 14). Ibrahim: „... *Ve Staré Basmanské ulici...*“ (2011, s. 28)

¹⁰ Prusík zvolil překlad: „*Mlčte!*“ (1907, s. 86), Ibrahim uvádí: „*Mlčet budeš!*“ (2013, s. 116).

¹¹ Prusík zůstal u doslovného překladu: „*Měšťanka.*“ (1907, s. 46), Ibrahim zvolil výraz „*nána*“ (2013, s. 67).

(ať už se jedná o ta pouze zamýšlená a uvedená jen v úvodním komentáři, nebo o ta skutečně aplikovaná v překladu) tvořila často větší zásahy do samotného textu.

Ibrahim zároveň v úvodu naznačuje, že jeho překlad je určený primárně čtenáři, ne k divadelnímu zpracování a tedy divákovi, čímž se liší od dalších dvou překladů, které jsou v této práci srovnávány. O tomto záměru svědčí forma knihy, jejíž součástí je již zmiňovaný vlastní komentář k překladu, závěrečný popis vzniku celého dramatu se soupisem dalších českých překladů, překlad komentářů ze sebraných spisů a také poznámky pod čarou, které doplňují informace k jednotlivým replikám v průběhu díla. Tyto doprovodné texty by se během představení k divákovi nedostaly, mohly by mu být jedině představeny v tištěném programu. Případnou inscenaci nicméně Ibrahim nevyklučuje.

Poznámky Roberta Ibrahima důsledně komentují vlastní překladatelská řešení a také různé narážky v textu a významně rozšiřují znalosti čtenáře možná až nad rámec, který je potřeba k pochopení hry. Čtenář se tedy dozví, že Čebutykin zapojený do debaty o práci v replice: „*А я в самом деле никогда ничего не делал. Как вышел из университета, так не ударил пальцем о палец, даже ни одной книжки не прочел, а читал только одни газеты... (Вынимает из кармана другую газету.) Вот... Знаю по газетам, что был, положим, Добролюбов, а что он там писал — не знаю... Бог его знает...*“ (Čechov, 1974–1982, s. 124) zmiňuje literárního kritika Nikolaje Alexandroviče Dobroljubova (Ibrahim, 2013, s. 22).

V poznámce pod čarou Ibrahim vysvětluje i své řešení Kulyginových promluv v latině. Paradoxně by se toto řešení spíše lépe uplatnilo v divadelní inscenaci, neboť Ibrahim překlad latinských vět uvádí přímo v téže replice. Závěr Kulyginova projevu při předávání svého daru Irině v prvním dějství tedy v Ibrahimově překladu zní takto: „*...V této knize je seznam všech absolventů našeho gymnázia za posledních padesát let. Feci, quod potui, faciant meliora potentes. Aneb Udělal jsem, co jsem mohl, ať učiní lépe, kdo může.*“ (2013, s. 36–37) Toto řešení odpovídá návrhu, který ve své knize uvedl Milan Hrdlička a který byl popsán v teoretické části této práce.

Sám Čechov překlad latinských vět uvedl v poznámkách pod čarou, což je pro diváka irelevantní, překlad z latiny během představení nezazní a divák se tedy význam slov nedozví. Stane se tak pouze v případě režisérského zásahu do textu, kdy režisér překlad latinských frází začlení do textu hry. Suchařípa s Prusíkem latinské věty nepřeložili vůbec, Prusík dokonce některé z citátů zcela vypustil, například tento zmíněný Kulyginův (1907, s. 22), opět se tedy dopustil ochuzení prostředků vedoucích k charakteristice postavy.

Další cizí jazyk, který se ve Třech sestřích objevuje, je Natašina francouzština. Nataša se francouzskými obraty snaží naznačit svou domnělou příslušnost k vyšším vrstvám, což se jí ovšem nedaří vzhledem k tomu, že se dopouští chyb. V ruském originále jsou opět její francouzské repliky přeloženy formou poznámky pod čarou, nicméně bez upozornění na chyby.

