

**Filozofická fakulta Univerzity Palackého**

**Porovnání tří českých překladových verzí  
divadelní hry *The Crucible*  
(Diplomová práce)**

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Katedra anglistiky a amerikanistiky

**Porovnání tří českých překladových verzí  
divadelní hry *The Crucible***

**Comparison of Three Translation Versions  
of the Play *The Crucible***

(Diplomová práce)

Autor: Milena Merhoutová (Anglický jazyk se zaměřením na tlumočení a překlad)

Vedoucí práce: Mgr. Josefína Zubáková, Ph.D.

Olomouc 2019

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla úplný seznam použité a citované literatury.

V Olomouci dne

.....

*vlastnoruční podpis*

*Děkuji Mgr. Josefíně Zubákové, Ph.D. za odborné vedení při zpracování diplomové práce, za poskytnuté rady a cenné konzultace.*

## SEZNAM ZKRATEK

AM	Arthur Miller
ML	Milan Lukeš
AS	Aloys Skoumal
KH	Kateřina Hilská

## Seznam tabulek

Tabulka č. 1: Tabulka č. 1: Překladaelé, inscenace a rok uvedení hry *The Crucible*

Tabulka č. 2: Tabulka č. 2: Přehled vlastních jmen postav

## Obsah

<b>Úvod</b> .....	<b>1</b>
<b>1 Arthur Miller a divadelní hra <i>The Crucible</i></b> .....	<b>3</b>
1.1 Arthur Miller.....	3
1.2 Hra <i>The Crucible</i> .....	3
1.2.1 Okolnosti vzniku díla a původní Salem.....	4
1.2.2 Žánr, kompozice a charakteristika postav .....	5
1.2.3 Děj divadelní hry <i>The Crucible</i> .....	9
<b>2 Překlad divadelních her</b> .....	<b>13</b>
2.1 Aspekty dramatu .....	13
2.2 Mluvnost a srozumitelnost.....	14
2.3 Stylizace překladu divadelních děl, významové vztahy .....	15
2.5 Překlad divadelních her.....	21
2.6 Vybrané problémy při překladu dramatu.....	23
2.7 Paratext.....	27
2.7.1 Paratext a jeho role v překladu .....	27
2.7.2 (Ne)zahrnutí paratextu v překladech <i>Čarodějek ze Salemu</i> .....	28
<b>3 <i>The Crucible</i> v českých překladech</b> .....	<b>31</b>
3.1 Hranost v českých/československých divadlech .....	31
3.2 Tři čeští překladatelé hry <i>The Crucible</i> .....	33
<b>4 Rozbory překladů</b> .....	<b>35</b>
4.1 Vlastní jména .....	35
4.2 Tykání a vykání.....	37
4.3 Kulturně specifické prvky.....	41
4.4 Obrazná pojmenování, jazykové zvláštnosti .....	45
4.5 Aktualizace slovní zásoby.....	67
4.6 Překladatelská řešení vybraných replik Tituby .....	73
<b>Závěr</b> .....	<b>81</b>

<b>Příloha 1: CD .....</b>	<b>83</b>
<b>Summary .....</b>	<b>84</b>
<b>Bibliografie .....</b>	<b>87</b>
<b>Anotace .....</b>	<b>91</b>



## Úvod

Motivací k výběru tématu diplomové práce se stal divadelní překlad především z toho důvodu, že divadelní překlad je stále oblastí překladu, která není tolik zmapována jako jiné typy překladů. Pro diplomovou práci je zvoleno dnes již klasické dílo Arthura Millera, a to divadelní hra *The Crucible* pro její nadčasovost a kontroverznost. Na hře je zajímavé to, že dodnes na diváky působí mrazivě, protože poukazuje na lidskou vypočítavost i na společnost a neochotu přemýšlet kriticky. Klíčovými pojmy, které utkví v paměti, jsou: výslechy, msta, zatýkání, manipulace, obviňování a popravy (Miller 2009: 149).

Hra *The Crucible* byla napsána v padesátých letech 20. století jako reakce na tehdejší politickou situaci ve Spojených státech. Jedná se o jinotaj odrážející dobu mccarthismu, jejíž obětí se stal autor sám. Miller vytvořil jakousi paralelu mezi procesy proti komunistům ve Spojených státech a procesům proti čarodějnictví v Salemu ze 17. století. Důležitá je zde spojitost mezi procesy, symbolika. Navíc může čtenář či divák hry nabýt dojmu, že sám autor se profiluje v hlavním hrdinovi hry Johnu Proctorovi, protože ani ten nechce se soudem spolupracovat a v celé hře demonstruje pragmatické smýšlení.

Hra byla dosud přeložena do češtiny čtyřmi překladateli. Pro účely práce se však podařilo zajistit pouze překlady tři, které jsou v praktické části porovnány. Porovnávané překladové verze jsou vyhotoveny Milanem Lukešem (1960), Aloysem Skoumalem (1962) a Kateřinou Hilskou (2009). Překlad Jaroslava Chuchvalce, který byl uveden v divadlech Československa pouze v roce 1960, není vzhledem k jeho nedostupnosti uveden v praktické části této práce.

Práce je rozdělena na dvě části: teoretickou a praktickou. V teoretické části práce jsou zahrnuty kapitoly týkající se autora Arthura Millera ve spojitosti s hrou *The Crucible*. Samotná divadelní hra *The Crucible* je představena spolu s hlavními hrdiny a dějem. Další je v teoretické části uvedena kapitola o překladu divadelních her a o problematice divadelního překladu. Obsažena je i kapitola o paratextu, protože ačkoliv se zdánlivě může jednat o okrajovou záležitost, paratext je důležitý z hlediska správného pochopení souvislostí, vysvětlení vztahů mezi postavami.

V praktické části je obsažena kapitola o hranosti hry v českých a československých divadlech, dále jsou představeni tři překladatelé hry *The Crucible*, jejichž překladatelská řešení jsou později porovnána. Použitou metodou je analýza vybraných replik, které jsou mezi sebou porovnány z hlediska překladatelských řešení.

Nejnovější překladatelská verze Hilské je porovnána s dřívějšími verzemi Lukeše a Skoumala. Tři analyzované překlady byly zvoleny z toho důvodu, že dva z nich (Lukeš 1960, Skoumal 1962) byly vytvořeny v 60. letech 20. století a nejnovější překladová verze Hilské v roce 2009. Příklady jsou číslovány a analyzované sekce jsou znázorněny vždy tučně.

Cílem práce je podrobit překlady analýze, kde je především kladen důraz na nejnovější překlad Hilské, který je porovnán s ostatními staršími verzemi Lukeše a Skoumala, a to v rámci následujících kapitol. Jedná se o překlad vlastních jmen, kde jsou analyzována řešení z hlediska domestikačního a exotizačního přístupu. Dále je uvedena problematika tykání a vykání, která je při překladu z anglického jazyka pro český jazyk specifická. Zahrnuta je i kapitola o převodu kulturně specifických prvků. Pro Millerovy hry jsou typická obrazná pojmenování, tedy metafory, idiomy či přirovnání, kterým je věnována samostatná kapitola, protože jejich překlad je pro tuto divadelní hru stěžejní. Dále jsou obsaženy kapitoly o aktualizaci slovní zásoby, kterou se předchází zastarávání překladů a překlad vybraných replik postavy Tituby, kde se mohli překladatelé rozhodovat při překladu volněji.

Předpokládá se, že nejnovější překlad Hilské bude aktualizován, a to především z hlediska jazykových prostředků týkajících se slovní zásoby a bude nejvíce přizpůsoben cílové kultuře oproti překladu Lukeše a Skoumala. Zde je nutné podotknout, že jazyk, který postavy používají, by měl korespondovat s dobou, kdy je hra představena v divadlech. Divadlo reflektuje aktuální dění, podněcuje diváky k zamyšlení se nejen nad dějem, ale i nad dialogy postav. Tyto dialogy musí být příjemné k poslechu, ale zároveň nesmí být přeplněny archaismy nebo knižními výrazy kvůli vyslovitelnosti a porozumění. Jazyk se vyvíjí, proto by se měl vyvíjet i jazyk použitý v přeložených divadelních hrách. Tím, že je dílo přeloženo vícekrát, nedojde k jeho zastarávání. Zastaralý překlad je považován za překlad, který je pro diváky méně zajímavý, případně méně čtivý. Analyzované překlady a shrnutí vyplývající z rozborů jsou uvedeny v závěru, kde je také uveden celkový přínos práce.

# 1 Arthur Miller a divadelní hra *The Crucible*

## 1.1 Arthur Miller

Arthur Miller byl americkým dramatikem a esejistou, který se narodil 17. října 1925 v Harlemu v New Yorku a zemřel 10. února 2005 v Roxbury v Connecticutu. Miller nejprve studoval žurnalistiku, poté se však rozhodl změnit obor na anglický jazyk a literatura. Během studia navíc absolvoval kurzy zaměřené na psaní divadelních her. Jedna z událostí, která vedla k tomu, že začal ve volném čase psát, bylo sportovní zranění, kvůli kterému nemohl Miller vstoupit do armády (Bloom 2000: 12). Miller je považován za klasika moderního dramatu a mistra sociální tragédie.

Mezi Millerova díla patří následující divadelní hry, jak je uvádí Bloom: *Death of a Salesman* (1949) (*Smrt obchodního cestujícího*), *A View from the Bridge* (1955), (*Pohled z mostu*), *The Crucible* (1953), (*Čarodějky ze Salemu* někdy také jako *Hrdelní pře* či *Zkouška obněm*). *All My Sons* (1947), (*Všichni moji synové*) nebo *After the Fall* (1964), (*Po Pádu*) či *Incident at Vichy* (1964), (*Incident ve Vichy*). Do jeho tvorby samozřejmě patří i další díla jako například dva romány *Focus* (1945), (*Ohnisko nenávisti*) nebo *The Misfits* (1961), (*Mustangové*). Kromě esejí a sbírky povídek *I Don't Need You Any More* (1967), (*Už tě nepotřebuju*) napsal i autobiografii s názvem *Timebends a Life* (1987), (*Zákruty času*) (Bloom 2000:12-13). Arthur Miller byl dle Blooma zastáncem lidské důstojnosti, což se promítlo do jeho tvorby i mimo ni (Bloom 2000: 21).

V roce 1949 získal za hru *Smrt obchodního cestujícího* Pulitzerovu cenu, navíc dvakrát obdržel cenu newyorské divadelní kritiky. Za zmínku také stojí, že během svého působení jako prezident PEN klubu se postavil na stranu uvězněného nositele Nobelovy ceny afrického původu Wole Soyinky a protestoval proti jeho neoprávněnému zatčení.

## 1.2 Hra *The Crucible*

Hra *The Crucible* byla poprvé uvedena na Broadwayi 22. ledna 1953 v New Yorku. Po svém prvním uvedení sklidilo představení spíše kritiku založenou na smíšených pocitech, protože se jednalo o kontroverzní téma. Dnes jsou však *Čarodějky ze Salemu*, jak se hra *The Crucible* nejčastěji nazývá, jednou z nejhranějších her Millera (Miller 2009: 150). Dalšími názvy jsou *Hrdelní pře* (Lukeš), *Zkouška obněm* (Skoumal).

