

## **Draamateoste tõlkimise teooria ja reaalsus Anton Tšehhovi näidendi „Kirsiaed“ mõnede tõlgete analüüsi näitel**

*Anna Pavlova, Larissa Naiditch*

**Teesid:** Artiklis võrreldakse Peter Urbani, Vera Bischitzky, Rudolf Noelte, Thomas Braschi ja Hans Polli Tšehhovi „Kirsiaia“ tõlkeid. Püstitatakse küsimus lavatõlke iseärasustest: selguse, häälduse mugavuse, süntaksi lihtsuse nõue. Mõnikord kasutatakse tõlgetes adaptatsiooni, püüdes selgitada või eemaldada vaatajale arusaamatuid tekstielemente. Erisuguseid tõlkestrateegiaid illustreeritakse konkreetsete näidetega. Lahatakse vaadeldavate tekstide tõlkeprobleeme: idioomid, reaaliid, mitteekvivalentne leksika, ja osutatakse tehtud tõlkeotsustele. Järeldatakse, et vaatamata laialdasele teoreetilisele tõlkealasele kirjandusele, mis soovib rangelt hoida lahus „kirjandusliku ja lavatõlke“, on reaalsuses kõik põimunud, ning kirjanduslikud tõlked võivad vabalt kõlada (ja kõlavadki) lavalaudadel.

DOI: 10.7592/methis.v20i25.16570

**Märksõnad:** tõlketeeooria, draamatekstide tõlge, Anton Tšehhov, „Kirsiaed“

### **Sissejuhatuseks draama semiootikasse**

Draamateoseid ei looda tavaliselt lugemiseks, vaid peamiselt laval esitamiseks. Draamatekstis ei kirjeldata peaaegu üldse ümbritsevat miljööd või kangelaste välimust (välja arvatud autori napisõnalised ääremärkused), nende iseloomud ja suhted peavad avalduma tegevuste, žestide, miimika, tegude, repliikide kaudu. Selle poolest on teater äärmiselt sarnane igapäevaeluga, kus inimesed on eelkõige dialoogides osalejad ja kus nende emotsioonid, teod ja reaktsioonid on eelkõige tingitud nende sotsiaalsest suhtlemisest. Kuid erinevalt päriselust on lavaelu äärmiselt tinglik: aeg voolab laval hoopis teistsuguse kiirusega ja ühe tunni jooksul võib seal vahetuda terve põlvkond, pärast pooletunnist vaheaega selgub teises vaatuses, et kangelane on vahepeal käinud pikal rännakul ning kangelanna on samal ajal jõudnud mehele minna ja pereemaks saada.<sup>1</sup> Elavate puude ja lillede, tubade ja tänavate asemel on vaid dekoratsioonid, mis on rohkem või vähem tinglikud. Kui tegelaskujud haigestuvad või surevad, on neid kehastavad näitlejad endiselt elu ja tervise juures ning pealtvaataja loomulikult teab seda.

---

1 Draamateoorias klassikalist Aristoteelse loodud ja renessansiaja mõtlejate ning seejärel Nicolas Boileau' poolt veel põhjalikumalt välja arendatud kolme ühtsuse reeglit (Anikst 1967, 212) järgitakse tänapäeva näitekirjanduses ja ka paljudes klassikalistes näidendites üsna piiratud ulatuses (31–32, 177–179, 186, 204, 229).

Pealtvaataja peab omaks võtma teatri tinglikkuse – juurde mõtlema selle, mida laval ei ole ja olla ei saagi. Seejuures peab ta sõlmima näidendi autoriga omamoodi lepingu ja omandama teatri keele, täpsemalt öeldes kõnealuse teatristiili keele. Moskva Kunstiteatri lavastuse vaatamine ei ole sama mis Jaapani kabukiteatri vaatamine. Aga ka kõige realistlikumad lavastused nõuavad ettevalmistust selleks, et neid vastu võtta.

Kangelaste teod laval ei ole tavaliselt juhuslikud ja ei ole tingitud näitlejate soovist lugeda lehte, süüa, põrandat pühkida või kitarri mängida, vaid alluvad autori või lavastaja eesmärkidele ja on seetõttu teleoloogilised. Sama teleoloogilised on ka žestid, miimika, repliigid, intonatsioon. Etenduses ei saa mitte ükski tegevus ega repliik olla juhuslik. Iga repliik peab pealtvaatajale toimuva kohta midagi teada andma, aitama karakteril avalduda, viia konfliktisituatsioonini, tõmbama pealtvaataja kaasa emotsionaalsesse õhustikku, panema ta mõtisklema. Iga repliik on kõneakt või koosneb isegi mitmest kõneaktist ning üht tüüpi kõneakt vaheldub kiiresti teisega: etteheide, vaimustus, kurvameelsus, kahetsus, skepsis, umbusk, kõhklus, nõrdimus... Repliigid on üheaegselt suunatud vestluskaaslastele (või iseendale) ja pealtvaatajale:

Side kuulajatega eeldab sihiteadlikku repliiki (dialoog on suuline tegevus) ja rohkearvuliselt adresseerte (repliike käsitatakse ja aeg-ajalt tõlgendatakse tegelaskujude ja saalis olevate pealtvaatajate poolt erinevalt). (Levý [1963] 1974, 178)

Iseloomulik vaatenurk on Sergei Baluhhatõil, kes kirjutas:

Sõna pidev seos tema „lavalise“ ettevalmistusega (tegelik seos või ainult see, mis on ette määratud teose näidendilise vormiga) ja dramaatilise sõna funktsioonid, mis mõjuvad kõlades ja mida tavaliselt saadavad miimika, žestid, toimingud, ei saanud luua dramaatilise kompositsiooni erilisi jooni ja sõnalise materjali niisugust valikut, mille seaduspärane kasutamine viis „dramaatilise“ sõna täpsustumiseni. (Balukhaty 1927, 8)

Lavakõne erineb tavalises vestluses kasutatavast kõnest ka oma stiliseerituse poolest. Isegi kui on vaja edasi anda slängi, dialekti, harimatute inimeste kõnet, loob dramaturg kangelasele rohkem või vähem stiliseeritud kõneportree (Levý [1963] 1974, 183–188). Tegelaskuju kõne eripärad võivad lavastaja ideedest ja konkreetse teatri traditsioonist olenevalt olla lavastuses erinevalt teostatud. Intonatsiooni ja žestide abil võidakse rõhutada neid tekstielemente, mida peetakse oluliseks. Üht ja sama teksti võib deklameerida, aga seda võib sobivate foneetiliste vahendite abil esitada ka vestluslikus kõnestiilis. Viimasel juhul kaob mõnikord

stiili ilu, kuid niimoodi on lihtsam pealtvaatajat köita ja erutada, rõhutada sarnasust tänapäevaga.

Muidugi on olemas ka „ajaloolised“ lavastused, mille ainus eesmärk on tutvustada pealtvaatajale klassikat. Tavaliselt ei ole sellised lavastused väga edukad ja neid peavad kohustuslikus korras vaatama näiteks kooliõpilased. Enamasti valib lavastaja siiski sellised näidendid, millel on suuremal või vähemal määral ühiseid jooni tänapäevaga ja mis panevad kaasa elama. Ainult siis on lavastused huvitavad, nende üle arutletakse, nende üle vaieldakse. Pealtvaataja peab laval toimuvast sellesel määral innustuma ja selles emotsionaalselt osalema, et ununeks tõsiasjad: laval „surev“ näitleja elab pärast etendust edasi või et jäädavalt lahku minevad armastajad saavad minut pärast viimast aplausi kokku grimeerimistoas. Puškinilt pärinev ja kunsti üldiselt puudutav värss „veel väljamõeldis ajab nutma mind“ kehtib teatri kohta täiel määral.

Nii on kaasaelamine kangelastele või pealtvaataja mõtisklus elu heitlikkuse ning mõtte üle seoses laval nähtu ja kuulduga seda tõenäolisem, mida aktuaalsem on tema silme ees esitatud draama, mida lähemal on toimuv tema isiklikule kogemusele. Seejuures on imekspandav, et läbi kogu uuema ajaloo on teatris lavastatud ja lavastatakse jätkuvalt nii kaasaegsete autorite kui ka antiikaja autorite või lihtsalt vanade, kaugetest aegadest pärit autorite näidendeid – Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Lessing, Goethe, Schiller, Wilde, Tšehhov, Tennessee Williams, Dürrenmatt ja Ibsen ei lahku lavadelt. See tähendab, et nende tekstides on lavastaja, aga ka kogu trupp võimelised nägema midagi, mis võib kõnetada ka tuleviku vaatajat. Oluline roll on selles kindlasti ka tõlkijatel.

### **Draamateoste tõlkimise eripärad**

Eelpool öeldu asetab draamateoste tõlkija „tavalise“ proosa tõlkijatega võrreldes erilisse olukorda. Vaatamata sellele, et draamateoste tõlkimise juured ulatuvad antiikaega, on teoreetilisi draama tõlkimist käsitlevaid uurimusi suhteliselt vähe, kusjuures vene tõlketeoorias on neid märgatavalt vähem kui Lääne-Euroopa omas. Üks esimesi, kes võttis sõna antiikdraama tõlkimise teemal, oli Wolfgang Schadowaldt, praktiseeriv tõlkija, kes käis 1920. aastatel välja „dokumentaalse tõlkimise“ põhimõtte, pidades silmas antiikteose teksti täielikku tõlkimist ilma mingisugustegi kärbete või täiendusteta, antiiktegelaste ja autori moraalsete ning esteetiliste ettekujutuste säilitamist ja võimaluse korral isegi tõlkefraaside maksimaalse süntaktilise struktuuri lähedust originaalile. Seejuures ei muutu tõlkija kopeerijaks, vaid on uue teksti looja. Kuid ta on niivõrd antiikse maailma, selle kangelaste, kirgede, tegelaskujude, eetika kütkes, et ta lihtsalt ei saa luua oma emakeeles midagi, mis täielikult ei realiseeriks antiik autori ideid (tsit. Kitzbichler, Lubitz ja Mindt 2009,

246]. See lähenemisviis lammutas varasemad antiikdraamade tõlkimisega seotud stereotüübid, mis lubasid ja pidasid isegi normiks vabatõlget, s.t sündmuste ümberjutustamist tõlkija kaasaegsele publikule lähedaste ja arusaadavate sõnadega. Ühtlasi kirjutati „dokumentaalne tõlge“ „uusasjalikkuse“ (*Neue Sachlichkeit*) esteetikasse (Flasher 1991, 194–196).