Suchařípa stejně jako Prusík¹² latinu ani francouzštinu nepřeložil a ani se tyto promluvy nepokusil nikterak interpretovat, takže se ani jednomu nepodařilo naznačit Natašinu nedokonalou a spíše směšnou snahu zapadnout do společenské vrstvy, do které nepatří.

Ibrahim se tomuto problému věnuje v úvodu k překladu, kde uvádí, že zvažoval možnost využít místo francouzštiny angličtinu či němčinu (2013, s. 8). Tyto dva jazyky jsou v českém prostředí používanější, známější a čtenáři (eventuálně diváci) by v nich snáze objevili chyby a odhadli by tak Natašinu povahu. Nakonec však Ibrahim od takového velkého zásahu do dramatu upustil a francouzské promluvy překládá pomocí poznámky pod čarou, na případné chyby upozorňuje a opravuje je.

Ve svém úvodu se Ibrahim také věnuje rozmluvě sester a Tuzenbacha o novém veliteli baterie Veršininovi. Zaobírá se překladem slovíčka *интересный*, pomocí kterého Irina vyzvídala podrobnosti o novém muži ve městě.

V ruském originále zní tato část rozhovoru následovně:

„Туз е н б а х (Соленому). Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать. (Входя в гостиную.) Забыл сказать. Сегодня у вас с визитом будет наш новый батарейный командир Вершинин. (Садится у пианино.)

О л ь г а . Ну, что ж! Очень рада.

И р и н а . Он старый?

Туз е н б а х . Нет, ничего. Самое большее, лет сорок, сорок пять. (Тихо наигрывает.) По-видимому, славный мальй. Неглуп, это — несомненно. Только говорит много.

И р и н а . Интересный человек?

¹² U Suchařípy (2001) například strana 40, Prusík (1907) strana 43. U obou Natašina replika oznamující, že se Bobík zřejmě probudil, začíná „*Il parait, que mon Bobik déjà ne dort pas, probudil se.*“ A není doplněna o poznámku pod čarou či jiný překlad. Ibrahim (2013, s. 63) v poznámce pod čarou uvádí „*Francouzsky. Správně: Il parait, quo mon Bobik ne dort plus. / Zdá se, že Bobík už nespí.*“

Туз е н б а х . Да, ничего себе, только жена, теща и две девочки. Притом женат во второй раз. Он делает визиты и везде говорит, что у него жена и две девочки. И здесь скажет. Жена какая-то полоумная, с длинной девической косой, говорит одни высокопарные вещи, философствует и часто покушается на самоубийство, очевидно, чтобы насолить мужу. Я бы давно ушел от такой, но он терпит и только жалуется.“ (Čechov, 1974–1982, s. 122).

Je zde patrný Irinin zájem o Veršinina jakožto o potenciálního ženicha, přičemž tato nálada v textu je umocněná i tím, že Olga o pár chvil dříve hovořila o své touze vdát se. Jak upozorňuje Ibrahim, v českých překladech se slovo *интересный* překládalo výhradně jako *zajímavý*, ačkoliv význam tohoto slova odporuje Tuzenbachově odpovědi. Po konzultaci s několika rusko-českými slovníky se tedy Ibrahim uchýlil k využití druhého ekvivalentu tohoto slova, tedy *hezky* (2013, s. 6). Tento překlad lépe odpovídá významu otázky svobodné dívky a je smysluplnější než starší české překlady. Variantou by snad ještě mohl být dotaz: „Je pro mě zajímavý?“, ale zde by již docházelo k určitému posunu v překladu a bylo by nejspíše potřeba upravit začátek Tuzenbachovy odpovědi.

Stejně jako Suchařípa, i Ibrahim původně zamýšlel využít pro překlad místopisných reálií funkční ekvivalent, aby tak docílil snadnějšího pochopení textu. Například již zmiňované restaurace, ve kterých si chtěl Andrej posedět, zamýšlel přeložit jako Imperial a Ambassador, vojsko pak plánoval nechat přeložit na Sibiř (místo do Čity¹³, jak zní originál). Když však svoji verzi překladu v této podobě předložil k přečtení svým kolegům, dostalo se mu negativní odezvy, a tak od tohoto způsobu překladu ustoupil. Místo toho své poznatky vložil do poznámek pod čarou (2013, s. 7–10).