Podle článku v *The New York Times* z roku 1961, byla hra uvedena i jako opera, kterou napsal Robert Ward na základě původní Millerovy předlohy. Opera měla v New

Yorku velký úspěch, ačkoliv v ní podle autora článku v novinách The New York Times nebylo dost prvků z původní hry (napětí, hrůza, strach z procesů, šokující brutalita).

*Čarodějky ze Salem* se také objevily na stříbrném plátně, přičemž k tomu došlo v době, kdy byl Miller ve Spojených státech pronásledován z důvodu podezření, že inklinuje ke komunismu. Podle jeho hry napsal scénář Jean-Paul Sartre, a vzniknul tím film ve francouzsko-německé koprodukcí, který byl uveden v Evropě v roce 1956. Režisérem byl Raymond Rouleau. Paradoxem je, že svého amerického filmového zpracování se hra dočkala až teprve v roce 1996, kdy sám Arthur Miller sepsal scénář a režii přenechal Nicolasu Hytnerovi (Miller 2009: 154).

### 1.2 1 Okolnosti vzniku díla a původní Salem

V roce 1938 byla ve Spojených státech ustanovena Komise pro neamerickou činnost HUAC (House Un-American Activities Committee), která byla zřízena Sněmovnou reprezentantů. Bylo to v době vrcholícího mccarthismu, kdy se sám Miller tři roky po premiéře *Čarodějky ze Salem* stal terčem „honu na čarodějnice“, protože v hledáčku byli všichni ti, kdo sympatizovali či byli ovlivněni nějakým způsobem fašismem, komunismem, nacismem nebo věděli o někom, kdo se zmíněnými ideologiemi ve Spojených státech sympatizuje. Komise byla znovu obnovena v roce 1946, kdy nastoupil do úřadu americký prezident Harry Truman. Komise se soustředovala především na to, zda jsou federální funkcionáři loajální, dále pak na filmařské prostředí. Výsledkem výslechů bylo obvinění desítky Američanů takzvané *Desítky z Hollywoodu* spolu s Bertoldem Brechtem. Někteří odsouzení však tvrdili, že byli obviněni neprávem a byli následně odsouzeni k vězení. Došlo ke vzniku „černé listiny“, která zabraňovala osobnostem v ní obsažených působit v hollywoodském průmyslu produkujícím filmy (Miller 2009:150-151).

Hru *The Crucible* napsal Miller v roce 1953 na popud událostí, spojených s hledáním a obviňováním přívrženců komunismu v USA ve 40. a 50. letech 20. století. Hra ve své podstatě odráží nesouhlas s počínáním McCarthyho komise, metody praktikované na domnělých „čarodějnicích“, kdy obvinění byli nuceni se doznat anebo udat jiné osoby (Miller 2009: 149-151).

Při psaní hry čerpal Miller z protokolů z roku 1692, kde byly popsány procesy proti čarodějnictví (Miller 2009: 149). Salem se nacházel v provincii na východě Severní Ameriky. Tato provincie byla proslulá tím, že to bylo území, jehož obyvatelům bylo z náboženských důvodů zakázáno užívat si „marnivé zábavy“, jakou mohlo být třeba

divadlo. Obyvatelé měli jasně nakázáno striktně se věnovat pravidelně modlitbám a za hřích bylo považováno, pokud někdo v neděli pracoval a byl při tom přistižen.

### 1.2.2 Žánr, kompozice a charakteristika postav

Miller napsal hru jako alegorii na mccarthismus, protože tímto způsobem mohl vyjádřit své pohledy a rozhořčení skrze osudy hlavních postav. Hon na čarodějnice v Salemu postavil jako paralelu k tehdejšímu režimu. Miller sám byl během komunismu ve Spojených státech obviněn Výborem pro neamerickou činnost, hrou mohl ventilovat své pocity a myšlenky, které v něm jeho zkušenosti s režimem vyvolaly. (Miller 2009: 149-151). Miller se promítá v postavě Johna Proctora, který i před soudem vypovídá, aniž by si bral servítky. Přesto však v městečku něco znamená, stejně tak jako tenkrát jméno a osobnost Arthura Millera něco znamenala v oblasti literatury a filmu. Hra je sama o sobě temná a mrazivá. Dílo je dnes považováno za klasiku moderního amerického dramatu.

Fabule hry je pocit bezmoci, kdy si člověk uvědomí, že je pouhým článkem v rámci nastoleného režimu. Představuje divákovi/čtenáři motiv mravnosti. Pokud člověk nehraje podle pravidel a někomu se znelíbí, může se stát terčem, zahrán do kouta, eliminován. Zničen, vnitřně rozerván, manipulován, falešně obviněn. Navíc samotný název se dá přeložit jako „zkouška ohněm“, což samo o sobě vypovídá o tom, že se nejedná o komedii. Čtenář či divák může očekávat, že se jedná o divadelní hru s pohnutými osudy hlavních postav, že z replik nebude obecenstvu příliš do smíchu.

Mezi další motivy hry patří: cizoložství, upřímnost, naivita (Proctor, Elizabeth, Abigail), nátlak společnosti (dívký tlačící na Mary, aby se přiznala). Dále také nalezneme motivy lsti a přetvářky, manipulace, kdy dívky kvůli rituálu v lese spustí koloběh zatýkání a výslechů vedoucích k tragické smrti mnoha obyvatel Salemu. Touha zničit ostatní nabere vysokých obrátek. Například Putnamovi jsou ztělesněním nepřejících, závistivých lidí, kteří kvůli vlastnímu pocitu zhrzenosti nikdy neustoupí od svých zásad. Důležitým motivem je také láska. Láska zhrzená, láska nenaplněná, láska znovu nabitá. Soudci ve hře měli symbolizovat spravedlnost, bohužel nespravedlivou. Pomluvy bez důkazů jsou dalším znakem nespravedlnosti nejen tehdejší doby. Když se na hru díváme optikou dnešního diváka, nebo ji čteme z pohledu dnešního čtenáře, je zřejmé, že motivy, které Miller ve své hře uplatnil, jsou i dnes stále v dnešní společnosti stále aktuální. Na konci hry je pak zřejmé, že John Proctor a Rebecca

Nurseová byli těmi, kteří obstáli v (morální) zkoušce ohněm a nepoddali se, vydrželi a nepřiznali se ve prospěch falešného obvinění. Zachovali si jméno a tvář.

Co se týká kompozice díla, hra je rozdělena do čtyř dějství, kdy v každém dějství napětí a ponurost graduje. V prvním a druhém dějství autor doplňuje informace o Salemu, tehdejší době, přibližuje vztahy mezi hrdiny a hrdiny samotné, aby byl děj snáze pochopitelný. Prostřednictvím množství vedlejšího textu předkládá Miller kontext.

Aby byla orientace v ději a v ukázkách snazší, jsou pro přehlednost uvedeny hlavní postavy, jak je ve svém překladu uvádí Hilská (2009), a doplněny o vlastní popis, patří sem:

- Ctihodný kněz Parris – vypočítavý kněz
- Betty Parrisová – Parrisova dcera, údajně nemocná, omdlela po tajemném rituálu v lese
- Tituba – černošská služka Parrise, původem z Barbadosu, ovládá kouzla a zařikání, její mluva je charakteristická tím, že není vždy dle pravidel gramatiky
- Abigail Williamsová – Parrisova neteř, mladá sobecká žena, která se nezdravě zamiluje do Johna Proctora, chce ho mít jen pro sebe, bez pocitu viny šíří pomluvy o druhých čímž spustí řetězec tragických událostí
- Zuzana Walcottová – přívrženkyně Abigail, její přítelkyně
- Paní Anna Putnamová – manželka Thomase Putnama
- Thomas Putnam – opovrhuje Parrisem, zatrpklý muž, kterému jde především o majetek
- Mercy Lewisová – služka Putnamů, vychytralá, nemilosrdná, přívrženkyně Abigail
- Mary Warrenová – osamělá, naivní, mladá dívka, služka u Proctorových
- John Proctor – statkář, tvrdohlavý, často ironický a svým způsobem svůj, upřímný zároveň však hříšník toužící po pokání
- Rebeka Nurseová – laskavá, manželka Francise Nursea, spolu s ním jsou trnem v oku Putnamovým kvůli půdě a sympatiím s domnělou frakcí
- Giles Corey – starý muž, působí komicky až podivně, pokud se něco semele, je automaticky podezřelý
- Ctihodný kněz John Hale – moudrý muž, lidský a inteligentní, povolán, aby vyšetřil, zda se jedná o čarodějnictví

- Elizabeth Proctorová – věrná manželka Johna Proctora s dobrým srdcem, pravdomluvná
- Francis Nurse – přítel Johna Proctora, vážený, respektovaný
- Ezekiel Cheever – má na starosti zatykače a zatýkání obviněných
- Biřic Herrick – doprovod Cheevera, rád požívá alkohol
- Soudce Hathorne – spolu s místogovernérem Danforthem záporné postavy toužící nastolit „pořádek“
- Místogovernér Danforth – spolu s Hathornem vůdčí postava u soudu
- Sára Goodová – jedna z obviněných žen, po nějaké době v cele přijde o rozum
- Hopkins – strážný ve vězení

Ctihodný kněz Parris představuje vztahovačného a paranoidního muže, který se schovává za iluzi víry. Parrisova dcera Betty Parrisová je mladou nevinnou dívkou, která se přátelí s ostatními dívkami ze Salem a bydlí společně s Abigail Williamsovou, Parrisovou neteří. Abigail je vypočítavou mladou ženou, která se nebojí ukazovat na ostatní a obviňovat nevinné bez vlastního pocitu viny. Služka Tituba, která pracuje pro Parrise, je černošská otrokyně dovezená z Barbadosu. Tvrdí se o ní, že umí čarovat, protože umí promlouvat s duchy a v osudnou noc, kdy Parris děvčata přistihne tančit v lese, se pokouší provést kouzlo na paní Elizabeth Proctorovou. Zuzana Walcottová je přítelkyní dívek, která je spolu s ostatními přistižena při tanci v lese. Paní Anna Putnamová a Thomas Putnam tvoří manželský pár, který přišel o sedm novorozeňátek/nekřtěňátek. Paní Putnamová má za to, že je na vině Tituba, že miminka začarovala. Thomas Putnam je člověk, který má pocit, že mu neustále někdo jenom křivdí, největší křivda však je zamítnutí jím nominovaného kandidáta na kněze Salem. K tomu je to bohatý muž s mnoha pozemky mající pocit, že disponuje vysokým intelektem. Tento muž často pocituje zášť, a proto v městečku soustavně podává žaloby na ostatní obyvatele. Je to člověk, který neustále po něčem prahne, převážně po penězích v jakékoliv formě. Mercy Lewisová, přítelkyně Abigail, s Abigail uteče ze Salem, když situace eskaluje a poprav nevinných lidí jen přibývá. Mary Warrenová je služkou, kterou Elizabeth Proctorová najme poté, co Abigail propustí. John Proctor, farmář, který miluje svou ženu, je praktický a nemá rád pokrytce, kterým se to nebojí dát najevo. Není členem žádné frakce a jeho jméno v městečku má váhu, budí respekt. Na vše má svůj názor, což ho může vrhnout do situace, kdy ho ostatní obyvatele mohou začít křivě obviňovat, protože se jim jeho názor nelíbí. Na druhou