„Teatri jaoks tehtud tõlge ei garanteeri, et näidend ka lavastatakse,“ märgib Horst Turk (1990, 71). Arvatavasti oli Jiří Levý esimene, kes osutas, et näidendi tekstidel on kaks adressaadirühma – lugejad ja vaatajad – ja et tõlkida näidendeid ainult lugemiseks on lihtsam kui tõlkida neid laval esitamiseks (Levý [1963] 1974, 49, 216). Levý hakkab esimesena tõlketeoreetikute kõnepruugis kasutama ka termineid „kergesti hääldatav“ ja „lavaline“ tõlge (178–188). Lavatekst peab olema kuulates arusaadav. Suurt rolli mõtte edasiandmisel mängivad intonatsioon, miimika ja kehakeel. Teatris esitamiseks mõeldud tekstis suureneb sõnade semantiline koormus – tavaliselt on neis rohkem „mõtteid“ kui lugemiseks mõeldud tekstis, kuna repliikides kasutatavad sõnad suhestuvad mingil moel laval olevate objektide, inimeste ja sündmustega (188). Teisisõnu on laval esitatud fraasidel võrreldes lugemiseks mõeldud tekstiga palju „tihedam“ kontekst. Tõlkija peab repliikide mõtet edasi andma erisuguse täpsusega: ühes repliigis on vaja rõhutada informatiivset poolt, teises emotsionaalset, kolmandas võib kõige olulisemaks osutada paus või teatud meloodika (216). Tõlketeooria jaoks on ebatavaline ka nõue säilitada mõnede repliikide mitmetähenduslikkus nii, et neid oleks võimalik interpreteerida kui üht või teist tüüpi kõneakti (192).

Sellest ideest haarab kinni Klaus Bednarz, kes peale repliikide mitmetähenduslikkuse ja tähendusrikkuse rõhutab nende tähendust tegelaste karakteristikale, aga ka seda, mida repliikides ei väljendata, kuid mis on oluline toimuva mõttest arusaamiseks. Ta nimetab seda „väljendi kaudsuseks“ (*Indirektheit der Aussage*). Näitena apelleerib ta Tšehhovile, kelle jaoks ei ole niivõrd oluline, mida tema tegelaskujud laval räägivad, kui just varjatud mõte, mida sõnadega vahetult ei väljendata (Bednarz 1969, 67–69).

Horst Turk märgib samuti nagu Levý, et draamateose õnnestunud tõlke üks tingimusi on repliikide „hääldatavus“ (*Sprechbarkeit*), aga ka see, et nad annaksid edasi elavat kõnekeelt ja kehastaksid selgelt äratuntavaid kõneaktide tüüpe (Turk 1990, 82–84). Mary Snell-Hornby konkretiseerib hääldatavuse mõistet seoses näidendi tekstiga: see peab sisaldama foneeme, mida on kuulda isegi tagumistes ridades, seal peavad olema ilmekad pausid, mis annavad näitlejale võimaluse hinge tõmmata, jne (Snell-Hornby 1984).

Norbert Greiner nimetab lugemiseks mõeldud draamade kirjanduslikke tõlkeid sõnaga *Dramenübersetzung* ja tõlkeid, mis sobivad lavaliseks esitamiseks, sõnaga

*Bühnenübersetzung* (Greiner 2004, 133). Enne teda kasutas analoogseid termineid juba Susan Bassnett: *drama* ja *theatre translation* (Bassnett 1980). Rainer Kohlmayer nimetab lavaliste ja kirjanduslike tõlgete viit peamist erinevust: 1) teksti foneetiline (heliline) kujutamine ja auditiivne vastuvõtt; 2) kõne ühtlasi iseloomustab tegelasi; 3) dialoogid annavad edasi tegelaskujude vahelisi suhteid; 4) kõne auditiivseks vastuvõtuks peab see olema lihtne (süntaks, nimed, kultuuriline sisu peavad olema vaatajale arusaadavad, muidu ei võeta neid vastu); 5) teksti kaasatakse puhtalt teat-raalsed efektid: valgustus, muusikaline saade jms (Kohlmayer 2013, 348–368).

Draamatekstide tõlkimisega seotud olulist problemaatikat puudutab oma lava-tõlget käsitlevas raamatus Sofia Totzeva, kes arutleb selle üle, mida tuleks vaadelda lähteteksti ja sihtteksti vahelise ekvivalentsusena. Muuhulgas osutab ta sellele, et draamas ei saa „ekvivalentsuse mõõtühikuks“ olla lause või lõik, nagu see on tavaks tõlke „täpsuse“ mõõtmisel tekstide puhul, mis ei ole draamatekstid. Draamas saab mõtete edasiandmise täpsust mõõta ainult repliikide, nende eesmärkide (illokut-siooni?) tasandil. Pealegi on Totzeva meelet peaaegu võimatu rakendada draama-teoses kompensatsioonimeetodit, mida tõlkijad tihtipeale kasutavad „tavaliste“ tekstide puhul: näiteks kui mingi lekseemi stilistilist nüanssi ei õnnestu edasi anda, siis nihutatakse selle edasiandmist ühe-kahe fraasi võrra ette- või tahapoole ja see saavutatakse mõnd samaväärse konnotatsiooniga sõna vahele kirjutades või tõlki-des mõne teise tekstis esineva peaaegu ekvivalentse sõna sarnaste stilistiliste omadustega, nagu on lekseemil, mida ei õnnestunud selles tekstilõigus optimaal-selt tõlkida. Draamatekstides tuleb kompensatsioonimeetodist peaaegu täielikult loobuda tõlgitavate tekstilõikude – dialoogi repliikide – lühiduse tõttu.<sup>3</sup> Üldiselt on repliikide mõtte ekvivalentsuse säilitamine loominguiline protsess, mis eeldab lähtetekstide vormi deformatsiooni (transformatsiooni) eesmärgiga säilitada nende kommunikatiivne funktsioon (Totzeva 1995, 61–62). Huvitav on ka Totzeva arvamus selle kohta, et näidendi tõlkija ei pea pealtvaatajale „ette ütleva“ mõtteid, mis origi-naaltekstis on visualiseeritud ja mida antakse edasi ellipsite (väljajäetud struktuu-ride) abil, mis on teatritekstis sama tüüpiline nagu igapäevastes dialoogides. Ellipsid mitte ainult ei muuda kõnet elavaks ega too reaalsusele lähemale, vaid avaldavad tohutut mõju teksti üldisele stiilile ning selle tulemusel stilistiliselt markeeritud teksti vastuvõtule. Ellipsid muudavad repliigid ka tunduvalt rütmilisemaks (190–194).

2 Totzeva ei kasuta lingvistikaterminit *illokutatsioon*, kuid tema ekvivalentsusest kõneleva tekstilõigu sõnum viitab just sellele. Illokutiivseteks jõududeks nimetatakse tekstiõpetuses ülesandeid, mida lausungid mingis olukorras lisaks informatsiooni edastamisele võivad täita, nt seletus, etteheide, ettepanek jmt.

3 See Totzeva seisukoht ei osutu terve rea näidete puhul tõeseks.

Peale selle on Totzeva veendunud, et näidendi tekstis mängivad autori peamise idee edasiandmises olulist rolli teatud „võtmesõnad“ (*Ansatzwörter*), mille kordamine eri stseenides paaril korral või korduvalt annab neile teatud sümboolse laengu ja muudab need implikatuuri (retsipiendi loogiliste järeldeste) päästikuteks ning assotsiaatiivseteks ahelateks, mistõttu on oluline, et võtmesõnad jääksid kogu tõlke jooksul äratuntavaks ja et neid ei asendataks sünonüümidega (226–227).

Kuid kõige olulisem tõlkekomponent, mis tõenäoliselt garanteerib lavastaja huvi näidendi lavastamise vastu, peitub teksti aktuaalsuses lavastaja kaasaegse pealtvaataja jaoks. Kummalisel kombel ei leia aktuaalsuse teema draamatõlke teoorias piisavalt kajastamist, kuigi on vahetult seotud kõigi tõlketehnika küsimuste: ekvivalenttsuse, tõlkija seotuse ja vabaduse problemaatikaga ning mõnede teiste aspektidega, mida eri detailsusega käsitletakse ülal ja paljudes teistes draamatekstide tõlkimisele pühendatud uurimustes (täpsemat nimekirja draamatõlke teoretikutest vt Olitskaya 2012). Aktuaalsus, päevakohasus ja publiku nõudlus näidendi järele innustavad tõlkijat vananenud tekstis muudatusi tegema, seda nii keeleliselt kui sisuliselt elulähedasemaks muutma vastavalt sellele ajastule ja kultuuriruumile, millele tõlge on mõeldud. Kus lõpeb tõlge ja algab adaptatsioon – vastus sellele küsimusele sõltub ka ajastust, mille dikteeritud stereotüüpide raames hindamine toimub, ning konkreetsetest kriitikutest ja nende isiklikest vaadetest tõlke kvaliteedi hindamissüsteemile.

Huvitav oleks välja selgitada, kas tõlkijatel tekib draamateoseid tõlkides eesmärk luua tekst lugemiseks ja mitte lava jaoks või arvestab igaüks neist näidendit tõlkima asudes siiski ka sellega, et see lavastatakse teatris ja et teksti oletatavad vastuvõtjad ei ole lugejad, vaid publik saalis. Tundub, et õige on teine oletus.