Zajímavé je, že Ibrahim zašel při práci na svém překladu tak daleko, že zamýšlel nahradit úryvek z Puškinovy poemy Ruslan a Ludmila, který několikrát recituje Máša, verši Karla Jaromíra Erbena. Vyjádřil své obavy, že český čtenář/divák by smysl Puškinových veršů nebyl s to pochopit, téměř jistě by se mu nevybavilo jejich pokračování o kocourovi, které je pro porozumění celého jejich významu pro Mášu podstatné. Erbenovy verše, které plánoval Ibrahim do textu včlenit, zní:

¹³ Suchařípova snaha uzpůsobit text českému prostředí se projevila i zde a vojsko se v jeho překladu přesouvalo „někam na Bajkal“ (2001, s. 54). Prusík ponechal ve svém překladu Čitu (1907, s. 58).

„Umřela panna jarních let,

jako když uschne mladé růže květ;

umřela panna, růže v poupěti –

škoda jí, škoda v zemi ležeti!“ (Erben, 1874, s. 98)

Svůj výběr, který se obsahově odlišuje od Puškinovy poemy, hájil tím, že pro českého recipienta tyto verše mnohem lépe vystihují náladu, která by z nich měla být cítit. Nakonec však ani tuto myšlenku ve finální verzi textu neuplatnil (2013, s. 9–10).

Ibrahimův překlad působí velmi pečlivým dojmem. Překladatel se snažil Čechovovo drama co nejlépe přiblížit českému recipientovi, usnadnit mu interpretaci a celkově pochopení díla. Díky přiloženému komentáři má čtenář možnost pozorovat Ibrahimův postup práce, zkoumat různé varianty překladu, které si Ibrahim vytvořil, ale nakonec nepoužil. Některé Ibrahimem původně plánované změny jsou velmi zásadní a mohly by změnit ráz dramatu. Například záměna Puškinových veršů za Erbenovy se jeví být v textu určeném především čtenářům zbytečná, nicméně při dramatizaci by se již dala považovat za opodstatněnou. I tak by se ale jednalo o poměrně diskutabilní zásah do původního textu.

Předmluva uvádějící celou knihu a detailní doprovodné poznámky pod čarou naznačují, že se jedná spíše o text určený ke čtení, během něhož bude recipient schopen vstřebat veškeré nabízené informace, které podpoří vnímání díla. Přesto lze tuto variantu překladu díky Ibrahimově kvalitní práci se samotným textem dramatu využít i k zinscenování Tří sester v divadle.

5. Závěr

Tématem této práce bylo porovnání českých překladů dramatu *Tři sestry* ruského spisovatele Antona Pavloviče Čechova. Cílem bylo poukázat na rozličné možnosti překladatelských řešení, ukázat odlišné způsoby práce překladatele a zjistit, jak moc může překladatel ovlivnit vnímání celkového textu. K porovnání byly vybrány tři české překlady a to ty od překladatelů Bořivoje Prusíka, Leoše Suchařípy a Roberta Ibrahima. Do této práce byly zařazeny pro svou zajímavost danou stářím překladu a v případě překladu Leoše Suchařípy pro jeho kanoničnost prokázanou tím, že právě jeho překlad je nejčastěji využíván pro uvedení *Tří sester* na českých divadelních scénách.

Jakožto teoretický podklad porovnání těchto zmíněných tří překladů posloužily první dvě kapitoly této práce. V první z nich je rozebrán a interpretován ruský originál dramatu, přičemž vlastní interpretace je doprovázena komentáři literárních vědců. Tato interpretace sloužila k následnému tážení, zda překladatelé svou prací nepozměnili vyznění textu, případně zda překlad nezměnil chápání charakteru jednotlivých postav.