stranu je to hříšník, který se provinil proti tehdejším pravidlům, protože si pustil k tělu Abigail a dopustil se cizoložství. Pronásleduje ho pocit viny, protože si sám připadá jako podvodník. Čeho se dopustil, prozradí veřejně až před soudem. Rozhodne se tak, protože touží po vykoupení, je to čestný člověk. Jeho žena je na druhou stranu ztělesněním dobra, nebo alespoň takto o ní John Proctor smýšlí. Neumí lhát, ale přesto před soudem neprozradí manželův hřích, protože mu nechce ještě více ublížit. Viní sebe, že ona sama dohnala Johna k cizoložství. Reverend Hale je považován za intelektuála, je sečtělý a rozumný. Přijíždí do Salemu z Beverley, aby vyšetřil, zda se zde jedná o případ či případy spojené s čarodějnictvím. Může využít své postupy a jako lékař stanovit diagnózu. Reverend Hale si prověřuje každého podezřelého a jeho rodinu zvláště, protože si chce vytvořit vlastní názor na obžalované. Během svého pátrání po pravdě dospěje k závěru, že je lepší zalhat a zachránit si život než vlastní pýchou o něj nepřijít. Má pocit, že má na rukou krev oběšených obyvatel městečka. (Miller 2009: 39)

Rebeka Nurseová je postarší ženou, manželkou Francise Nurse, která toho za svůj život již dost viděla a zažila, ale vždy byla považována za jakýsi morální kompas. Každý, kdo ji znal, věděl, že miluje Boha. Francis je člověk, který se domnívá, že pokud se vytvoří nějaký spor či nejasnost, musí k tomu být nějaký důvod, a proto je nutné prošetřit všechny strany sporu řádně. Zajímavé je, že si pronajímal půdu a následně ji skupoval a časem si vydobyl vyššího společenského postavení, což mohlo být trnem v oku některých obyvatel, především Putnamovi, se kterým vedl o půdu neustálé souboje. Tyto skutečnosti mohly vést k následnému obvinění z čarodějnictví. Rodina Nurseových před lety zabránila kandidátu Putnamových obsadit úřad kněze. Navíc se někteří příslušníci rodiny a přátelé odtrhli od Salemu a vytvořili novou obec: Topsfield a jako protest proti zášti některých obyvatel Salemu tito lidé přestali docházet na bohoslužby. Rebeka byla před soudem obviněna z čarodějnictví právě dcerou Putnamových. (Miller 2009: 32)

Další postavou salemské tragédie je Giles Corey. Giles je přibližně osmdesátiletý farmář, který je přítelem Johna Proctora. Nepůsobí příliš vzdělaně, ale má zkušenosti z různých slyšení a vyzná se v průběhu soudního přelíčení a přibližně ví, co má říct, pokud se nechce sám inkriminovat. Nejprve mluví a pak až se zamýšlí nad tím, co pronesl, proto se mu také podaří nepřímo obvinít jeho manželku z čarodějnictví, protože si ráda čte v ústraní knihy, které Giles považuje za podivné, podezřelé. Je to takový člověk, který působí chvílemi podivínsky (Miller 2009: 46-47).



Ezekiel Cheever má vůči Proctorovi respekt, později se však stejně ukáže, že tento mladý krejčí stojí na straně soudu spolu s bířicem Herrickem, který miluje opojné stavy vyvolané silnějším moštem. Chodí po domech se zatykači a v případě potřeby domy prohledávají kvůli důkazům (Miller 2009: 123-124).

Soudce Hathorn a místogovernér Danforth dle Millerových slov symbolizují i další soudce, kteří byli do procesů v Salemu během honu na čarodějnice zapojeni. Danforth je nelítostný soudce. Je svým způsobem hrdý na to, že v rámci svého působení jako soudce odsoudil již čtyři sta lidí. Danforth na popud svědectví Mary Warrenové začne pochybovat o svědectví Abigail, bohužel se však nechá oklamat. Má pocit, že by nebylo spravedlivé omilostnit Proctora a Nurseovou, protože nechal dvanáct lidí pověsit. Nechce přijít o svou tvář, má pocit, že odklad poprav by si lidé vyložili jako váhání z jeho strany. Proctora a Nurseovou považuje za ztělesnění mravní zkázy. Hathorne na druhou stranu působí neoblomně, raději by měl všechny procesy již za sebou. Má za to, že při každé popravě je na obyvatelích vidět spokojenost, žádné vzpoury se nehrozí.

### 1.2.3 Děj divadelní hry *The Crucible*

V divadelní hře o čtyřech dějstvích vystupuje deset žen a jedenáct mužů. Postavy tvoří obsazení mrazivého dramatu, jež se odehrává v americkém městečku Salem v 17. století s puritánskými obyvateli upřednostňujícími Boha. Obyvatelé mají obavy z nadpřirozených úkazů, které nejsou schopni vysvětlit. Hned na začátku prvního dějství je považována hra/tanec mladých dívek za akt spojený se zlými silami, je to něco, co by věřící lidé vůbec neměli provozovat ve svém volném čase! Tanec dívek v lese je centrem pozornosti, protože dcera kazatele Parrise (Betty) po tanci omdlí a není schopna se z mdlob probudit. Parris, který dívky v lese při tanci přistihne, se domnívá, že některé z nich jsou při tanci nahé, což celý incident ještě více zhorší. Pastor Hale, který je vzdělaným mužem, jehož názor nese určitou váhu, je na popud Parrise zavolán do Salemu z města Beverley, aby celou záležitost prošetřil a vyvodil závěry. Tituba, která je černošského původu z Barbadosu, je otrokyní v Parrisově domě a přiznává se k tomu, že v lese šlo o čarodějný rituál, později vyjde z dialogů mezi zúčastněnými dívkami najevo, že k zaklínání došlo, protože se Abigail zamilovala do Johna Proctora a chtěla takto očarovat jeho ženu Elizabeth. Tituba se pod nátlakem přiznává k čarodějnictví, protože je jí vyhrožováno smrtí na šibenici. Doznává se i k tomu, že umí mluvit s mrtvými a chtěla se spirituálně spojit s pochovanými novorozenci paní Putnamové. Následně dojde k obvinění a vydání zatykačů i na další obyvatele Salemu

mezi nimiž jsou převážně ženy a dívky, ale i muže čaroděje (v případě obvinění muže se jedná o to, že až zemře, připadne jeho půda Putnamovým, kteří o ni velmi stojí).

Obžalovaní mají na výběr z několika možností: buď se přiznají, zachrání si život a odpykají si trest ve vězení nebo budou viset. Události v Salemu najednou začnou nabírat vysoké obrátky. Obžalovaní v podstatě buď lžou anebo si z vlastní pýchy nechají vzít život, ale zachovají si jméno. Navíc po obžalovaných vyšetřující chtějí, aby udali i další zainteresované osoby. Všechno toto počínání vzbudí silnou motivaci pomstít se určitým lidem tím, že je udavač křivě obviní. Opět je zde patrná paralela s „honem na komunisty a přívržence komunismu“ a událostmi v Salemu, které byly ve své podstatě dost podobné. Je důležité také zdůraznit, že v centru dění celé hry stojí střet Parrise jakožto kněze, který jedná spíše nečestně a farmáře Proctora, který je svým způsobem nestranný, ale je po městečku známý svými osobitými názory a přímým jednáním.

Aby Miller posílil vzájemný vztah mezi Abigail a Proctorem, přidal do hry jeden dialog mezi dvěma postavami navíc a zařadil ho na konec druhého dějství. V této scéně se spolu Abigail s Proctorem baví o záměrech Abigail. Divák sleduje její chůvi vůči Proctorovi, zároveň se však snaží, aby mu ukázala, že má v celé situaci navrch. Tento dialog je pro hru dost zásadní, protože bez něho by nebylo jasné, jakou má Abigail moc a jak po Proctorovi touží. Tato scéna v porovnávaných verzích překladu uvedena není, ale je uváděna v divadlech (například divadlo Na Vinohradech). V inscenaci uveřejněné v divadle Na Vinohradech se objevila po prvním dějství, kdy Abigail a Proctor zůstali v místnosti s Betty samy a rozpravovali o tom, co se dělo, než byla Abigail Proctorovou ženou Elizabeth propuštěna ze služby. Scéna působila velice sexisticky, aby bylo znázorněno jakési pouto mezi Abigail a Proctorem. Ve hře se totiž jinak objevují spíše jen náznaky jejich vzájemného vztahu.

V dalších dějstvích se pak často mluví o pletkách se Satanem, ďáblem, Luciferem a obžalovaných dívkách v čele s Abigail. Abigail učarovala Proctorovi, až ztratil hlavu a zapletl se s ní. Z jeho chování je však zřejmé, že ho dohnalo svědomí a snažil své činy Elizabeth vynahradit. Situace mezi ním a Abigail začne eskalovat, když je vydán zatykač na jeho ženu Elizabeth. Navíc jí ještě víc ublíží, že je u ní nalezena panenka se zapíchnutou jehlou, kterou obdržela ten den od Mary Warrenové. Panenka je považována za produkt černé magie fungující jako Voodoo. Proctorovi se podaří jejich novou služebnou Mary Warrenovou přesvědčit, aby u soudu vypověděla, že panenku sama ušila. U soudu, u kterého je spolu s dalšími dívkami přítomna i Abigail,

Abigail znamenitě předstírá posednutí ďáblem a vše, co Mary vypoví je ihned vyvráceno.

Následuje čtvrté dějství. Elizabeth je uvězněná, ačkoliv čeká s Proctorem potomka, ale podle zákona by se s ní mělo jednat s ohledem na její stav. Abigail nakonec okrade svého strýce Parrise a spolu s Mercy Lewisovou nasednou na loď a utečou ze Salemu. Není zřejmé, zda tak učiní, protože se bojí, že by byla odhalena jako lhářka, kvůli které zemřeli lidé bez viny, nebo zda ji dohnalo svědomí. Je možné, že si uvědomila, že Proctora nikdy nebude mít.