Seoses sellega kerkib aga vältimatult järgmine küsimus: kas kirjanikud loovad oma näidendid alati ainult teatri jaoks või on need siiski kirjutatud ka lugemiseks (või koguni eelkõige lugemiseks) ja kas nad on oma teosed adresseerinud nii pealtvaatajatele kui lugejatele? Kirjandusloos on tulnud ette, et lugemiseks mõeldud draama ja lavastamiseks mõeldud draama on kohad vahetanud. Nii hakati keskajal antiikdraamasid käsitama kui „eranditult kirjanduslikke teoseid, mis on mõeldud lugemiseks“ (Anikst 1967, 89). Aga ka Goethe tragöödiat „Faust“, eriti selle teist osa, peeti kaua aega mittelavaliseks draamaks, mis on mõeldud üksnes lugemiseks. Tänapäeval lavastatakse aga menukalt „Fausti“ mõlemat osa. Sama võib öelda ka Puškini „Väikeste tragöödiate“ kohta.

Sellega seoses on tähelepanuväärsed Leonid Andrejevi sõnad Tšehhovi näidendite kohta:

Pöörake tähelepanu Tšehhovi näidendite dialoogile: see on ebatõepärane, niimoodi päriselus ei räägita [. . .], Tšehhovi kangelased ei alusta ega lõpeta kunagi oma juttu, vaid alati ainult jätkavad seda. Ja sellepärast on Tšehhovi näendid lugedes rasked, ebahuvitavad ja isegi vähehelulised. (Andreyev [1913] 2012, 82)

Andrejevi meelest ärkavad Tšehhovi näendid ellu alles laval, kus nende ebatõepärased dialoogid omandavad intonatsiooni ja pausid, kus need pörkuvad objektidele, asjadele, helidele ja sealt jälle tagasi inimestele. „Hingestatud aeg, hingestatud asjad, hingestatud inimesed – see on Tšehhovi näidendite võlu saladus“ (Andreyev [1913] 2012, 82). Tšehhov olevat ise korranud: „Näidendi üle ei tohi otsustada ilma seda laval nägemata“ (Kovalevsky 1986, 365).

Tšehhovi näidendite lavalisusest annab tunnistust nende saatus lavadel. Kuni praeguseni kuuluvad „Kajakas“, „Kolm öde“, „Onu Vanja“ ja „Kirsiaed“ paljude Venemaa ja välismaiste teatrite repertuaari. „Kirsiaed“ on sedavõrd populaarne näidend, et on andnud nime isegi teatrikonkurssidele ja on Tšehhovi lavateostest kindlasti tuntuim. Sellest hoolimata on näidendi lavalisuse teemalised aastaid kestnud vaidlused teataval määral põhjendatud. Vaatame näiteks mõnesid laval toimuvat kirjeldavaid remarke: „Tuba, mida ikka veel kutsutakse lastetoaks; on juba maikuu, kirsipuud õitsevad, kuid aias on vilu, puhteaja kargus“ (Tšehhov 1963, 339) või „Kaugel paistab rida telefoniposte ja taamal silmapiiril on vaevu-vaevu näha suure linna ebaselgeid kontuure; linn paistab ära ainult väga ilusa, selge ilmaga“ (357).<sup>4</sup> Need sarnanevad jutustustes olevate kirjeldustega. Nii mainitakse remarkides mitmel korral puu pihta antud kirvelööke ja seesama sõna *kirves* on olemas ka Lopahhini repliigis „Tulge kõik vaatama, kuidas Jermolai Lopahhin kirsiaiale kirvega äigab, kuidas puud langevad!“ (Tšehhov 1963, 381). Nii läbib võtmesõna näidendi teksti, olles olemas nii remargis kui repliigis.

Järgnevalt vaatleme üksikasjalikumalt Tšehhovi komöödiat „Kirsiaed“ ja selle saksakeelseid tõlkeid eelpool nimetatud dramaturgia tõlkeülesannete ja lavalise kujutamise aspektist.

### **Komöödia „Kirsiaed“ mõned kunstilised iseärasused**

Komöödias „Kirsiaed“ ilmnevad kõige selgemalt Tšehhovi dramaturgia eripärad, selle novaatorlus.<sup>5</sup> Ebatavaline on Tšehhovi enda määratletud žanr – komöö-

4 Käesoleva artikli eestikeelses versioonis on kasutatud tsitaate Tšehhovi „Kirsiaia“ 1963. a väljaandest Ernst Raudsepa tõlkes – *tlk*.

5 Näidendi „Kirsiaed“ loomisloo kohta vt Revyakin 1960.

dia. Kõik kangelased kannatavad, kõik on õnnetud – miks siis komöödia?<sup>6</sup> Tundub, et „veealused hoovused“, kui kangelane ei räägi otse seda, mida ta mõtleb ja mida kavatseb teha, on vastuolus draama peamise põhimõttega, milleks on tegevuse arenemine dialoogi kaudu. Kuid just need hoovused loovad pinge ja draamaatilise ning nõuavad vaatajalt sügavuti toimuva tähendusse tungimist:

Tšehhovi dramaturgia, mis avardeb piirilt inimeste psüühika, nende sisemise maailma avastamise võimalusi, kujutas kangelaste läbielamisi kui midagi tüüpilist, harutades seeläbi sügavuti lahti konflikte, mis kerkivad ka tegelikkuses. (Byaly 1956, 416)

Näidendi kangelaste individuaalse psüühika taga on ajalooline paratamatus, mis sekkub nende ellu ja võimendab situatsiooni traagikat. Näiteks „on Lopahhin peenem ja inimlikum kui roll, mille ajalugu talle peale on sundinud“ (Byaly 1987, 476). Teiste tegelaskujude: Ranevskaja, Gajevi, Anja, Petja karakterid ja tegevused viivad samuti mõtted ajaloole, minevikule ja tulevikule.

Mis puudutab kangelaste kõne seost reaalse kõnekeelega, siis on meie ees kahtlemata stiliseering. Ja samal ajal on Tšehhovi poolt dialoogikõnes kasutatud elliptilisus, alogism ja mõnikord ka vasturääkivus täiesti realistlikud. Mõttetud fraasid, kordused, naljad, keelemängud mõnede tegelaskujude (nt Gajevi, Lopahhini) kõnes vastavad suurel määral meie tänapäevasele ettekujutusele kõnekeelest, mille seaduspärad selgitati lingvistikas välja suhteliselt hiljuti. Lopahhini repliigid on eriti näitlikud tema iseloomu ja ta saatuse poolikuse tõttu: ta on haritud, aga mitte eriti; ta on heasüdamlik, aga samal ajal kättemaksuhimuline; tema käitumine on kord ratsionaalne, kord ebaloogiline – siit ka erisuguste stiilielementide segunemine tema kõnes.

Tekstis on olemas ka needsamad „võtmesõnad“, millest Totzeva kirjutab: remarkides meenutatakse mitu korda „kirve häält“; eri tegelaskujud kutsuvad eri olukordades vestluskaaslasti korduvalt üles „vakka olema“ või „vaikima“ (tavaliselt käskivas kõneviisis); kolm korda toob Firss kuuldavale oma „kobakäpa“ ja Ranevskaja tsiteerib teda ühel korral.

Iseloomulik on ka loogilise seose puudumine üksikute lausete vahel kangelase repliigis või kahe tegelaskuju vahelistes repliikides. Tundub, et meie ees on konstituutivsed lausungid, mis ei ole eelneva tekstiga seotud. Ometi on just neis võimalik vaadelda Tšehhovile iseloomulikke „veealuseid hoovuseid“, kus kangelane ei

6 Tšehhovi näidendite žanrilisuse kohta leidub ulatuslikult kirjandust. Näidendi „Kirsiaed“ žanri kohta vt nt Senderovich 2007, Khimich 2011, Pozdnyakova 2014.



ütle elu rasketel hetkedel oma mõtteid otse välja, vaid nagu põikleb kõrvale, kuigi kannatab ja elab tekkinud olukorda raskelt üle:

Pišťšik: [ . . . ] Ega kedagi... Kõigele selles maailmas tuleb kord ots... [*Suudleb Ljubov Andrejevna kätt.*] Aga kui teieni jõuab teade, et mind enam ei ole, siis tuletage meelde sedasama... hobust ja ütelge: „Oli maailmas sihuke-nihuke... Simeonov-Pišťšik... olgu taevas talle armuline“... Suurepärane ilm... Jah... [Tšehhov 1963, 389]

Ljubov Andrejevna: [ . . . ] Teie ei tee midagi, saatus pillub teid ainult ühest kohast teise, nii imelik on see... Kas pole tõi? Eks? Ja tuleb siiski midagi teha habemega, et ta kuidagi kasvaks... [375]

Trofimov: Uskuge mind, Anja, uskuge! [ . . . ] Ma aiman õnne, Anja, ma juba näen teda...  
Anja [*mõtlikult*]: Kuu tõuseb. [369]

Varja: [ . . . ] Kõik räägivad meie pulmadest, kõik õnnitlevad, tegelikult aga pole midagi, kõik on nagu uni... [*Teisel toonil.*] Sul on mesilasekujuline pross. [344]

Ebaloogilistena ei näi mitte ainult dialogid, vaid ka stseenide ja episoodide järjestus. Selle kohta kirjutab Aleksandr Tšudakov:

Tšehhov kasutab draamas samasuguseid kompositsioonilisi võtmeid nagu oma proosaski. Faabula jaoks vältimatud stseenid vahelduvad pidevalt mittekohustuslike episoodidega. „Kirsiaia“ teises vaatuses tekib peale Trofimovi, Anja ja Vera ilmumist vestlus „uhkest inimesest“. Trofimov toob kuuldavale monoloogi tööst. Lopahhin räägib sellest, „kui vähe on ausaid, korralikke inimesi“. Episood lõpeb Ljubov Andrejevna repliigiga selle kohta, et „hiiglased on ainult muinasjutudes head“. See mõtetest küllastunud ja kindla sihiga episood vaheldub teisega, mis koosneb „asjakohastest“ repliikidest, mis ei jätka ühtegi eelnevatest teemadest ega alusta uusi. Isegi peaaegu ilmuv Jepihhodov ei aita järgnevale sündmuste käigule kaasa – ta lahkub kusagile. [Chudakov 1971, 200]

Kõne alogismiga kaasneb ka kangelaste tegude alogism. Miks korraldab Ranevskaja muusika- ja tantsuõhtu, saades aru olukorra väljapääsmatusest? Miks ei suuda ja ei taha Lopahhin selgusele jõuda oma tunnetes Varvara vastu, kuigi tundub, et see oleks väga lihtne ja tooks õnne neile mõlemale? Lev Tolstoi „laitis Tšehhovi kangelasi, kes ei tea ise, mida nad tahavad“ sellise ebamäärasuse ja ebaselguse eest (Lotman 1961, 340). Aga meie kaasaegseid need Tšehhovi dramaturgia jooned köidavad, sest annavad edasi inimese keerukust ja vastuolulisust ning nõuavad vaatajalt mõtisklemist ja sügavat läbielamist. „Tšehhov ei pakkunud valmis valemid ja järeldusi. Ta orienteerus teadlikult sellele, et „mõtete perspektiiv“, mille tema teos esile kutsus, vastaks kogu oma keerukuses kaasaegse tegelikkuse iseloomule [ . . . ]“ (Lotman 1961, 339). Eri maade vaatajaid köidavad tänapäeval ka Tšeh-

hovi „Kirsiaia“ teemad: kujutluspilt kodust, inimese kiindumus oma mälestustesse, lapsepõlvenostalgiat, vana ja uue vaheline võitlus, raha roll inimese elus ja ühiskonnas. Kõik see muudab Tšehhovi näidendid nii Vene kui Euroopa vaatajale ja lugejale lähedaseks.