V druhé kapitole byly představeny teorie překladatelské práce, konkrétně zde byl popsán postup tvorby překladu v obecné rovině a uvedena byla i některá řešení konkrétních problematických míst, se kterými se překladatel může při své práci setkat. Část této kapitoly pak byla věnována samotnému překladu dramatu.

Třetí kapitolu již tvoří samotné rozbor jednotlivých překladů. Z každého překladu byly vybrány prvky, které jsou pro práci daného překladatele typické a kterými se daný překlad liší od dalších dvou či od originálu.

Z tohoto srovnání vyplývá, že nejzajímavějším a nejvíce se odlišujícím překladem (jak od originálu, tak od překladů Suchařípy a Prusíka) byla varianta Bořivoje Prusíka. Ten při své práci přistoupil k velmi razantním zásahům do originálního textu a do svého českého překladu nezařadil (z neznámých důvodů) množství replik a scénických poznámek. Tím změnil například závěr dramatu, částečně znesnadnil charakteristiku postav (např. postava Kulygina byla o některé své vlastnosti ochuzena vynecháním některých jeho latinských replik, stejně tak i jeho a Mášin vztah nebyl popsán totožně jako v originále kvůli vynechání scénické poznámky) a mohl ztížit i celkově čtení a vnímání dramatu například tím, že přes využití otčestev k oslovování postav mezi sebou navzájem neuvedl tato otčestva v soupisu postav na počátku hry. Jazyk nebyl pro stáří textu nijak významně hodnocen, jen bylo upozorněno na jeho nevhodnost pro současné zinscenování právě pro zastaralost některých výrazů a

gramatických jevů. Nalezená faktická chyba v letopočtu požáru Moskvy už jen dokreslila nepozornost, která zřejmě doprovázela celou Prusíkovu práci.

Překlad Leoše Suchařípy se vyznačoval snahou usnadnit čtenáři či divákovi pochopení textu dramatu. Suchařípa se snažil přenést uvedené ruské reálie do českého prostředí tak, aby byly promluvy postav na jevišti co nejrychleji pochopitelné. Na tomto překladu bylo ukázáno, že na některých místech je využití funkčního ekvivalentu více než vhodné, ale není třeba takto postupovat vždy. V některých případech je záměna cizí reálie za český ekvivalent zbytečná, neboť to situace nevyžaduje, naopak se tím pak bezdůvodně nad míru ochuzuje text o prvky originálního textu. Dále bylo také zjištěno, že Suchařípa ve svém překladu často používá až přehnaně citově zabarvená slova, zřejmě předpokládal, že tak bude text dramatu lépe rezonovat na jevišti a promluvy postav se tam ještě více umocní.

Robert Ibrahim opatřil svůj překlad vlastním překladatelským komentářem, díky čemuž bylo možné sledovat také jiné varianty jeho překladatelských řešení než ty, které nakonec použil ve finální podobě překladu. Zajímavé je, že Ibrahimův překlad je určen především čtenáři, nikoliv k zinscenování. Je to dáno nejen již zmíněným komentářem překladu, ale i hojným využitím poznámkového aparátu, který provází celý překlad a komentuje případné nejasnosti, doplňuje fakta či překládá uvedené francouzské fráze. Nicméně i přes to se Ibrahim snažil o co největší usnadnění chápání dramatu už v rámci samotného textu, aby čtenář nebyl odkázán jen a pouze na poznámky pod čarou, a tím se jeho překlad stává i více než vhodným textem k případnému zinscenování. Dobrým překladatelským řešením je například překlad Kulyginových latinských frází ihned v téže replice a je překvapivé, že k takovému kroku přistoupil jako jediný ze srovnávaných překladatelů.

Z práce vyplývá, že jeden původní text může být převeden do cílového jazyka několika způsoby a že může dojít k významným změnám ve vyznění jeho obsahu. Pečlivá práce překladatele, jeho cit pro oba jazyky a znalost obou kultur jsou pro vyznění díla velmi důležitými východisky.