Ve čtvrtém dějství promlouvá místogovernér s Parrisem i s Halem. Tituba se domnívá, že bude schopna fyzicky odletět na Barbados. V momentně, kdy spatří krávu skrz vězeňské okénko, se dozvídáme, že Hale se opět vrátí, aby přemluvil vězně k tomu, aby se přiznali a zachránili si život, protože je mu jasné, že celá záležitost se vymkla kontrole. Do Salemu se také dostane zvěst o nedávných událostech v Andoveru, kde nikoho čarodějnictví nezajímalo, a kde byl soudce vyhozen. Načež je vysloven názor, že takováto vzpoura zde nehrozí, protože jsou obyvatelé vlastně s procesy s čarodějnicemi spokojeni. Opět se do popředí dostává koncept dobrého jména Rebecky Nurseové i Johna Proctora, protože jejich jména mají ve městě velký význam. Pokus o oddálení poprav se však ani na popud Parrise neuskuteční. Danforth je názoru, že se jedná o princip, a když nechal pověsit již dvanáct lidí, nyní přeci vězně omilostnit nemůže, nebylo by to spravedlivé. K tomu všemu se schovává za zákon, jehož znění je na jeho straně. Především jde o to, že nechce ztratit tvář a udělením milosti působit jako slaboch. Dalším problémem je, že vzhledem k uvěznění farmářů, není nikdo kdoby se postaral o dobytek, protože majetek pověšených obyvatel propadne. Navíc nikdo nesklídí úrodu a všude panuje strach. Strach, že někdo se někomu znelíbí a bude na něho ukázáno prstem.

Když se blíží úsvit dalšího dne, kdy má Proctor přiznat své pletky s ďáblem, řeknou si spolu s Elizabeth, že záleží jen a jen na něm, zda si zachová čest a jméno nebo bude lhát. Na Proctorovi, který dřív býval nebojácný a přímý je vidět, jak je po mnoho měsíců, který strávil ve vězení zlomený a bez síly. Nakonec se přizná k tomu, že se mu ďábel zjevil a ponoukal ho k nekřesťanským činům. Sepíše s místogovernérem přiznání, které i podepíše, ale nechce jej dát z ruky. Má totiž pocit, že stačí, že se dozná, že není třeba, aby jeho jméno viselo na veřejném místě na očích salemským obyvatelům. Proctor si chce zachovat tvář spolu s úctou a dobrým jménem, a to především kvůli jeho potomkům a ženě. Toto je také moment, kdy dojde

k jakémusi smíření a odevzdání se osudu, Proctor následně kráčí k oprátce spolu s Rebekou Nurseovou. Jediným, kdo nebyl uvězněn, a přesto zpytoval svědomí, byl Hale, protože byl jednak vzdělaný, jednak mu víra kázala spasit nevinné životy. Jediný měl také největší kuráž vyslovit nahlas názor, že zadržení lidé jsou nevinní, vše kolem je lež dívek s Abigail v čele. Proctor ve svém oběšení možná viděl vykoupení za svůj hřích z cizoložství.

Je nutné zdůraznit, že Miller svým způsobem promítá sám sebe do postavy Proctora, jak uvádí Bloom, protože i on byl vyslýchán a odmítnul vydat jména jiných lidí. Dokonce byl obviněn z pohrdání soudem (Bloom 2000: 162). Motiv zachovat si tvář a dobré jméno je očividně stěžejní jak pro spisovatele, tak i pro postavu, do které se takto promítnul.

## 2 Překlad divadelních her

### 2.1 Aspekty dramatu

Již v úvodu své knihy *Drama jako básnické dílo* Veltruský podtrhuje, že za drama je považováno to, co sám čtenář jako drama vnímá. Témata her záleží na mnoha faktorech, proto jsou trendy v této oblasti poměrně proměnlivé, udržují si však stále míru vlastní identity (Veltruský 1999: 8). Nezáleží na tom, jak je drama staré, protože v sobě nese jakousi nadčasovost. V dnešní době je navíc slovo „dramatický“ užíváno i ve spojení s pojmenováním vlastností (například osob), pro případ diplomové práce je však „dramatický“ užíváno pro označení složek dramatu (Veltruský 1999: 9).

Veltruský srovnává drama s epikou a lyrikou tvořící další básnické druhy, stejně jako považuje za básnický druh drama. Dále považuje drama za básnictví dialogu (důraz na významovou výstavbu) či jednání (podoba dramatického děje). Aby bylo možné drama rozebrat, je třeba na tento útvar pohlížet jako na básnický útvar, který je tvořen jakousi syntézou lyriky a epiky. Drama je založeno na dialogu a ději (Veltruský 1999: 92-93).

Veltruský také uvádí, že „ve výstavbě jazykového projevu odpovídá převaze zasazení do situace převaha významové dynamiky“ (Veltruský 1999: 95). Dochází k pomyslnému střetu statiky a dynamiky, kdy ke sjednocení významů dojde pomocí zasazení do kontextu v čase a prostoru (Veltruský 1999: 96). Navíc poukazuje na rozdílnost dialogu a monologu v tom, že dialog probíhá v čase i prostoru a vznikne tím neustále se proměňující *zde a teď* (psychologická) situace. Situace poskytuje dialogu nějaké téma, má vliv i na její průběh a dialog pak působí na mimojazykovou situaci tím, že ji proměňuje a staví ji do různých významů. Na dialog by překladatel měl názírat jako na řetězec významových zvrátů zakořeněných v situaci. Navíc se tomuto podřizují a přizpůsobují i vnější okolnosti. Některých typů situací, kdy dochází ke konverzaci, se zúčastňují účastníci podobného původu (například třídy) a i názorů (Veltruský 1999: 16-18). Zařadit účastníky do skupiny nám může pomoci například jejich dialekt, zda mluví spisovně a užívají termínů či mluví prostěji a často opakuji slova nebo syntaktické konstrukce. Například v *Čarodějkách ze Salemu* je snadné odlišit kazatele, protože se v jeho replice často objevují slova spojená s Bohem, Dáblem, Luciferem, či očištěním od hříchů nebo desaterem. U „obyčejných“ lidí pak můžeme pozorovat spíše hovorovější výrazy jako například: *ženská, povídat, nařezat, tak proč teda* a další.

## ***2.2 Mluvnost a srozumitelnost***

Při překládání divadelních her je dle Levého nutné si uvědomit, že se jedná o dialog mezi postavami. Dialog je promluvou a nachází se ve funkčním vztahu „k hovorově češtině“ (jedná se především o mluvnost, je nutné dbát na jevištní stylizaci jazyka), „k posluchači“/ostatním postavám nacházejícím se na jevišti a v hledišti (volní zaměření repliky a mnohost adresátů, protože replika může být interpretována ostatními postavami jistým způsobem a hledištěm pak jiným) a „k mluvčímu“ neboli k dramatické postavě. Jedná se o to, že replika jednak pojmenovává například děj či předměty, ale i její způsob mluvy vypovídá o postavě samotné (Levý 2012: 146).

Podle Levého, je při překládání divadelního dialogu nutné mít na paměti, že repliky jsou určeny k tomu, aby byly předneseny a vyslechnuty. Proto by také slova měla být snadno vyslovitelná, navíc se někdy může stát, že jsou hlásky sice snadno vyslovitelné, ale jsou lehce přeslechnutelné. Větná stavba repliky by měla být ideálně konstruována tak, že věty sestávají spíše ze spojení souřadných, jsou kratší, zkrátka je vhodné použít jednodušších syntaktických spojení. Takovéto větné členění je i příjemnější pro posluchače, protože se mohou lépe orientovat v myšlence. Z hlediska psycholingvistiky jsou srozumitelná spojení, která se vyskytují v určitém pořadí a spojení často a posluchač si může snáze domyslet význam, pokud část repliky přeslechne. K objektivnímu posouzení obtížnosti textů byla vypracována mechanická metoda, kdy jsou posluchačům či čtenářům předloženy texty s vynechaným pátým či desátým slovem a podle toho, zda je i tak význam textu pochopen správně, je následně určována poměrná obtížnost dvou textů. Tato metoda a případně i jiné metody bude možné v budoucnu použít v kritice překladu k ověření divadelních vlastností určitých divadelních textů, ale to bude možné teprve, až budou metody důkladně propracovány (Levý 2012: 146-149).

Jak uvádí Levý, mluvnost zahrnuje historický aspekt. To znamená, že nejenže jsou vyslovitelnost a srozumitelnost důležitými faktory pro repliky, ale také záleží na konverzačním stylu, protože existují jazykové prostředky, které Levý označuje jako „nemluvné“. Mezi světovými válkami usilovali překladatelé o to, aby v mluvě dramatu bylo co nejméně jazykových prostředků starého knižního stylu (přechodníky, záporové genitivy, infinitivy končící na –ti a další). Například při uvádění filmů z dvacátých let minulého století působily titulky filmů značně parodicky (Levý 2012: 149-150).

Stylizace jazyka je důležitá i v napjatých či vrcholných scénách, kdy dochází k rozuzlení a nevhodně zvolená slovní zásoba či skladba replik by mohla třeba místo

údivu a pocitu šoku naopak vyústit v něco komického, že se publikum pustí do smíchu. Navíc pokud je, jak je tomu v případě *Čarodějka ze Salem*, hra prostředkem odhalení temného období charakterizovaného například manipulací, může kvůli nevhodně přeloženým replikám dojít k tomu, že se překlad stane buď naprosto novým dílem, adaptací, nebo naopak ztratí autentičnost původního díla.

Levý považuje divadelní hru za jednání, kdy každá postava má svůj konkrétní záměr a tím, že postavy mohou mít jiné záměry, dochází u nich ke konfliktům v případě, kdy se postavy snaží působit na jiné postavy. Buď se snaží docílit svého záměru prostřednictvím ostatních postav, nebo pak ostatní nějakým způsobem obratně eliminovat, aby jí samotné v dosažení cíle nic nebránilo. Fyzické a slovní jednání patří mezi projevy konfliktů, kdy postavy urputně používají mimické svaly, gestikulují nebo užijí nějakého fyzického jednání. Slovním jednáním je kladen důraz na slova (jejich význam v replice) a způsob vyjadřování. Na pódiu dochází ke střetům mezi postojem mluvčího a ostatními (*já* versus *ty*), slovo je doplněno gestem (Levý 2012: 163).

V předlohách her jsou často repliky, které je v přednesu nutné zdůraznit intonací, obvykle označeny kurzívou. Vyznačení slouží jako vodítko, pro herce, pro překladatele a režiséra. Opět je však důležité mít již předem zmapované charakterové vlastnosti postavy i děj a tomu přizpůsobit i styl řeči repliky v cílovém jazyce. Levý se vyjadřuje ke způsobu přednesu následovně (2012: 163):

„Především musí být replika na jevišti pronášena zcela určitým způsobem. Písmo naznačuje jen značně zhruba fonetické kvality řeči. Není schopno zachytit tzv. suprasegmentální prozodické kvality k nimž patří především tempo, intonace, pokud není dána syntaxí atd. Tyto kvality mohou být zčásti naznačeny stavbou věty.“

### ***2.3 Stylizace překladu divadelních děl, významové vztahy***

Řeč, kterou mluví postavy hry je většinou jiná než ta, kterou se mluví v každodenním životě, jak uvádí Bečka. Tato stylizace je pro divadlo typická. Podle Bečky pozorujeme v dramatech, jak dochází k „posouvání funkčních vrstev“, postavy mluví lidovým jazykem. Prosté postavy pak mluví jazykem podobajícím se hovorovému jazyku „vzdělaných vrstev“. Tyto „vzdělané vrstvy“ mezi sebou pak hovoří „čistým spisovným jazykem mluveným“, který je typický absencí knižních tvarů. Pokud

účinkují v dramatu postavy užívající „vznešeného projevu“, v replikách se objevují jazykové prostředky rázu uměleckého psaného jazyka. Dochází však i k posunům a odchylkám ze strany autorů, kdy například realistické drama příliš funkční vrstvy neposouvá, ale například v romantickém (starém) dramatu dochází k posunům větším (Bečka 1948: 377).