### „Kirsiaia“ tõlkimise raskused

Tõlkija ees seisev esmane ülesanne on jõuda lähemale Tšehhovi poeetika mõistmisele. Tšehhovlikud pooltoonid ei ole alati arusaadavad isegi hästi kirjandusega kursis olevatele inimestele. Tegelasajude iseloomud ei ole kaugeltki ühetähenduslikud ega autori suhtumine nendesse läbipaistev. Nii on Petja Trofimovi kuju tõlgendatud kui üdini positiivset (ta on Venemaa tulevik), aga ka kui väga negatiivset (tühine targutaja). Tundub, et kui kangelased – kaasa arvatud ka argine ja omakasu taga ajav Lopahhin – käituksid pisut ratsionaalsemalt, siis ei oleks näidendil kurba lõppu. Varja võinuks Lopahhinile mehele minnes jääda tema ostetud mõisa; Firssi võinuks ravida haiglas jne. Lopahhini sõnu „elame lolli elu“ võib mõista erinevalt. Kuigi Tšehhovi näidendi selline mitmetähenduslikkus säilib ka tõlkes, formuleerib tõlkija tavaliselt siiski oma ettekujutuse tegelasajudest, kelle kõnet ta püüab edasi anda. Ilma selleta oleks tõlge vigadest tulvil.

Tegelaste kõne tunnused peegeldavad ka nende iseloomu, sotsiaalset kuuluvust ning näidendi loomise aega. Dunjaša ja Firsi kõne sisaldab peremeeste poole pöördumisel teenijate kõnele iseloomulikke elemente, näiteks tegusõna kasutamine mitmuse kolmandas isikus ainsuse tähenduses:

Dunjaša: Üleeile sõitsid siia Pjotr Sergeitš. (Tšehhov 1963, 342)

Firss: Kas proudad joovad siin... (345)

Spetsiifiline on lakei Jaša kõne, kes püüab end näidata kõrgseltskonda kuuluva inimesena, pariislasena, ühitades ebaviisakuse ja pugejalikkuse, lisades näiteks ametialaselt kõrgemal positsioonil seisva isiku poole pöördumisel juba Tšehhovi ajal iganenud partikli -c:

Jaša: Tohib siit läbi minna?<sup>7</sup> (Tšehhov 1963, 344)

Sedasama kõrgendatud viisakuse tunnust võib kohata ka Jepihhodovi kõnes: *хорошо-с, принесу-с*. Lihtrahvalike, haritud inimeste kõnenormidele mittevastavate

7 Vene keeles: Яша. Тут можно пройти-с?

tunnustega kõnet võib jälgida Lopahhini puhul: mittenormatiivsed vormid (*выпивши, на деревне, не догадались привезть*) on tema jaoks loomulikud, kuid ta kasutab neid alamal positsioonil olevate vestluskaaslastega, aga näiteks Ranevskajaga kõneleb ta kirjakeeles. Loetletud iseärasused on seotud vene keele grammatikaga ja neid on raske, kui mitte võimatu tõlkes edasi anda.

Kõnekeelele, eriti intelligentsi kõneldavale keelele on omane keelemäng, mida kohtab eriti sageli Gajevi repliikides. Ta põimib oma kõnesse piljarditermineid, justnagu oleks mäng pidevalt käimas. Hästituntud on tema monoloog, milles ta pöördub kapi poole ja parodeerib pidulikku demokraatliku sisuga kõnet, milles väljendub nii iroonia kui siiras isiklik kurbus:

Kallis, lugupeetud kapp! Tervitan sinu olemasolu, mis juba üle saja aasta on olnud suunatud headuse ja õigluse helgete ideaalide poole; sinu vaikiv kutse viljakale tööle pole saja aasta kestel vaibunud, hoides ülal (*läbi pisarate*) meie põlvkondades erksust, usku paremasse tulevikku ja kasvatades meis headuse ning ühiskondliku eneseteadvuse ideaale. [Tšehhov 1963, 349]

Samasugust veiderdamist näeme ka Lopahhini repliikides, kui kõik ootavad temalt abieluettepanekut Varjale. Lopahhini tsiteeritud Shakespeare on naljatlev (nime Ofelia asemel *Ohmeelia* (*Охмелия*) – assotsiatsioon madalkeelse sõnaga *хмель* 'viinaum' ning vene lihtrahvakeelele omase hääliku  $\phi$  asendamine) ja varjab tege-lase soovimatust mingisugustki otsust vastu võtta.

Hoopis teistmoodi on üles ehitatud Jepihhodovi kõne. See pretendeerib keerukusele ja kunstlikkusele, aga selles ei lähe ots otsaga kokku, süntaktilised konstruktsioonid ripuvad õhus ja mõte on ebaselge: „...siis te, luban endal nõnda väljendada, vabandage avameelsuse pärast, olete mu täiesti niisugusesse hingelisse seisundisse viinud“ [Tšehhov 1963, 379].

Ilma nende ja paljude teiste stilistiliste iseärasusteta kaotaksid Tšehhovi näidendid oma poeetilisuse. Nendest tunnustest arusaamine, neile hinnangu andmine ja nende edastamine on tõlkija jaoks ääretult raske ülesanne.

Tõlkija ees seisab peaaegu alati eesmärk anda edasi aja ja koha reaale. Ta peab otsustama, kui kaasaegset keelt ja millist tõlkestrateegiat kasutada selliste sõnade nagu *kali*, *kalossid* jms puhul.<sup>8</sup> Sama puudutab ka vanasõnu, kõnekäände ja tsitaate, kuid ka pöördumisi nagu *kullake*, *emake*, nimesid ja isanimesid, hellitusnimesid nagu *Dunjaša* – välismaised lugejad ja pealtvaatajad ei tea, et nimed nagu *Avdotja Fjodorovna* ja *Dunjaša* võivad tähistada üht ja sama isikut jne.

8 Eesti keelde tõlkimisel siin probleemi ei teki, sest nende kultuuriliste reaalide levikuala ulatub ka Eestisse – *toim.*

Eraldi küsimus on siin selles, kas tõlge peab olema orienteeritud lugejale või pealtvaatajale. Siin mängivad rolli sellised tegurid nagu hääldatavus, mõistetavus, sõna seos žestiga jms; neid tõlkeotsuste tegemise aspekte käsitlesime juba ülal.

### „Kirsiaia“ saksakeelsete tõlgete iseärasused

„Kirsiaia“ esimese saksakeelse tõlkega (1912) töötasid koos Zigfrid Ashkinaži, kes koostas rea-aluse tõlke, ja Lion Feuchtwanger, kes töötles teksti kirjanduslikult (Dick 1997, 134). Näidendi esietendus toimus Viinis 1916. aastal ja Münchenis 1917. aastal (Olitskaya 2004b; 2015; Mironova 2010). Näidendi tõlkimise ja lavastamise stiimuliks olid Stanislavski teatri külalissetendused Saksamaal ja Austrias. Vaatamata nende edule ja asjaolule, et Tšehhovit võeti vastu kui Moskva Kunstiteatri autorit, sai tema dramaturgia saksakeelsetes maades laiema populaarsuse palju hiljem (Kluge 1988). Tagantjärele saavutasid Tšehhovi näidendite, sealhulgas Johannes Ferdinand von Guentheri „Kirsiaia“ tõlked, suure tuntuse. Guenther, kes on üks viljakamaid vene kirjanduse tõlkijaid saksa keelde, pöördus Tšehhovi loomingu poole 1920. aastatel. Tema tõlkeid avaldati hiljem korduvalt nii eraldi raamatutena kui Tšehhovi jutustuste kogumikena, vaatamata ajakirjanduse järsule, pea-aegu hävitavale kriitikale: esile tõsteti stiili raskepärasust, dialoogide ebaloomulikkust, vananenud grammatiliste konstruktsioonide kasutamist (Braun 1964; Olitskaya 2004b, 16–17).

Sõjajärgsel ajal ilmusid uued Tšehhovi dramaturgia tõlked ning „Kirsiaed“ sai kindla koha Saksamaa Liitvabariigi, Saksa Demokraatliku Vabariigi ja Austria teatrite repertuaaris. Siinkohal vaatleme nendest tõlgetest ainult mõnda kõige „kõlavamat“ ja ajakirjanduses ning uurijate-tõlketeadlaste ja kultuuriteadlaste poolt enim ära märgitud. Üks kõige tõsisematest ja kaalukamatest tõlketöödest viimastel aastatel pärineb Vera Bischtzkytl (Tschechow 2006). Üks esimestest on Rudolf Noelte oma, mille ta ka 1960. aastate alguses raadiokuuldemänguna lavastas – on leitud, et selle etendusega algas Saksamaal pärast kirjaniku surma vähemalt pooleks sajandiks põhjalikult unustatud Tšehhovi näidendite renessanss (Olitskaya 2010, 225).<sup>9</sup> Üks populaarsematest on Peter Urbani 1970. aastal valminud tõlge (Čechov 1973). Kriitikud on ära märkinud ka Thomas Braschi (Tschechow [1985] 1991) ja Hans Polli (Tschechow [1984] 2009) tõlked ning veel mitmed teised, millel on õnnestunud saksakeelsetel teatrilavadel kõlada.