6. Seznam použité literatury

6.1 Primární literatura

Чехов, Антон Павлович, 1974–1983. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. Москва: Наука.

Čechov, Anton Pavlovič, 1907. *Tři sestry*. Přeložil Bořivoj Prusík. Praha: F. Šimáček.

Čechov, Anton Pavlovič, 2001. *Tři sestry*. Přeložil Leoš Suchařípa. Praha: Artur.

Čechov, Anton Pavlovič, 2013. *Tři sestry*. Přeložil Robert Ibrahim. Praha: Akropolis.

Erben, Karel Jaromír, 1874. *Kytice z básní*. Praha: J. Pospíšil – J. Otto.

Пушкин, Александр Сергеевич. (Ed. Б. В. Томашевский), 1977–1979. *Полное собрание сочинений в 10 томах*. Ленинград: Наука.

6.2 Sekundární literatura

Бархударов, Леонид Степанович, 1975. *Язык и перевод*. Москва: Издательство международные отношения.

Чириков, А. В., 1982. *Как поступать переводчику с иноязычными вставками в оригинале?* in Бархударов, Леонид Степанович (ed.). *Тетради переводчика*. Москва: Высшая школа.

Долженков, Петр Николаевич, 2014. *Эволюция драматургии Чехова*. Москва: МАКС Пресс.

Grebeníčková, Růžena, 2016. *O literatuře výpravné*. Praha: Institut pro studium literatury.

Hrdlička, Milan, 1995. *Překladačské miniatury*. Praha: Karolinum.

Hrdlička, Milan, 2003. *Literární překlad a komunikace*. Praha: ISV nakladatelství.

Kovačičová, Oľga, 2005a. *Čechovova dráma ako prekladateľský problém*. In: Kovačičová, Oľga (ed.). *Čechov medzi námi*. Bratislava: Univerzita Komenského Bratislava.

Kovačičová, Oľga, 2005b. *K problematike literárneho a divadelného prekladu drámy*. In: Hrala, Milan (ed.). *Český překlad II (1945–2004)*. Praha: Univerzita Karlova v Praze.

- Кожевникова, Наталья Алексеевна, 2011. *Стиль Чехова*. Москва: Издательский центр Азбуковник.
- Kšicová, Danuše, 2005. *Typologické srovnání dramatiky Henrika Ibsena a Antona Pavloviče Čechova*. In: Kovačičová, Oľga (ed.). *Čechov medzi námi*. Bratislava: Univerzita Komenského Bratislava.
- Levý, Jiří, 1971. *Bude literární věda exaktní vědou*. Praha: Československý spisovatel.
- Levý Jiří, 1963. *Umění překladu*. Praha: Československý spisovatel.
- Peace, Richard, 1983. *Chekhov: A Study of the Four Major Plays*. New Haven, London: Yale University Press.
- Popovič, Anton (ed.), 1983. *Originál-překlad*. Bratislava: Tatran.
- Rayfiel, Donald, 1975. *Chekhov: The Evolution of his Art*. London: Elek Books Limited.
- Richterek, Ondřej, 2005. *A. P. Čechov v kontextu moderních českých překladů ruské literatury*. In: Hrala, Milan (ed.). *Český překlad II (1945–2004)*. Praha: Univerzita Karlova v Praze.
- Ryčlová, Ivana, 2005. *Čechovovská tradice a současné světové drama*. In: Hrabáková, Marta; Hříbková Radka (eds.). *Jak čteme ruské klasiky*. Praha: Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna.
- Сушков, Борис, 2010. *Чехов и Художественный театр. Чехов и русская интеллигенция*. Тула: Гриф и Ко.
- Švankmajer, Milan (ed.), 2012. *Dějiny Ruska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Vilikovský, Ján, 2002. *Překlad jako tvorba*. Praha: Nakladatelství Ivo Železný.
- Zahrádka, Miroslav, 2005. *Peripetie a percepce ruské literatury u nás po roce 1945*. In: Hrala, Milan (ed.). *Český překlad II (1945–2004)*. Praha: Univerzita Karlova v Praze.