Podle Veltruského Není dramatu, kde by byly repliky jedné postavy neseny intonací a druhé pak exspirací, protože se od sebe projevy můžou lišit slovníkem, ale ne „celkovým rázem pojmenování“ (Veltruský 1999: 42). Veltruský se také dále věnuje tomu, jaké jsou souvislosti mezi významovou stavbou a mimickým projevem postav spolu se zaměřením hry z hlediska akustiky. Zaměřuje se na intonaci, jazykový projev a exspiraci v dominantním postavení.

Levý však poukazuje na fakt, že zmíněné souvislosti nejsou zcela potvrzené. Bylo by třeba, aby lingvisté spolupracovali spolu s pracovníky divadla, aby bylo vůbec možné prozkoumat vztahy mezi strukturou dialogu z hlediska významu dialogu a jeho fonetickým zněním a mimickým projevem. Na základě těchto zkoumání by pak bylo možné vyvodit závěry a pro překladatelské potřeby akurátně definovat „styl předlohy“ v textu dramatu. Navíc je „český divadelní styl“ historickou kategorií, odvíjí se od vývoje užívání jazyka v divadle, dále pak historickými či aktuálními způsoby vnímání člověka a jeho způsobu vyjadřování. Lidový jazyk, slang, hovorový jazyk na jevišti se s dobou neustále mění (Levý 2012: 153-154).

Podle Levého, dialog považovaný za moderní v odvětví divadelního překladu kolem roku 1960, korespondoval téměř přesně s mluvenou řečí, navíc tento dialog zachycoval i způsob výstavby myšlenek lidovým mluvčím. Levý dále také poukazuje na to, že dříve bylo běžné vyjadřovat myšlenky v literatuře spíše hovorově, pomocí fonetických a morfologických prostředků oproti dialogizování literatury v oblasti zachycování myšlenek. Je patrné, že se některé praktiky typické pro divadelní překlad přesunuly do překladu nedramatického (Levý 2012: 156-157). K tomu je dialog po své stránce významově komplikovaný z hlediska významových vztahů a pojmenovaných objektů. Jedná se o vztah repliky vůči předmětům nacházejícím se na „jevišti“ spolu s probíhající situací, dále pak může být „vnímána“ různě, mít různý význam, v poslední řadě je nutné zmínit, že replika je „slovním jednáním“ (Levý 2012: 157). Překladatel by si měl především uvědomit, že je nutné zaměřit se na to, aby dialog stále korespondoval s dějem na jevišti (pokud se jedná například o ukazovací zájmena – například *ten, ta, to*), jinak by mohlo dojít k odtržení dialogu od probíhajícího děje. Toto odtržení od



děje je zapříčiněno překladatelovým pojmenováním věcí nacházejících se na jevišti místo použití zájmen a příslovčí (Levý 2012: 157).

Pro překlad je stěžejní pochopit téma promluvy, jak zmiňuje Veltruský, a jakou pozici zaujímá mluvčí v takzvané mimojazykové situaci jakou *ten/ta*, které/kterému je promluva adresována. Postava může zmiňovat někoho dalšího (*ten* hlupák, *ta* zlá žena), aby adresát promluvy pochopil, o koho se jedná, musí znát jaký má mluvčí názor na tu postavu, o které se ukazovacími zájmeny zmiňuje. Toto označuje Veltruský za součást mimojazykové „psychologické situace“. Dále je také nutné mít na paměti, že každá postava má jistý pohled na ukazování na jevišti, pokud postava pronese repliku například *ta židle vpravo*, musí si adresát uvědomit, která strana je z pohledu mluvčího vpravo a na základě tohoto poznání jednat. Tuto situaci pak Veltruský nazývá „předmětovou situací“. Aby byl dialog pochopen správně z hlediska významu, musí být zohledněny dvě roviny: rovina tvořená předmětem hovoru a rovina mimojazykové situace dialogu, přičemž jedna z rovin je dominantní. Pokud je první rovina převládající, dojde k postupnému vyjasňování tématu na jevišti. Pokud vystupuje do popředí druhá rovina mimojazyková, dialog se začne stávat recipročním jednáním mluvčích. Obě roviny však existují společně, aby došlo ke spojení smyslu dialogu. Obě roviny spolu podle Veltruského tvoří „dialektickou antinomií“. Dramatický dialog je vždy spjatý s určitou situací, která existuje uvnitř dialogu jako jakýsi význam, protože tento význam je výsledkem jazykového projevu (Veltruský 1999: 18-20).

Mukařovský se ve svém díle zmiňuje „stichomythii“, tento termín patří do oblasti stylistiky. Jedná se o sémantický efekt, situaci na jevišti, v níž čím jsou repliky zkrácenější a čím je živější hovor, tím je vzájemné narážení kontextů znatelnější (Mukařovský 1948: 151). Je důležité, aby účastníci rozhovoru v určité situaci pochopili „stanoviska“, jak uvádí Veltruský. Je důležité, aby v této situaci existovalo jednotné téma. Dále je potřebné pochopit, jaké jednotliví účastníci zaujímají v mimojazykové situaci postavení (Veltruský 1999: 18–19).

Veltruský ještě podotýká, že dramatický dialog je nutné chápat nejen jako souhrn recipročních projevů postav, nýbrž i jako projev básníka (autora dramatu) směrem ke čtenáři díla. Jednotnost díla pak vzniká působením několika faktorů, mezi kterými můžeme jmenovat například: jednotnost jazykové a významové výstavby projevující se skrze repliku, kdy by se nemělo stát, že jedna postava by pronesla repliku nesenou intonací a u druhé by posléze byla replika nesená expirací. Celkový ráz

pojmenování by měl u postav zůstat stejný, mělo by dojít k vytvoření souvislosti jazykového projevu (Veltruský 1999: 20).

Čtenář by měl dle Veltruského dramatický dialog vnímat jako jednotný projev v rámci jazykové a významové výstavby skrze repliky různých postav. Ty se však mohou lišit samozřejmě slovně, ne však „celkovým rázem pojmenování“, jak již bylo dříve zmíněno, jednotnost je vyvolána také prostředky, které se podílejí na tvorbě souvislosti jazykového projevu oproti prostředkům směřujícím ke členění projevu. Veltruský vyjadřuje domněnku, že neexistuje drama, kde by repliky postav byly nesené u jedné postavy expirací a u druhé intonací. Intonace napomáhá plynulosti projevu a jednotnosti dialogu, kdežto expirace k jeho členění. Toto platí i například z pohledu syntaxe, kdy souřadné spojování syntaktických celků vede ke sjednocení projevu, a i v sémantice, kdy jsou jednotky zatíženy významově stejně (Veltruský 1999: 20-21). V dialogu je běžné, že se prolíná i střídá alespoň kontext dvojího druhu, pojmenování je složitějšího rázu. Veltruský podotýká, že členění projevu je buď ovlivněno mimojazykovou situací anebo se členění řídí „strukturními vlastnostmi projevu samého“. Členění, které vyplývá z mimojazykové situace celistvost projevu roztrhává. Toto lze pozorovat při pronášení repliky, pokud se zaměříme na rozdíl mezi expirací a hlasovým zabarvením (timbrem), které závisí na emocích mluvčího (Veltruský 1999: 22).

Znakem kontextu je dle Veltruského souvislost, přičemž repliky jsou pouze zlomky kontextu, který tvoří řadu významů v myslích postav zahrnutých v hovoru. Kontext se rozvíjí nejen když postava sama mluví, ale i když jedna postava mluví a druhá jen naslouchá. Což znamená, že jednotka zmíněná v projevu jedné osoby vstupuje do kontextu jiné osoby okamžitě, nikoliv až když je na projev první osoby odpovídáno. Osoby účinkující na jevišti si uvědomí smysl pojmenování i významové přesuny, kterých významová jednotka nabude v dalších kontextech. Přesuny ve významu vznikají hned při vyslovení, nikoliv až při přednesení další repliky. Aby však bylo i čtenáři zřejmé, o co se v situaci jedná, musí být i přesun pro čtenáře z nějakého doplňujícího kontextu jasný, nabýt jednoznačné určitosti (Veltruský 1999: 32-33).

Dále, jak již bylo zmíněno, může být replika podle Levého různě chápána (myšleno obecně, jinou postavou přítomnou na scéně), na čemž může být drama založeno. „Dramatická ironie“ je totiž jedním z divadelních prostředků, proto by se překladatel měl přiklonit k replice, která může mít víc významů, může vyznít a být pochopena vícero způsoby. Navíc implementace tohoto prostředku vytváří jakýsi

kontrast mezi tím, co postava považuje za skutečnost (v rámci dialogu či jednání) a tím, co za skutečnost považuje publikum (Levý 2012: 161).

#### **2.4 Práce s dialogem**

Levý označuje prvky divadelního dialogu za „sémantickou energii“ formující další složky projevu do dramatických útvarů postav. Takzvaná charakterizace dialogem pak pomáhá odůvodnit jednání postavy a slouží i jako vodítko pro herce při dotváření postavy, protože dialog slouží k vytvoření pomyslné životné postavy (Levý 2012: 169).

Jedná se například o stylistický typ mluvy, takže například Tituba v *Čarodějkách ze Salem* užívá jednoduchých větných konstrukcí, často neskloňuje slova (například *Miluju Bettyneka* v překladu od Hilské, bude rozebráno v praktické části) nebo nečasuje slovesa a někdy je vypouští (*Pan Parris špatný člověk* v překladu od Hilské), takže je pak zřejmé, že jednak není rodilou mluvčí, jednak je služkou, která nedisponuje prostředky na to, aby se naučila pravidlům jazyka. I v českých překladech se vyskytují chyby ve skloňování a časování. Pokud by došlo k tomu, že by dialog byl přeložen bez specifického stylu mluvy postavy, byla by pak postava ochuzena o určité charakteristické prvky, které pro ni mohou být podstatné. Repliky Tituby jsou blíže analyzovány v kapitole 4.6.

Levý uvádí, že postavy jsou charakterizovány jazykovými výrazy, které slouží k jejich reprezentaci v rámci divadelní hry. Tyto jazykové výrazy je charakterizují zevnitř. Navíc se postava a její specifické jednání před diváky v průběhu hry vyvíjí, role má vlastní perspektivu, ale přesto jsou některé rysy postavy zpočátku ukryty a vyplývají na povrch až v průběhu. Vzhledem k tomu, že překladatel zná vývoj postavy od začátku až do konce, měl by se vyvarovat „prozrazování“ již v počátečních scénách (Levý 2012: 171).