Üsna keeruline on hinnata, milline tõlge on mil määral laval esitamiseks sobiv (Olitskaya 2015). Ilmne on ainult see, et Rudolf Noelte tõlge on pigem adaptatsioon: ta

<sup>9</sup> Noelte tõlgitud ja lavastatud raadioetendus on välja antud CD-formaadis (Tschechow [1970] 2003), seda võib kuulata ka internetis: <https://www.youtube.com/watch?v=nBaVHvE8Mo4>.

lühendab teksti märgatavalt; elimineerib mitmesugused reaaliid nagu *kali*, *Harkov*, *Jaroslavli tädi*; hülgab kõik isanimed, nii et tema tõlkes muutub Ljubov Andrejevna *Frau Ranewskaja*’ks; vabaneb hellitavatest pöördumistest nagu *мамочка* (‘emake’); kriipsutab tekstist maha Jepihhodovi hüüdnime *kakskümmend kaks õnnetust* ja veel palju sisuliselt või stilistiliselt olulisi väljendeid või isegi terveid repliike; eemaldab peaaegu kõik autori remargid, sest kuuldemängu jaoks ei ole neil tähtsust (mõned jätab ta siiski alles, kusjuures lisab neile omapoolsed kommentaarid selle kohta, kuidas mingi tegelane teisega seotud on, näiteks „siseneb Gajev, frau Ranevskaja vend“) jms. Tema kuuldemängu tegelaste keel on Noelte kaasaegsete saksa keel. Tema tekst võib küll olla „kergesti hääldatav“ ja lavaline, aga on originaaliga võrreldes niivõrd kärbitud ja vaene, et paljud selle kangelased jäävad ilma üsna olulistest iseloomujoontest, mis väljenduvad just nende nüansside kaudu, millest Noelte oma tõlkes täielikult loobunud on. Ilmselt on Noelte eesmärk olnud tuua tekst kaasajale nii lähedale kui võimalik ja jätta see ilma igasugustest vene kultuurile omastest tunnustest – seda tõenäoliselt sellepärast, et kuulajatel tekiks tunne, nagu võiks tegevus aset leida igal ajal ja igas maakera paigas.

Peter Urbani tõlge eeldab saksa publikult teadmisi, mida sellel ei ole: näiteks asjaolu, et Varja ja Varvara Mihhailovna on üks ja sama isik, nagu ka Ljuba ja Ljubov Andrejevna, Dunjaša ja Avdotja Fjodorovna. Tõlkes kasutab ta reaaliid tõlkimisel transliteratsiooni: nt *kvas* (‘kali’), *mamočka* (‘emake’). Darja Olitskaja peab sellist originaaltruudust tõlke puhul suureks väärtuseks, nagu ka tõlkija otsust jätta saksakeelses tekstis teise vaatuise Jepihhodovi repliigis alles perekonnanimi Buckle („Olete Buckle’i lugenud?“) ja mitte asendada seda teksti adressaatidele tundmatut perekonnanime Schopenhaueriga, nagu seda tegid varasemad tõlkijad (Olitskaya 2004a, 62). Ta on vaimustatud sellest, et Urban lisab tõlkele raamatu lõpus kommentaarid, mis „võimaldavad saksa lugejal teada saada, et seitsmekümnendate aastate all [ . . . ] peetakse silmas narodnikute liikumist. Või näiteks seda, et sõna *priius* [*die Freiheit*] kasutades peab Firss silmas pärisorjuse likvideerimist Venemaal“ (64). Artikli autor viitab otse teksti adressaatidele kui lugejatele. Sõna *vaataja* esineb artikli alguses üks kord, aga põhimõtteliselt peitub kõigi kiitusesõnade mõte Urbanile kui tõlkijale selles, et tema tekst on originaalilähedane ja et seda on hea lugeda. Kui sama tekst toodaks kuuldavale lavalt, jääks saksa vaatajale palju arusaamatuks (nagu muuseas ka tänapäeval noorele vene vaatajale, kui too ei ole lugejana eelnevalt Tšehhovi näidendi teksti ja selle juurde kuuluvate kommentaaridega tutvunud). Sellegipoolest peetakse Urbani tõlgitud tekste saksa tõlkekriitikas traditsiooniliselt kergesti hääldatavateks (*sprechbar*), lihtsateks (*einfach*) ja selgeteks (*klar*) ning lavastajate hulgas on need eriti populaarsed (Goes

2009, 112). Noelte ja Urbani „Kirsiaia“ tõlgetega seotud poleemika kohta saab lähemalt lugeda näiteks Darja Olitskaja artiklitest (Olitskaya 2015, 2010).

Analoogiliselt läheneb Tšehhovi tekstidele ka Hans Walther Poll, kes tõlkis Tšehhovi viimase näidendi Urbanist 14 aastat hiljem, 1984. aastal. Kuigi Poll asendab pöördumise *mamočka* pöördumisega *Mama*, jätab ta nagu Urbangi alles reaalsed nagu *kwass*, kõik toponüümid, säilitab Jepihhodovi repliigis perekonnanime Buckle ja lisab sellele joonealuse viite koos kommentaariga. Sõnapaar *õnnetus – priius*<sup>10</sup> Firsi repliikides jääb kommentaarideta, nagu ka purjus mööduja deklameeritud Nadsoni ja Nekrassovi tsitaadid teise vaatuselõpust (Urban kommenteerib neid raamatu lõpus). Lopahhini sihilikult iroonilised Varjale suunatud Shakespeare'i tsitaadid (*Ohmeelia* jt) jätab Urban moonutamata (arvatavasti seetõttu, et ei leidnud sõnamängule sobivat vastet), aga Poll, säilitamaks mingilgi moel „moonutuse“ efekti, kirjutab Ophelia nime *O Felia*, mida on võimalik näha lugedes, kuid võimatu märgata teksti kuulates. On selge, et ka see tõlge on mõeldud eelkõige lugevale auditooriumile ja mitte lavastamiseks.

Vera Bischitzky tõlge on Urbani ja Polli omadega võrreldes Tšehhovi originaalile veelgi lähemal. Ta peab rangelt kinni ülimalt täpsuse ja allikatruiduse põhimõttest, ei jäta ega vaheta midagi välja, valib püüdlikult näidendi loomise ajastule tüüpilisi ja tänapäeval vähekasutatavaid sõnu ja väljendeid. Tema teksti lugemisel tekib mulje, et ta on vastuvaidlematult järginud omal ajal Schadewalldti sõnastatud „dokumentaalse tõlke“ nõudeid. Tema tõlge on eelkäijate omadega võrreldes veelgi enam lugemiseks mõeldud. Niimoodi jätab ta muuseas (nagu enne teda tegi ka Thomas Brasch) alles Shakespeare'i moonutatud tsitaadis pöördumise *Ochmelia* ja kommenteerib seda lehekülje all: „\*Sõnamäng – *Офелия* ja *охмельть*, mis tähendab vene keeles 'purju jääma' või 'vaimustusse sattuma'“. Ta kommenteerib põhjalikult ka Nadsoni ja Nekrassovi tsitaate ja seitsmekümnendate aastate mainimist ning selgitab veel mitmeid kohti, millest saksa lugejad tema meelet tõlkes midu aru ei saaks.<sup>11</sup> Tema tõlge ei ole mitte niivõrd kirjanduslik kui kultuurilis-valgustuslik.

Kui uurida vaadeldud tõlkeid lavalisuse seisukohast, siis on neist kõige optimaalsem Thomas Braschi oma 1980. aastate algusest. Brasch toob nagu Noeltegi originaali keele kaasaegse lugeja keelele lähemale, kasutades kõnekeele stiilile omast sõnavara ja süntaksit, imiteerides elavaid dialooge, kuid teksti ei kärbi ta peaaegu üldse. Tema fraasid on Urbani omadest lühemad, ta kasutab tihti liitlausete tükelda-

10 Eestikeelses tõlkes: „Firss: Enne õnnetust oli samuti [ . . . ] Gajev: Enne missugust õnnetust? [ . . . ] Firss: Enne priiust“ (Tšehhov 1963, 366) – *tlk.*

11 Seejuures kasutab ta mõnikord väljendeid, mis on saksa lugejale, rääkimata vaatajast, juba ettearvatult arusaamatud ja ei kommenteeri neid (näiteks *Papascha* Lopahhini jutustuses isast teisest vaatuses).

mist ja nominatiivseid lausungeid. Näiteks seal, kus Tšehhovi Lopahhin räägib isast pika lausega: „Minu papa oli mats, idioot, ei saanud millestki aru, ei õpetanud mind, ainult peksis purjus peaga, ja alati malgaga“ (Tšehhov 1963, 362), teeb ta seda Braschi variandis nelja lühikese fraasiga: *Mein Papa war Bauer. Ein Idiot. Von nichts verstand er was. Das einzige, was er konnte, war prügeln*. Malga mainimine on vahele jäetud, sest see pikendaks fraasi ebasoodsalt, kuid seejuures tekib teksti rütmilisus, mis annab sellele täiendava väljendusrikkuse. Brasch annab repliikide kaudu õnnes-tunult edasi kangelaste iseloomusid ja muudab nende tegelaskujud plastiliseks, reljeefseks. Tema Lopahhin kasutab kõnekeelseid konstruktsioone, mis lähendab teda lihtsatele inimestele, kelleks ta ennast vaatamata oma rikkusele peab.