Důležité je i přihlížet k tomu, zda se postavy ztotožňují s tím, co říkají nebo nikoliv. V češtině se překladatelé ještě potýkají s problematickým překladem slova „you“, kdy musí zvolit cestu tykání nebo vykání. Opět výběr může ovlivnit dějovou dynamiku. Problematice tykání a vykání se věnuje kapitola 4.2.

Další důležitou součástí projevu je intonace, protože replika představuje způsob řeči, který má vystihnout rysy dané postavy. V některých případech je však důraz kladen na jazykové znaky, charakterizující národnost či třídu postavy (opět příklad Tituby). Intonace je podle Levého někdy musí být zcela potlačena, aby došlo ke kýženému výsledku, například cizinec dělá většinou chyby, ale takto může mluvit i

komik, proto herec, který představuje v ději tragickou postavu s původem v cizině, se pak musí specifické intonace (nebo přízvuku) zřítí či potlačit, aby nedošlo ke komickému (a nežádoucímu) vyznění replik. K rozlišení situace či reakce postavy se užívá rozlišná melodie řeči. Speciálního slovníku a melodie je v divadle užito pro určení člověka z určité třídy a výslovnosti či skladby, aby bylo patrné, že postava představuje cizince. Dalším prvkem dokreslujícím děj na jevišti tvoří samozřejmě kulisy, které mohou pouze metonymicky dokreslovat děj a utvářet prostor (Levý 2012: 174-175).

Například v *Čarodějkách ze Salemu* v pojetí Divadla na Vinohradech se objevují na jevišti zvony a oprátky. Symbolika oprátek mluví sama za sebe, protože představuje předčasné ukončení lidského života, navíc v divákovi vyvolává pocit napětí a strachu. Zvony mohou symbolizovat jak spravedlnost, tak i pomyslný konec etapy (života, utrpení, výsledku).

Levý v kapitole věnované principu nerovnoměrné stylizace upozorňuje, že divadelní hra je tvořena několika složkami projevu (herec, scéna), podnětů, které spolu tvoří dramatické útvary (situace, souhra postav), což znamená, že překladatelův postup překladu musí chápat toto rozložení jako „soustavu proměnlivých postupů“. Hlavní cíl představení je to, co by mělo být patrné i z překladu samotného. Vztah k textu by měl být „pružný“ kde je třeba, přesný, kde je to vyžadováno autorem díla s přihlédnutím i k intonaci a stylu, protože to, jakým způsobem si překladatel hru interpretuje, jaké významy přisuzuje jednotlivým replikám, se promítne i do překladu (Levý 2012: 175).

K problematice scénografie uvádí Levý, že ve scénických poznámkách se mohou objevit připomínky ke gestům nebo tónu postav. Tyto poznámky dotvářejí celkovou charakteristiku postavy, scénu, jakým způsobem má být replika pronesena, proto jsou pro překladatele důležitým prvkem. Ne všechny repliky postavy nesou stejný význam, důležité je zaměřit se na co největší správnost úvodních replik objevujících se na začátku hry. Právě tyto repliky mají obvykle největší dopad na diváky, kvůli prvnímu dojmu. To, jakým způsobem jsou přeloženy repliky hlavních postav, je důležité pro zachování smyslu hry. Divadelní překlad je tvořen tak, aby byl buď čten, či tvořil podklad inscenace v divadle. Propracovanost a obsáhlost překladu určeného k četbě a na jeviště divadla se může lišit. K tomu dochází, protože mají herci k dispozici paralingvistické prostředky (intonace, hlasitost, přízvuk, důraz), mimo jiné užívají také gest, mimiky a těmito prostředky mohou korigovat nepřesnosti i stylistické nedostatky překladu. Na druhou stranu je pro scénografy důležité, jak jsou postavy

v překladu pojaty, jak je vystižen stylisticky žánr hry. Režisér si samozřejmě může stylizovat repliky dle svého uvážení, ale to vyžaduje větší zásah do textu. Neexistuje jediný vyhovující, standardní divadelní překlad. Pro rozvoj divadla je prospěšné, pokud je možné do repertoáru zařadit různé stylistické zpracování hraných klasiků v různém překladatelském pojetí (Levý 2012: 177-178).

Podle Levého platí při překladu her „princip nerovnoměrné stylizace“, což znamená, že překladatel musí přeložit dílo pečlivě a celé s ohledem na těžiska vyžadující naprostou přesnost (hledisko jazykového výrazu), ale i navzdory tomu je běžnou praxí, že jsou ve hrách často vyškrtány a vynechány repliky spolu se scénami, které děj hry razantně nepozmění. Je důležité mít na paměti, že při překladu divadelních her je text prostředkem (Levý zdůrazňuje, že text je „silně teleologicky hierarchizován“), proto je nutné ve stěžejních bodech hry překládat velmi přesně. V těchto kritických pasážích by měl dramaturg nahlížet i do výchozí verze hry (Levý 2012: 178).

Podle Veltruského je v dramatu nutné se zaměřit na významovou jednotku danou aktem mluvící osoby v rámci daného kontextu. Dále podotýká, že dialog dramatu je jednotným projevem básníka a osoby jsou spíše nehmotné významy. Jsou pomocí projevu teprve formované, což znamená, že akt je významem vznikajícím podle podoby významové jednotky v dialogu. Tato jednotka je dána pojmenovacím aktem dramatika, kdy akt mluvící osoby nabude významu v momentě, kdy čtenář či divák danou jednotku vnímá spolu s aktem dalších účastníků dialogu. Dojde k pomyslné konkurenci mezi pojmenovacími akty během utváření určité jednotky. Tento jev je pro dialog v dramatu specifický (Veltruský 1999: 33-34).

## ***2.5 Překlad divadelních her***

Překlad divadelních her se od literárního překladu liší v tom, že rozdíl tkví v překladu určeném pro čtenáře a pro diváky. Zásadní rozdíl lze spatřit v tom, že některé prvky není nutné dovysvětlit, jelikož jsou v samotném předvedení herci a z rozvržení kulís na jevišti patrné. Z hlediska syntaxe musí být repliky srozumitelné a dobře vyslovitelné, aby nezpůsobovaly hercům potíže při přednesu. I čtenáři by měli scénáři bez problémů rozumět, nepozastavovat se nad nezvyklými výrazy. Navíc je nutné brát na vědomí, že se jedná o komunikační tok nejen mezi postavami, ale i mezi postavami a diváky, kteří děj na jevišti sledují z publika. V obou případech je však žádoucí provést konzultaci s autorem díla, aby se zabránilo nežádoucím zásahům do textu při překladu, a aby

nedošlo k posunům. Na místě je i konzultace s herci i s režisérem. Pokud by však měl překladatel pocit, že je nutné něco dodatečně dovysvětlit, je možné vytvořit poznámky a připojit je například na konec přeloženého díla.

Divadelní hry bývají zpravidla překládány několikrát. *Čarodějky ze Salem* byly do češtiny přeloženy čtyřikrát, přičemž nejnovější překladovou verzi zpracovala Kateřina Hilská. Hry jsou překládány vícekrát, pokud například není překladová verze aktuální z hlediska jazyka nebo pokud se výrazně liší od výchozí verze textu. Aktualizace překladu jazyka je žádoucí. Podle Bassnettové tvoří životnost přeložené divadelní hry přibližně 25 let, jejich životnost je poněkud omezená, a proto je nutné díla znovu překládat (Bassnett 1991: 111).

U divadelních textů spočívá rozdíl v tom, že v textu samotném není obsažena dimenze hratelnosti, ale literární text se s jeho projevem na jevišti doplňují. Jedná se o dualitu divadelního textu, kdy dojde ke spojení literárního i jevištního textu. K literárnímu textu se vracíme tehdy, kdy hledáme adekvátní řešení pro lingvistická úskalí jako například rozdíly zahrnující gender, sociální postavení a jiné (Bassnett 1991: 110-111). Překlady divadelních her považujeme za textocentrické či senocentrické. Textocentrický překlad je zaměřený převážně na literární citění, kdežto scenocentrický vytvořený výhradně pro divadelní účely (Drábek 2012: 47).

Při překladu divadelních her bereme dle Aaltonenové v potaz fakt, že výchozí a cílový text jsou odlišné právě kvůli vzniku v jiné kultuře. Překlad divadelních her je interkulturní disciplínou, která je ovlivněna množstvím faktorů, mezi které patří například sociokulturní prostředí autora (sociální vztahy, politická situace atd.), poptávka čtenářů ve světě literatury, poptávka diváků po divadelních hrách (Aaltonen 2000: 28). Texty se vyskytují v propojených vztazích, ve kterých figurují kontext doby, autor, čtenář, autorovo a čtenářovo kulturní prostředí. Vzhledem k neustálému vývoji, proměnám, je nutné také čas od času přizpůsobit text divadelních her, aby držely krok s dobou, aktualizovat je. To, jak na jedince text zapůsobí je čistě individuální a subjektivní. Jeden text může být pochopen různě, protože je přeložen a čten příslušníky různých kultur (Aaltonen 2000: 30).

Aaltonenová také uvádí, že překlady divadelních her musí být aktualizovány především z toho důvodu, že výchozí texty vznikly v určitém časovém období, stejně tak jako cílové texty. Mluvený jazyk se vyvíjí rychleji než psaný, vyvíjí se výrazy, mění se tempo, slovní zásoba. Vše však musí působit přirozeně, proto je nutné překlady aktualizovat. Navíc cílem hry je předat jistou myšlenku či záměr pomocí textu, který pak slouží k

četbě hry, k její inscenaci. Pokud by však hra byla přeložena jazykem nehodícím se na jeviště či těžko pochopitelným, taková hra by posléze nebyla populární a upadla by časem v cílové kultuře v zapomnění. To je dalším důvodem, proč je při aktualizaci jazyka brán zřetel na to, aby byly repliky snadno vyslovitelné, pochopitelné a měly by také přispět k tomu, že budou herci schopni ztvárnění role. Interkulturalismus se v Evropsko-americkém divadle vyskytuje ve dvou formách. Jedná se o textovou výměnu, nebo o divadelní rámce korespondující s divadelními praktikami z východu. Nejpopulárnější pro překladatele divadelních her jsou však hry vytvořené na západě. Potřeba překládat hry záleží na dané kultuře, to znamená, že ne ve všech kulturách je po překladech divadelních her vysoká poptávka (Aaltonen 2000: 26). Aktualizaci slovní zásoby se věnuje kapitola 4.5.