Braschi tõlkes puuduvad täielikult kommentaarid ja tõlge on ilmselgelt mõeldud laval publikule esitamiseks. „Buckle'i probleemi“ lahendab Brasch omalaadselt. Vaatajate jaoks salakavalale küsimusele – „Olete Buckle'i lugenud?“ – eelnevas repliigis jutustab Jepihhodov ämblikust: „[. . .] hommikul ärgates nägin oma rinna peal koletu suurt ämblikku... Näe, nii suurt. (Näitab mõlema käega). Või jälle võtad kalja, et janu kustutada, aga näed, selles on midagi ülimal määral ebaviisakat, midagi tarakanitaolist. (Paus.) Olete Buckle'i lugenud?“ (Tšehhov 1963, 358). Tõlkes toob Jepihhodov kuuldavale tunduvalt paljusõnalisema ja sügavalt filosoofilise repliigi, kuid Buckle'i seejuures ei maini. Ämblikust pajatades jätkab Jepihhodov: „Tegelikult ei istunud seal kedagi. Optiline silmapete. Aga võib-olla on kogu maailm optiline silmapete. Võib-olla ei ole kedagi meist maailmas olemas. Me ainult kujutleme seda.“ Vihje tarakanile on repliigist täielikult välja jäetud. Ilmselt ei olnud inglise filosoof Henry Thomas Buckle seotud solipsismiga, aga Braschi idee asendada tema perekonnanime mainimine pika ja põhjaliku aruteluga reaalse elu ähmasusest ja kahtlusest selle eksisteerimise kohta sobivad suurepäraselt tegelaskuju iseloomuga. Tõsi küll, Jepihhodovi kõne on selles saksakeelses repliigis natuke liiga haritud – tavaliselt räägib ta „süngemalt“, punudes oma kiiludega täidetud põimlausesse pidevalt sõnu ja väljendeid, mida on võimatu selgeks kõneks kokku siduda. Lisaks sellele jätab Brasch tarakanile vihjamisest loobudes oma teksti ilma koomilisest elementidest, aga just nimelt nende elementide kogumiga on põhjendatud Tšehhovi näidendi žanr.

Huvitav on kõrvutada eri põhjustel raskesti tõlgitavate repliikide puhul tehtud tõlkeotsuseid. Kõige mugavam on seda teha tabeli kujul. Tõlkija jaoks potentsiaalsed probleemid – idioomid, mitte-ekvivalentne sõnavara (sealhulgas täiendavate stilistiliste konnotatsioonide tõttu), mitte-ekvivalentsed konstruktsioonid, reaaliid – on märgitud kursiivis.

**Originaal**

Лопачин. [. . .]  
 Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, *какая она теперь стала...* Хороший она человек. *Легкий, простой* человек. Помню, когда я был *мальчонком* лет пятнадцати, отец мой покойный – он тогда здесь на деревне в лавке торговал – ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу... Мы тогда вместе пришли *зачем-то* во двор, и он выпивши был. Любовь Андреевна, *как сейчас помню*, еще *молоденькая*, такая *худенькая*, подвела меня к *рукомойнику*, вот в этой самой комнате, в детской. „Не плачь, говорит, *мужичок, до свадьбы заживёт...*“ Мужичок... Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, жёлтых башмаках. *Со свиным рылом в калашный ряд...* Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком...

**Urbani tõlge**

Lopachin. [. . .] Ljubov Andreevna hat fünf Jahre im Ausland gelebt, ich weiß nicht, *was aus ihr geworden ist...* Ein guter Mensch war sie. Ein *heiterer, einfacher* Mensch. Ich weiß noch, als ich ein Junge war, fünfzehn Jahre etwa, da hat mein seliger Vater – er hatte damals hier *im Dorf einen Laden* – einmal so mit der Faust ins Gesicht geschlagen, dass mir das Blut aus der Nase lief... Wir waren damals wegen *irgend etwas* auf den Hof gekommen, und er *hatte einen in der Krone*. Ljubov Andreevna, *ich weiß es noch wie heute*, sie war *jung*, und so *zierlich*, sie führte mich zur *Waschschüssel*, hier in diesem Zimmer, dem Kinderzimmer. „Nicht weinen, *Bäuerlein*“, sagte sie, „*bis zur Hochzeit ist alles wieder gut...*“ Bäuerlein... Mein Vater, das stimmt, war wirklich ein Bauer, und ich hier, in weißer Weste, gelben *Schuhen*. *Der Schweinerüssel im Konditorgeschäft...* Nur dass ich reich bin, viel Geld habe, aber *wenn man sichs genau überlegt*, dann *bleibt der Bauer eben Bauer...* [Čechov 1973, 9]

**Braschi tõlge**

Lopachin. [. . .] Komisch: Nur fünf Jahre war Ljubow Andrejewna im Ausland, aber *ich kann mich überhaupt nicht mehr an sie erinnern. Pause*.) Als ich ungefähr fünfzehn war, hat mir mein verstorbener Vater – er hatte damals hier im Dorf einen *Kramladen* – mal mit der Faust ins Gesicht geschlagen, mittenrein, das Blut kam aus der Nase geschossen... Wir waren wegen *irgendwas* zusammen auf den Hof gekommen, und er war *besoffen*. Ljubow Andrejewna war damals *sehr jung und schmal*. Sie führte mich zur *Waschschüssel*, hier in diesem Zimmer, im Kinderzimmer. „Nicht weinen“, sagt sie, „*Bäuerlein, bis zur Hochzeit ist alles wieder gut...*“ *Pause*.) Bäuerlein... Mein Vater war ein Bauer, das ist wahr, aber ich: weiße Weste, gelbe *Schuhe*: die *Schweineschnauze in der Terrine*. Nur, dass ich eben Geld habe, ganze Menge sogar, aber *wenn mans genau überlegt und sich nichts vormacht*: Ein Bauer bleibt ein Bauer. [Tschechow [1985] 1991, 9–10]

**Bischitzky tõlge**

Lopachin. [. . .] Ljubow Andrejewna hat immerhin fünf Jahre im Ausland gelebt, *wie sie jetzt wohl aussieht...* Sie ist ein guter Mensch. *Einfach und umgänglich*. Ich weiß noch, wie mir mein verstorbener Vater – er hat damals hier im Dorf einen *Kramladen* gehabt – , als ich fünfzehn war, mit der Faust ins Gesicht schlug, dass mir das Blut aus der Nase lief... *Wir hatten irgend etwas auf dem Gut zu tun*, und er war *betrunken*. *Ich weiß es noch wie heute*: Ljubow Andrejewna, *ganz jung und mager*, ist mit mir zum *Waschtisch* gegangen, genau hier in diesem Zimmer, dem Kinderzimmer. „Weine nicht, *Bäuerlein*“, hat sie gesagt, „*bis zur Hochzeit ist alles wieder gut...*“ *Pause*.) Bäuerlein... Mein Vater war tatsächlich Bauer, ich aber *laufe* mit weißer Weste und gelben *Schuhen* *durch die Gegend*. *Wie ein Schwein in der Krinkelbude*. Nur eben reich geworden, mit nem Haufen Geld, *wenn man's allerdings genauer betrachtet* – *Bauer bleibt Bauer...* [Tschechow 2006, 455–456]

**Noelte tõlge**

Lopachin. [. . .] Fünf Jahre war Frau Ranewskaja jetzt im Ausland. *Klar, dass sie sich sehr verändert hat*. Ich weiß noch, als ich fünfzehn Jahre war, da hat mir mein Vater einmal mit der Faust ins Gesicht geschlagen. Das Blut schoss mir aus der Nase... Wir waren damals *aus irgendeinem Grunde* hier... Er war *betrunken*. Frau Ranewskaja – *ich sehe sie noch wie heute vor mir, ganz jung* war sie damals – hat mich zum *Waschbecken* hier, in dieses Zimmer geführt, das Kinderzimmer. „Nicht weinen“, hat sie gesagt, „nicht weinen, *mein kleiner Bauer*. *Bis du heiratest, ist alles wieder gut...*“ Mein kleiner Bauer... Mein Vater war ein Bauer, aber ich... Ich stolziere mit weißer Weste und mit den *Schuhen* herum... Ich habe Geld. Aber wenn man's besieht: *Bauer bleibt Bauer*. [Tschechow [1970] 2003]

[Lopachin [. . .]: Ljubov Andrejevna on viis aastat välismaal elanud, ei tea, *kuidas ta nüüd välja näeb...* Ta on hea inimene. *Lahke, lihtne inimene*. Mäletan, kui ma viieteistkümnepäevane poisike olin, siis mu kadunud isa – ta *pidas* sel ajal siin külas *poodi* – lõi mulle rusikaga näkku, nii et ninast veri väljas ... Me tulime siis *millegipärast* teie õue, ja isa oli *purjus*. Mäletan, *nagu oleks see*



*praegu*: Ljubov Andrejevna, alles *nooruke, kõhn*, viis mu siinsamas kambris, lastetoas, *pesunõu* juurde ja ütles: „Ära nutsa, *külameheke, küll pulmadeks kasvab kinni...*“ [...] *Külameheke* ... Minu isa oli tõega *maamees*, aga näe mina kannan juba valget vesti ja kollaseid *kingi*. *Põrutan oma kärsaga kohe sakste saali ... Ainuke asi*, et olen rikas, raha palju, *kui aga järele mõtelda ja arutada*, siis *mats mis mats* ... (Tšehhov 1963, 339–340)]

Siin on päris näidendi algusest pärineva Lopahhini repliigi näitel võimalik üsna täpselt vaadelda tõlkijate erisuguseid strateegiaid. Noelte tõlge on kõige lühem: ta jätab välja fraasi selle kohta, millise inimesena näib Ranevskaja Lopahhinile (*lahke, lihtne inimene*); ta ei maini, et Lopahhini isal oli külas poeke, ei püüa tõlkida saksa-keelse ekvivalentida idioomi *со свиным рылом в калашный ряд* (sõna-sõnalt 'oma kärsaga rõngassaialetti') ja teeb veel mõningaid väiksemaid kärpeid. Noelte ei hooli väga ka sellest, et Lopahhini kõne kõlaks kõnekeelses-talupoeglikus, „inimene rahva hulgast“-registris. Näiteks kasutab Noelte madalkeelse *выпивши* 'napsitanud' kohta neutraalset sõna *betrunken* 'purjus' (sama variandi valib ka Bischitzky), samal ajal kui Brasch kasutab tunduvalt jämedamat väljendit *besoffen* ja Urban valib Lopahhini kõne kõnekeelse-rahvaliku stiili ja ekvivalentsuse säilitamiseks hoopis terve idioomi *einen in der Krone haben*. Üleüldse kompenseerivad kõik tõlkijad peale Noelte püüdliselt Lopahhini kõnes tõlkimatuid madalkeelseid või -stiilseid ning kõnekeelseid nüansse, kasutades hästi tuntud ja järeleproovitud võtteid, mis imiteerivad saksa madal-kõnekeelset juttu: kontraktsioon (*sichs, mans*), idiomaatika Bischitzkyl (*durch die Gegend laufen*), ellipsid (*und ich hier; aber ich*). Seejuures on Noelte tõlge *kleiner Bauer* otse tõlkimatule *мужичок*'ile palju õnnestunum kui ülejäänud kolme tõlkija otsus kasutada deminutiivset sufiksit, moodustades sõna *Bäuerlein*, mis stilistiliselt sarnaneb venekeelse originaaliga, aga on saksa keeles vähekasutatav. Peale selle on Noelte variandi *kleiner Bauer* tähenduses koostisosad „soliidsus“, „tugevus“, „asjalikkus“, mida *Bäuerlein* ei sisalda.

Huvitav on kõrvutada tõlkijate valikuid mõtte *не знаю, какая она теперь стала...* edasiandmisel. Sõna-sõnalt seda tõlkida ei saa. Noelte tõlkes räägib Lopahhin, et „ta ei saanud mitte muutuda“. Urbani tõlkes kõlab see (sõna-sõnalt) „mis temast on saanud“ (tegelikult on see vene originaali illokutsiooni palju täpsem edasiandmine). Bischitzky tõlgib „kuidas ta nüüd välja näeb“, aga Brasch teeb hoopis radikaalse otsuse ja vahetab mõtet – tema Lopahhin räägib „Kummaline, Ljubov Andrejevna elas välismaal kõigest viis aastat, aga ma ei mäleta teda üldse“, mis ei vasta aga tõele, sest Lopahhin just mäletab teda, millest ta järgnevalt ka jutustab. Kuid see võimaldab Braschil vältida tõlkimast fraasi, et Ranevskaja on „kerge, lihtne inimene“, kui Lopahhin teda üldse ei mäleta.

Fraasi *Хороший она человек* tõlgib Bischitzky sõna-sõnalt *Sie ist ein guter Mensch*, aga Urban muudab sõnade järjestust kõnekeelsemaks ja grammatilise aja lihtminevikuks: *Ein guter Mensch war sie*, mis on loogiline, sest Lopahhin ei tea ju täpselt, milliseks Ranevskaja on muutunud, kuid tema mälestustes oli ta hea inimene. Brasch ja Noelte jätvad – nagu juba eelpool öeldud – Ranevskaja iseloomustuse Lopahhini repliigist üldse välja.

Kui pöörame tähelepanu süntaksile, siis esinevad nii originaalis kui tõlgetes kiillaused – parenteesid: esiteks vahelekirjutus selle kohta, et isa pidas külas poodi, ja teiseks Ranevskaja välimuse kohta tollel kaugel ajal („Mäletan, nagu oleks see praegu; alles nooruke, kõhn“). Nii venekeelses originaalis kui saksakeelsetes tõlgetes muudavad parenteesid süntaksi ja selle vastuvõtmise märgatavalt raskemaks ja keerulisemaks (välja arvatud Noelte tõlkes, kus neid ei ole), mis sunnib meenutama, mis see „kergesti hääldatavus“ siis on ja kuivõrd keegi vaadeldavate tekstide loojatest – kaasa arvatud autor ise – sellest hoolib. Vaevalt võib pidada parenteesidega raskestimõistetavaks muudetud lauset tavaliseks ja kergesti hääldatavaks, kuid sellised laused on olemas ka originaalis, mitte ainult tõlgetes.

### Järeldused

Üldiselt ei ole teada, kas tõlkijad originaali „tekstilähedaselt“ tõlkides ja retsiptiendi jaoks arusaamatuid kohti kommenteerides endale alati aru annavad, millisele auditooriumile nende tekst on mõeldud. Võib oletada, et näidendit tõlkides arvestavad nad alati selle lavastamisega. Selle kohta, kas Bischitzky tõlgitud näidendeid lavastati, puuduvad andmed, aga see, et ka Urbani ja Polli tõlked, mitte ainult ilmselgelt lava jaoks kirjutatud Braschi tõlge, leidsid lavastajate poolt tunnustamist ja kõlasid ning kõlavad jätkuvalt lavadel, on teada-tuntud fakt.

Tšehhovi draamateosed on mõeldud (vastupidiselt Leonid Andrejevi arvamusele) ka lugemiseks, mitte ainult laval esitamiseks. Need on nukrad ja lüürilised, lugedes õhkub neist kordumatut tšehhovlikku intonatsiooni, mis on natuke irooniline, kurvameelne ja õrn, ning autori remargid annavad neile tohutu kunstilise laengu.

Niisiis on reaalses tõlkepraktikas kõik omavahel põimunud – vaatamata mahukale tõlkealasele teoreetilisele kirjandusele, mis soovib hoida rangelt lahus „kirjandusliku tõlke ja lavatõlke“ – ja Urbani või Polli tüüpi kirjanduslikud tõlked võivad vabalt kõlada (ja kõlavadki) lavalaudadel. Noelte puhtlavaline töö täidab võib-olla eesmärgid, mille nii lavastaja kui tõlkija ühes isikus on enda ette seadnud, aga Tšehhovi originaaliga on sellel ainult kaudne seos – see on pigem adaptatsioon kui tõlge. Braschi töö on kõigest vaadeldutest ehk ainuke, mida võib nimetada otseselt lava jaoks mõeldud Tšehhovi teksti tõlkeks. Aga ka selles jäävad vaataja jaoks alles „hämamad“ kohad, sest tõlkija ei saa imesid korda saata: kui ta peab tõlkima Nek-

rassovilt pärit tsitaati, siis ta selle ka tõlgib, ning tal pole mingitki võimalust vaatajale selgitada, et tsitaat pärineb Nekrassovilt, ja peale selle talle veel jutustada, kes see Nekrassov oli. Pealegi muudab Brasch – ilmselt kurikuulsat „lavapärasust“ taotledes – kohati siiski Tšehhovi teksti ja peaaegu kõik sellised sekkumised, kui need väljuvad süntaksi raamidest ja puudutavad sisu, vähendavad ilmselgelt tõlke kvaliteeti.

Tuleb nõustuda Susan Bassnettiga, kes kirjutab, et tõlketeoorias ei ole täpselt määratletud, mis on teksti lavalisus ning millist teksti võib pidada lavaliseks ja millist mitte. Ta märgib ka, et näidendite reaalse tõlkimise ning draamateoste tõlkimise teooria vahel on ilmselge lõhe (Bassnett 1998, 95). Tundub, et tõlketeoreetikud sõnastavad mõnikord liiga innukalt nõudmisi, mis on praktikas teostamatud ja reaalsest elust kaugel.

Tõlkinud Viivika Voodla

---

### Allikad

Andreyev, Leonid. [1913] 2012. „Pisma o teatre.“ [1913]. – *Izbrannoye*. [https://books.google.de/books?id=qg1\\_7NLCmvcC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.de/books?id=qg1_7NLCmvcC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

Anikst, Aleksandr. 1967. *Teoriya dramy ot Aristotelya do Lessinga*. Moskva: Nauka.

Balukhaty, Sergey. 1927. *Problemy dramaturgicheskogo analiza: Chekhov*. Voprosy poetiki 9. Leningrad: Academia.

Bassnett, Susan. 1980. *Translation Studies*. London: Methuen & Co.

———. 1998. „Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflecons on Translation and Theatre.“ – *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Topics in Translation 11, toimetanud Susan Bassnett ja André Lefevre, 90–108. Philadelphia, Sidney, Johannesburg: Multilingual Matters.

Bednarz, Klaus. 1969. *Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. Dargestellt am Beispiel der deutschen Übertragungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen Anton Čechovs*. Wien: Notring.

Byaly, Grigory. 1956. „Chekhov.“ – *Istoriya russkoy literatury*, 10 köites. 9. kd, Literatura 70–80-kh godov 2, 345–432. Moskva; Leningrad: Izdatelstvo AN SSSR.

———. 1987. „Dramaturgiya A. P. Chekhova.“ – *Istoriya russkoy dramaturgii. Vtoraya polovina XIX – nachalo XX vv*, 441–480. Leningrad: Nauka.

Braun, Roman. 1964. „Am Ende bleibt das Fragezeichen. Noch immer fehlt die befriedigende Ausgabe Anton Tschechows.“ – *Zeit online*, 6. märts. <https://www.zeit.de/1964/10/am-ende-bleibt-das-fragezeichen/komplettansicht>.

Chudakov, Aleksandr. 1971. *Poetika Chekhova*. Moskva: Nauka.

Čechov, Anton. 1973. *Komödie in vier Akten*. Tõlkinud Peter Urban. Frankfurt: Diogenes.

Dick, Gerhardt 1997 = Dik, Gerkhardt. 1997. „Chekhov v nemetskoy literature i kritike. Pervod s nemetskogo A. L. Bezymenskoy.“ – *Chekhov i mirovaya literatura*, 3 köites, 1. kd, toimetanud

Z. S. Paperny, E. A. Polotskaya, L. M. Rozenblyum, 121–139. Moskva: Nauka. <http://feb-web.ru/feb/chekhov/critics/ml1/ml1-1212.htm>.

Flasher, Hellmut. 1991. *Inszenierung der Antike: das griechische Drama auf der Bühne von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. München: Verlag Beck.

Goes, Gudrun. 2009. „Verschwinden kulturelle russische Kontexte in neuen Čechov-Übersetzungen und -Inszenierungen seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts?“ – *Die russische Kultur und ihre Vermittlung*, toimetanud Heidemarie Zalevsky, Ina Müller, 109–124. Frankfurt: Peter Lang.

Greiner, Norbert. 2004. *Übersetzung und Literaturwissenschaft*. Tübingen: Narr.

Hörmanseder, Fabienne. 2008. *Text und Publikum: Kriterien für eine Bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatologen und Bühnenexperten*. Studien zur Translation 17. Tübingen: Stauffenburg.

Khimich, Vera. 2011. „Spetsifika konflikta i zhanr pyesy A. Chekhova „Vishnevyy sad““. – *Filologichesky klass* 1 (25): 67–71.