## ***2.6 Vybrané problémy při překladu dramatu***

Problematika překladu divadelních her podle Bassnettové není až tak moc probádána, protože úskalí tkví v tom, že divadelní hry mohou působit „nekompletně“, protože k jejich kompletnosti slouží právě divadelní představení daného textu. Pro pomyslné zkompletování je nutné zohlednit text, který bude verbalizován spolu s pomyslnou specifickou gestikulací, která je v textu ukotvená, ale provedená herci na jevišti. Překladatel musí zohlednit fakt, že je třeba přeložit i to, co není explicitně řečeno autorem – „gestikulační text/gestic text“, což je v podstatě nadlidský úkol, protože výchozí text v podstatě není celistvý. Psaný text je součástí většího celku, kam patří například paralingvistické znaky. Divadelní text a jeho překlad jsou sjednoceny (zkompletovány) až na jevišti (Bassnett 1991: 99-100). K tomu se vyjadřuje i Elam, který nahlíží na divadelní překlad a jeho ztvárnění jako na sémiotickou jednotku dle Saussurovo „označujícího“ (dílo) a označovaného“ (dopad na vnímání diváků), kdy dojde k jejich spojení na jevišti. Na ztvárnění lze nahlížet spíše jako na propletenou síť sémiotických jednotek (Elam 2005: 5).

Bassnettová se dále zabývá termínem „performability“ (hratelnost) divadelního textu (1991: 102). Jedná se například o rozdíl mezi psaným textem a fyzickým aspektem vystoupení nebo o plynulost rytmu cílového textu při přednesu. Jedná se také o to, že překladatel musí určit, které složky textu jsou „performable“ (hratelné). Pro tento termín nejsou pevně stanovená kritéria, protože by v každé kultuře či období byl pojat rozličně. „Performability“ (hratelnost) opět odlišuje překlad

dramatu od překladu poezie či literárního překladu, protože jeho funkce je odlišná. Na druhou stranu to, jak překladatel uchopí pojem „performability“ (hratelnost) záleží také na něm samotném (Bassnett 1991: 111).

Bassnettová navrhuje několik možností strategií čtení překladu v rámci jeho nastudování: před jevištním zpracováním se zapojením fantazie a přihlédnutím k prostorovému rozpoložení, čtení po jevištním zpracování, kdy lze již brát v úvahu, co bylo spatřeno během představení. Dále sem řadí režisérovo čtení, kdy režisér pracuje s vyšším řádem systému divadelních znaků, a ještě například četbu samotnými herci, kteří se soustředí na vlastní repliky. Lze říci, že text poskytuje několik možností, jak ho lze číst. Co však není bráno v potaz je interlingvální četba textu samotným překladatelem a případná diskuse týkající se například slovní zásoby (Bassnett 1991: 107).

Při překladu divadelních her tvoří dle Pavise překlad podklad pro promluvu směrem k divákům prostřednictvím herců (je dotvářen výkonem na jevišti). Divadelní překlad není pouhým překladem z jednoho jazyka do jazyka jiného, je zahrnut i způsob artikulace spolu s vlivem kultury, které jsou odděleny prostorem a časem. (Pavis 1992: 131) To znamená, že slova vyřčená na jevišti musí také korespondovat se situací na něm. Je třeba se pokusit o kompromis, najít takzvanou zlatou střední cestu, zaměřit se na pomyslný průsečík kultury cílové a výchozí a tím se při překladu řídit.

Dalším klíčovým aspektem při překladu divadelních her je způsob čtení a interpretace předlohy. V každé situaci probíhající v textu, na jevišti, si musí překladatel položit otázky typu: co to znamená, jak to mám pochopit, jak to vnímám jako čtenář nebo jako divák? Pavis označuje tuto vlastnost původní verze za hermeneutickou – uzavřenou. Při překladu by mělo dojít k přihlédnutí jak kultury výchozího, tak i cílového textu. Dojde k jakémusi kompromisu mezi oběma kulturami. Dle Pavise je také nutné si uvědomit, že text prochází různými fázemi, počínaje překladem, analýzou dramaturga, přenosem na jeviště a konče předvedením před publikem. Samotný text by měl být při překladu podroben dramaturgické konkretizaci, jejíž cílem je převedení hry jako takové do cílového textu, nejen přeložení textu. Což znamená, že důležité je, aby hra byla stále „hratelná“, čemuž napomáhá i tvorba nových verzí překladu her. V některých případech může dojít skrze překlad k tomu, že hra, která je původně psaná zastaralým jazykem znovu ožije. Může se dokonce pro obecnost a čtenáře stát srozumitelnější než výchozí text třeba kvůli zjednodušení syntaxe a aktualizaci jazykových prostředků. Pokud jsou zásahy nadměrné, je vytvořena adaptace hry, vše



však záleží na požadavcích divadla a poptávce. Překladatel by měl v překladové verzi uvést poznámky i vysvětlivky sloužící k lepšímu pochopení postav či dění na jevišti (Pavis 1992: 133-136).

Mezi faktory, které slouží k vnímání divadelního překladu podle Pavise patří: hermeneutická způsobilost diváků, kteří budou hru sledovat, kdy se jedná o to, jakým způsobem na diváky hra působí, zda jsou překladatelova očekávání na diváky naplněna či nikoliv. Dalším faktorem je vnímání „budoucích“ diváků v rámci rytmické, psychologické či sluchové oblasti. Druhý faktor zahrnuje přednes replik, jejich adekvátní vyslovování spolu s patřičnou gestikulací (hratelnost, vyslovitelnost). Repliky by měly mít stejný emocionální dopad jak na publikum, které sleduje drama v původním jazyce, tak i na obecnost, které inscenaci v přeloženém jazyce sleduje. Vše záleží na souhře lingvistických prvků spolu s jejich užitím během inscenace na jevišti (Pavis 1992: 137-138).

Při překladu dojde k transformaci podstaty výchozího textu, která by měla být vždy přenesena, a to bez závislosti na cílové kultuře. Myšlenky autora jsou stále stejné, jen jsou vyjádřeny pomocí jiných jazykových prostředků. Divadelní hry jsou především určeny nejen čtenářům, ale i divadelnímu obecnstvu. Je dobré mít na paměti, že hry jsou závislé na bezprostředním účinku, který mají na diváky. Překladatelé by měli tvořit cílový text zaměřený na herce.

Dle Zuber-Skerrittové ideální situace nastane, když jsou repliky přímo nanečisto vyzkoušeny na jevišti, následně jsou diskutovány případné změny a až poté je překlad hry publikován knižně. Ideální by samozřejmě byla situace, kdy by autor konzultoval charakteristiku postav i děj s překladatelem. Toto by přispělo k přesnějšimu překladu (Zuber-Skerritt 1980: 92-93). Texty by měly působit stejným dojmem a být stejně plynulé, jak je tomu ve scénáři, ale i na jevišti.

Při překladu bychom si měli uvědomit, že se jedná o řetězec, jak zmiňuje Aaltonenová, kde jsou ve vzájemném vztahu například autor a původní dílo, původní text a výchozí text (scénář) a další. V řetězci jsou také zahrnuti režisér, scénograf, dramaturg, herci. Navíc i v rámci divadelního překladu rozlišujeme dichotomii „věrný“ versus „volný“. Jedná se zde však spíše o „adaptaci“ korespondující s „volným“ a „vědecký“, „odborný“ či „knižní“ můžeme pak přiřadit k „věrnému“ překladu. Vzhledem k tomu, že je překlad sám o sobě novým textem, nelze předpokládat, že je jeden text zcela věrný jinému textu (Aaltonen 2000: 41-42). Pokud by byl překladatel součástí divadelních zkoušek, jak uvádí Zatlinová, jeho přispění by bylo podobné jako

práce dramaturga. Na druhou stranu není spolupráce s autorem výchozího textu vždy bezproblémová z hlediska nepřesností. Jedná se o to, že autor může pocítit obavy z toho, že jeho původní text bude upraven a pozměněn kvůli požadavkům cílové kultury. Pokud však dojde ke spolupráci a případným nevyhnutelným kompromisům, je možné docílit mezi autorem a překladatelem spolupráce (Zatlin 2005: 5-6).

Pro úspěšnost divadelního překladu by měl překladatel být podle Zatlinové zpravidla sám autorem divadelních her, či režisérem, dramaturgem, hercem atd. Měl by to být zkrátka někdo, kdo se v divadelním prostředí plynule pohybuje a skvěle orientuje (Zatlin 2005: 32). Překladatel se může ponaučit studiem jiných překladů tím, že je porovná s výchozími texty. Ideální však je, pokud si překladatel nastuduje i předchozí tvorbu a překlady autora, případně inscenace.

Pokud bychom si však podle Zatlinové po uvedení přeložené divadelní hry, přečetli nějakou recenzi na divadelní představení, často se dozvíme jména režiséra, herců, ale již se často nedozvíme, kdo překlad vytvořil (Zatlin 2005: 4). Tento úkaz Aaltonenová ve své knize nazývá „překladatelskou oblastí“, což přesně vystihuje skutečnost, že překladatel spíše působí jako neviditelný duch. Aaltonenová s tímto stavem nesouhlasí, snaží se upozornit na to, že překladatel je součástí celého procesu vedoucího od překladu díla z jednoho jazyka, přes cílový text a výslednou inscenaci na jevišti a jeho práce je stejně záslužná jako autora díla (Aaltonen 2000: 110).

Dramatický text jako takový je dle Pavise hodnotný především z toho důvodu, že spojuje realitu na jevišti s textem. Na jevišti je text transformován do lingvistických a extralingvistických znaků především díky postavám ztvárněným herci, kteří nejen přednáší repliky, ale zároveň gestikulují, používají určitou intonaci, mimiku, musí znát, jak se pohybovat a kde stát. To, co je psáno ve hře, text hry, se na jevišti transformuje ve všechno, co divák během hry vnímá a sleduje (Pavis 1998: 401). Dochází ke tvorbě reality, jejímž cílem je zapůsobit na diváky tak, jak to autor výchozího textu zamýšlel v původním jazyce. Cílem překladů v cílové kultuře je navodit nejlépe stejný, případně podobný výsledek pomocí přeloženého textu.

Překlad podle Pavise slouží v cílové kultuře jako podklad pro spolupráci v rámci kreativního procesu, jehož součástí jsou například autor (někdy samotný překladatel), režisér, herci. Všichni tito členové kreativního řetězce si vlastním způsobem interpretují hru (Pavis 1998: 401). Cílem překladu je, aby interpretace byla správná a usnadnila hercům vystihnout chování postav a děj hry. Překladatelé tvoří přeloženým textem spojení mezi výchozím textem a kulturou a cílovým textem a

kulturou. Jedná se o vztah mezi jevištěm a obecnstvem, a o to, jak si diváci dění na jevišti interpretují (Pavis 1998: 401-402).

## **2.7 Paratext**

Pod pojmem paratext nebo také vedlejší text v pojetí Ingardena, si představíme pomocný text obsažený v knize, v případě této práce obsažený v textu divadelní hry, který zahrnuje například informace o tom, kde a kdy se děj odehrává, kdo pronáší repliku nebo co postava pronášející repliku dělá v určitou chvíli (Ingarden 1989: 212). Paratext jako termín spojený s literárními texty byl vytvořen a zkoumán Gérardem Genettem, který jej dále vyděluje na peritext a epitext. Peritext zahrnuje například úvod, předmluvu, epitext rozpravy či interview týkající se daného literárního díla. Paratext pro Genettea spolu s hlavním textem tvoří celek (Genette 1997: 24).