Kitzbichler, Josefina, Katja Lubitz ja Nina Mindt. 2009. *Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*. Berlin: de Gruyter.

Kluge, Rolf-Dieter. 1988. „Die frühe Rezeption A. P. Čechovs in Deutschland (1890–1914).“ – *Zeitschrift für Slavische Philologie* 48 (1): 131–139.

Kohlmayer, Rainer. 2013. „Theorie und Praxis der Bühnenübersetzung im deutschsprachigen Theater. Überblick und ein Beispiel.“ – *Mutatis Mutandis* 6 (2): 348–368.

Kovalevski 1986 = Kovalevsky, Maksim. 1986. „Ob A. P. Chekhove.“ – *A. P. Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov*. Seriya literaturnykh memuarov, 361–366. Moskva: Khudozhestvennaya literatura.

Levý, Jiří. (1963) 1974 = Levy, Irzhi. (1963) 1974. *Iskusstvo perevoda*. Moskva: Progres.

Lotman, Lidiya. 1961. *A. N. Ostrovsky i russkaya dramaturgiya ego vremeni*. Moskva–Leningrad: Izd. AN SSSR.

Mironova, Nadezhda. 2010. „K istorii khudozhestvennoy kritiki: „Der Kirschgarten.““ – *Vishnevyy sad“ A. P. Chekhova v Germanii*. Vestnik Moskovskogo universiteta 22: Teoriya perevoda 3, 55–61.

Olitskaya, Darya. 2004a. „P. Urban – perevodchik Chekhova. (K istorii vospriyatiya chekhovskoy dramaturgii v Germanii).“ – *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* 340, 62–65.

———. 2004b. *Retseptsiya pyesy A. P. Chekhova „Vishnevyy sad“ v Germanii*. Avtoreferat kand. dis. Tomsk. <https://elib.tomsk.ru/purl/1-570/>.

———. 2010. „Der rote Kirschgarten oder Variationen über die (nichtmarxistische) Entfremdung. Tschechows letztes Stück in zwei deutschen Übersetzungen.“ – *Literatur – Universalie und Kulturspezifikum. Beiträge der Sektion „Literatur und Kultur“ der Internationalen Deutschlehrertagung Weimar–Jena 2009*, toimetanud Andreas Kramar ja Jan Röhnert, 224–231. Göttingen: Universitätsverlag.

———. 2012. „Perevod dramy: spetsifika, problemy, podkhody.“ – *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* 357, 19–24.

———. 2015. „Chitat nelzya igrat. Pyesy A. P. Chekhova v stsenicheskikh i „nestsenicheskikh“ perevodakh na nemetsky yazyk.“ – *Russky yazyk i kultura v zerkale perevoda* 1: 493–502.

Pozdnyakova, Yelena. 2014. „O zhanrovom svoeobrazii pyes A. P. Chekhova.“ – *Vestnik Kostromskogo universiteta* 20 (1): 142–145.

Revyakin, Aleksandr. 1960. *Tvorcheskaya istoriya pyesy „Vishnevyy sad“*. Moskva: Uchpedgiz. [https://kostromka.ru/revyakin/literature/332.php#kostroma\\_r1](https://kostromka.ru/revyakin/literature/332.php#kostroma_r1).

Senderovich, Savely. 2007. „...Vishnevyy sad“ – poslednyaya shutka Chekhova.“ – *Voprosy literatury* 1: 299–300.

Snell-Hornby, Mary. 1984. „Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung.“ – *Modes of interpretation: essays presented to Ernst Leisi on the occasion of his 65th birthday. Tübinger Beiträge zur Linguistik* 260, toimetanud Richard Watts ja Urs Weidmann, 101–116. Tübingen: Narr.

Totzeva, Sophia. 1995. *Das theatrale Potential des dramatischen Textes: Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr.

Tschechow, Anton. [1970] 2003. *Der Kirschgarten. Komödie in vier Akten*. Tõlkinud ja kohandanud Rudolf Noelte, režissöör Rudolf Noelte. Bayerischer Rundfunk. CD-Edition: Der Hörverlag.

———. [1984] 2009. *Der Kirschgarten. Eine Komödie in vier Akten*. Tõlkinud Hans Walter Poll. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

———. [1985] 1991. *Der Kirschgarten. Komödie in vier Akten*. Tõlkinud ja kohandanud Thomas Brasch. Frankfurt: Insel Taschenbuch.

———. 2006. *Der Kirschgarten. Dramen*. Winkler Weltliteratur: Blaue Reihe. Tõlkinud Vera Bischizky. Düsseldorf: Artemis & Winkler.

Tšehhov, Anton. 1963. *Näidendid*. 7. köide. Tõlkinud H. Luik, V. Rajassar, E. Raudsepp, J. Tamm. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Turk, Horst. 1990. „Konventionen und Traditionen. Zum Bedingungsrahmen der Übersetzung für das Theater oder für die Literatur.“ – *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung. Forum Modernes Theater*, 4. kd, 63–94. Tübingen.

---

**Anna Pavlova** – PhD, Mainzi ülikooli „Keel. Tõlkimine. Kultuur“ teaduskonna vanemteadur. Tema teadushuvide hulka kuuluvad saksa keel, fonoloogia, semantika, tõlketeooria.

E-post: [anna.pavlova\[at\]gmx.de](mailto:anna.pavlova@gmx.de)

**Larissa Naiditch** – PhD, Jeruusalemma heebrea ülikooli keeleteaduse osakonna vanemteadur. Tema teadushuvide hulka kuuluvad saksa keel, fonoloogia, semantika, tõlketeooria.

E-post: [larissa.naiditch\[at\]mail.huji.ac.il](mailto:larissa.naiditch@mail.huji.ac.il)

## **Translation theory and reality: The case of multiple translations of Chekhov's *The Cherry Orchard* into German**

*Anna Pavlova, Larissa Naiditch*

**Keywords:** translation theory, translation of dramatic works, Anton Chekhov, *The Cherry Orchard*

The article compares several translations of Chekhov's comedy *The Cherry Orchard* into German. The translations discussed are made by Peter Urban, Vera Bischitzky, Rudolf Noelte, Thomas Brasch, and Hans Poll. The general theoretical question is raised whether special translations are required for the theatre: for example, if requirements such as clarity, easy pronouncability and simplicity of syntax, all together known as "scenicity", are crucial in drama translation. The article demonstrates different translation strategies.

The difficulties in translating the play can be summed up as follows: Chekhov creates speech peculiarities of each character of his play, depending on his or her social milieu, education, and individual characteristics. How to preserve these in translation? The language of the play contains indicators of its time (obsolete words and expressions). Does the translation need to render these? Transferring the realities of time and place is a task almost always facing the translator who, in this case, must choose the degree of modernity of the play's language. The same applies to the translation of proverbs, sayings and quotes, as well as proper names, patronymics, diminutives like Dunyasha, etc. as foreign readers and audiences need not know that names such as Avdotya Fedorovna and Dunyasha can denote the same person, etc. How to treat citations, puns, jokes? Again, each translator resolves this issue in their own way.

The translation by Rudolf Noelte, made for a radio play, borders on an adaptation: Nölte shortens the text noticeably; eliminates any references to realia such as kvas, Kharkov, Yaroslavl; rejects all patronymics, so that Lyubov Andreyevna becomes Frau Ranewskaya; erases nicknames and many meaningful or stylistically important expressions or even whole remarks from the text. He uses modern language. The translation of Peter Urban implies knowledge from the German audience that it need not have – for example, the awareness that Varya and Varvara Mikhailovna are the same person. Urban uses transliteration of realia, such as the name of the drink "kvas" or the address *mamochka* ('mummy'). The translation is close to the original text, it is suitable for reading, but need not be understood by German theatre audiences as a lot of things may remain incomprehensible if this text is delivered on stage. Nevertheless, in the tradition of German translation criticism Chekhov's texts in Urban's translations are considered easily pronouncable, simple and clear, and are especially popular with stage directors. A similar approach to Chekhov's text characterises Hans Walter Poll's translation – just like Urban, he retains the realia, Russian toponyms, etc. The translation by Vera Bischitzky is even closer to Chekhov's original than those of Urban and Poll. The translator strictly adheres to the principles of extreme accuracy and fidelity to the source and does not leave out or change anything; she usually opts for obsolete words and expressions typical of Chekhov's time and uncommon today. It seems that she strictly follows the requirements for a "documentary translation". She also explains words and names in comments. Her translation is even more readable than those by her predecessors and pursues not

only literary, but also cultural and educational goals. From the point of view of scenicity, the best option of all the translations examined is that of Thomas Brasch. Almost without reducing or distorting the text, Brasch brings the original language closer to the modern audience by his use of vocabulary and colloquial syntax, and imitating dialogues. His sentences are shorter than those in Urban's translation, and he often uses a nominative style to make the text clearer to the spectators.

It is generally not known whether translators who translate "close to the text" of the original and provide comments on places unclear for the recipient always realise for what kind of audience their text is intended. It can be assumed that, translating the text of a play, they always have a theatrical production in mind. There is no information whether the translations by Bischitzky have been staged, but it is known that not only the translations of Brasch, who actually wrote for the stage, but also those by Urban and Poll have been recognised by stage directors. Noelte's translation, that was intended for the stage, is more of an adaptation than a translation, and Brasch's work is perhaps the only one among those considered that can be called a translation of Chekhov's text made directly for the stage.

It can be concluded that, despite the extensive theoretical literature on translation that proposes a strict separation between the types of "literary translation" and "stage translation", in real life everything is intertwined, and literary translations, such as the work by Urban or Poll, can be staged as well. Chekhov's dramatic works are intended not only for being embodied on stage, but also for reading. The translator's comments accompanying the text are valuable and contribute to the readers' comprehension of it.

**Anna Pavlova** – PhD, Research Fellow, Slavic Department of the Faculty "Language. Translation. Culture", University of Mainz (Germany). Her research interests include German language, phonology, semantics, theory of translation.

E-mail: anna.pavlova[at]gmxdotde

**Larissa Naiditch** – PhD, Senior Research Fellow, Department of Linguistics, The Hebrew University of Jerusalem. Her research interests include Germanic languages, phonology, theory of translation.

E-mail: larissa.naiditch[at]mail.huji.ac.il