Paratext podle Pellatové doplňuje text hlavní, poskytuje vysvětlení, které je pro správné pochopení hlavního textu potřebné. Mezi jeho další funkce patří podněcování k reakcím na poskytnuté informace, dále může ve čtenáři utvářet určitý postoj k dílu. To znamená, že po jeho přečtení nabude čtenář jistých očekávání ohledně budoucího vývoje textu. Je to způsob navádění čtenáře, způsob manipulace vnímání smyslu díla. Pokoušet se ovlivnit vnímání může být překladatelův záměr, nebo se může jednat o požadavky spojené se zadáním překladu. Paratextem může být například předmluva, doslov nebo poznámky pod čarou. Při zaměření se na vedlejší text je nutné rozlišit funkci ve výchozím textu a funkci v textu cílovém. Vzhledem k tomu, že překlad je prostředkem nejen interlingvální výměny, ale i mezikulturní výměny, je v překladu nutné zohlednit veškerý vedlejší text, protože čtenáři se v kultuře výchozího textu nemusí orientovat a mohou jim uniknout určité nuance. Paratext také slouží jako vodítko pro překladatele, protože jim poskytuje doplňující informace. Vzhled obálky publikace nebo obsažené ilustrace jsou součástí neverbálního paratextu, který dotváří celkový dojem a může rozhodovat o prodeji knihy jako takové (Pellatt 2013: 1-5).

### 2.7.1 Paratext a jeho role v překladu

Funkci paratextu můžeme označit za explikativní, jak uvádí Müllerová, která dopomáhá nejen překladateli, ale i příjemci cílového textu pochopit rozdíly v sociálně-kulturním kontextu. Dále mohou informace ve vedlejším textu pomoci překladateli rozhodnout se jaké strategie pro překlad zvolit (Müllerová 2013: 69). Tím, že se překladatel bez vnější příčiny rozhodne vedlejší text do překladu nezahrnout, odpírá

čtenářům doplňující informace a ochuzuje je tím o kus autorovy tvorby. Výsledný text bývá kratší a čtenáři přijdou o doplňující informace, které jsou součástí vedlejšího textu. Takové informace lze právě nalézt jako vložený text mezi dějstvími.

Důvody pro vynechání vedlejšího textu mohou podle Müllerové být zapříčiněny různými faktory. Mezi tyto faktory patří například politická situace, ideologické rozpoložení v době vzniku překladu nebo třeba jen snaha o neuvedení myšlenek autora, které mohou mít více významů a vést k různým interpretacím. V Česku před rokem 1989 bylo běžné působit pod pseudonymem z důvodu totalitního režimu (Müllerová 2013: 70-71).

Genette přistupuje k četbě textu jako celku, podle něho nikdy nečteme dekontextualizovaný text bez vedlejšího textu. Knihy, které texty obsahují, se také vyskytují v určitém kontextu, jak uvádí Batchelorová. Tohle vše má následný vliv na recepci čtenářem (Batchelor 2018: 8). Důležitost paratextu je často opomíjena, je však zajímavé, že samotný Genette považuje na základě definice paratextu jako textu, který doplňuje hlavní text, překlad za paratext k původnímu dílu, jeho odvozeninu. K tomu, aby byl překlad adekvátním vzhledem k originálu, by podle Batchelorové došlo v situaci, kdy by byl autor výchozího textu bilingvní, protože by si byl sám vědom vlastního autorského záměru a věrně ho reprodukoval (Batchelor 2018: 19-20). Na druhou stranu můžeme na překladatele a překlad nahlížet jako na tvůrce verze originálního textu vytvořeného později (překlad) (Batchelor 2018: 21). V podstatě by se dalo říci, že je nutné determinovat, co chtěl autor prostřednictvím vedlejšího textu říci, čeho chtěl dosáhnout a zda tuto část textu překladatel zohlednil a přeložil pro cílovou kulturu s cílovými čtenáři adekvátně. Otázkou však zůstává, zda má paratext zamýšlený vliv na čtenáře. Závěry lze vyvodit na základě průzkumu zahrnujícího samotné čtenáře, načež lze případně zvolit příslušné strategie (Batchelor 2018: 173).

### 2.7.2 (Ne)zahrnutí paratextu v překladech *Čarodějka ze Salemu*

Ve výchozí verzi uvádí Miller komentář týkající se historické přesnosti hry, který je umístěn před prvním dějstvím. V tomto komentáři uvádí Miller údaje týkající se nasbíraných podkladů z dopisů či soudních záznamů pro dokreslení charakterů postav či jejich podobnost se skutečnými obyvateli Salemu během doby „hony na čarodějnice“. V popisu vysvětluje symboliku soudců toužících po slepé spravedlnosti, které promítnul do Hathorna a Danfortha. Poukazuje také na to, že osudy postav jsou

spjaté s osudy skutečných lidí, jejich povahy si však musel dokreslit sám, protože v některých případech nebylo možné vše ze záznamů procesů vyčíst či dohledat.

Dále použil vedlejšího textu v dějstvích, aby přiblížil postavy jako takové, jejich vztahy a podal vysvětlující kontext příběhu. Tyto vedlejší texty se objevují v prvním dějství na úplném začátku, Miller zde popisuje Parrise, Martu Coreyovou a historii týkající se Salem a čarodějnictví, dále pak také popisuje Gilese. Důležité je také zmínit Millerovo poukazování na rozdíly mezi komunisty a kapitalisty, politickou situaci v Rusku či všudypřítomný motiv sexuálních pudů a dále propast mezi dobrem (Bůh) a zlem (Ďábel). V dalších vedlejších textech tohoto dějství jsou blíže představeny postavy pana a paní Putnamových, Johna Proctora, Mary Warrenové, pana Halea. Miller podtrhuje děj také zmínkou o Ďáblu v souvislosti s křesťanstvím a politikou, ale i jako ztělesněním chutiče či manipulace doby, ve které byla hra napsána. Ve druhém, třetím a čtvrtém dějství se již Miller k postavám takto více nevyjadřuje, protože je představuje v prvním dějství. Jeho poznámky jsou pro překlad důležité z hlediska věrohodnosti a celistvosti vyznění díla v rámci kontextu jeho vzniku. Dotváří mrazivou atmosféru celé hry díky odkazu dokreslení autentičnosti hry. Poznámka ohledně historické správnosti hry je obsažena ve všech překladech, u Milana Lukeše je uvedena na konci hry, u jiných překladů je uvedena hned po výčtu hlavních postav.

V původní hře je na začátku prvního dějství (strana 350) popsáno, jaká je situace na jevišti. Po krátkém představení následuje Millerův komentář, ve kterém přiblíží postavy Parrise a Marthy Coryové či Brigity Bishopové (jejichž jména ani nejsou uvedena v seznamu postav), poté se komentář k jeho postavě rozvíjí a Miller popisuje, jak se tehdy žilo. Hlavními tématy jsou náboženství, otázky víry a s tím související hon na čarodějnice, případná nevraživost vůči ostatním obyvatelům. Tento komentář je uveden v překladech Skoumala a Hilské, Lukeš tento komentář zcela vynechal.

Poslední komentář za čtvrtým dějstvím ve výchozí verzi s názvem „Echoes down the corridor“ (strana 402) však uvedli ve svých verzích pouze Lukeš a Skoumal. V posledním komentáři Miller líčí osudy Parrise, který odejde ze Salem, Abigail jako nevěstky či doznání odškodnění vládou postiženým, kterého se dočkali až po dvaceti letech od poslední popravy. Z tohoto lze vyvodit závěr, že Skoumalův překlad je úplný, protože obsahuje všechny komentáře, Lukešův obsahuje pouze první a poslední komentář a Hilská do svého překladu uvedla všechny komentáře kromě posledního. Co vedlo Lukeše k vynechání všech vedlejších textů popisujících situaci v Salem a

přibližující postavy není jasné, mohlo se jednat o politické či ideologické důvody. Je možné, že v jiném vydání překladu komentáře obsaženy byly. Lukeš zahrnul několik slov o Millerovi, dále peritext (úvod týkající se historické správnosti hry, který však umístil na konec za „ozvěny v chodbě“ popisující události v Salemu po období poprav, a vytvořil z něho spíše pomyslný doslov). Poznámky týkající se situace na jevišti uvedl do závorek bez kurzívy, ale text hry je přehledný, protože jména vystupujících postav jsou dostatečně odsazena od zbytku textu. Lukeš na konec publikace umístil slovníček s výslovností vystupujících osob a dalších anglických názvů, který je psán foneticky. Skoumalův překlad byl vydán pro inscenační potřeby, obsahuje mnoho ručně psaných vpisků. Situace na jevišti či jednání herců jsou psány s podtržítkem a jména postav pronášejících repliky nejsou odsazena. V textu se orientuje o něco hůře oproti překladu Lukeše, ale i přesto překlad obsahuje veškerý paratext, který najdeme v původním díle Millera. Jako paratext vynechaný vzhledem k politické situaci můžeme uvést Skoumalův překlad, konkrétně úsek v prvním dějství, kdy Miller hodnotí rozdíly mezi kapitalisty a komunisty, poukazuje na situaci v Rusku. Zde došlo ke škrtnutím, které nebyly smazány. Překlad Hilské obsahuje poznámky týkající se situace na jevišti, které jsou psány kurzívou a jména postav jsou oproti replikám odsazeny. V textu se dá snadno orientovat. V knize nechybí pár slov o autorovi hry, o uvedení hry v Československu a později v Česku. Překlad obsahuje téměř veškerý vedlejší text obsažený v originálu, až na pomyslný doslov.

Podle Krebsové je vedlejší text přínosný nejen pro čtenáře, kteří čtou divadelní překlad, aniž by zhlédli inscenaci, ale především pro režiséra, dramaturga i herce, protože jim pomůže hlouběji prozkoumat, oč se ve hře jedná, co motivuje postavy k jejich jednání. Překladatelé žijící v současné době si však mohou sami libovolně zvolit, jakou literaturu si pro překlad zvolí. Překladatelé dramát si vybírají díla především za účelem přeložit dílo nejen pro čtenáře, ale i pro diváky v divadle. Navíc je výběr autora a zdrojového textu odrazem vlastního životního příběhu, postojů a vlastně i manifestací vlastního sociálního postoje a preferencí nebo naopak reakce na poptávku čtenářů z cílové kultury (Krebs 2007: 52-53).

### 3 *The Crucible* v českých překladech

#### 3.1 *Hranost v českých/československých divadlech*

Název hry bývá také překládán jako *Hrdelní pře* (Lukeš) nebo *Zkouška ohněm* (Skoumal) v současné době je však často uváděn jako *Čarodějky ze Salemu*. Poprvé byla hra nastudována v Pardubicích v roce 1960, tento překlad vytvořil Jaroslav Chuchvalec. V tomto roce byl taktéž vydán překlad Milana Lukeše pod názvem *Hrdelní pře* (nebo také *Čarodějky ze Salemu*), který byl od roku 1961 následně použit pro nastudování v divadlech v Jihlavě, Brně, Liberci, Opavě, Příbrami a dalších městech. V roce 1968 byl pro inscenace použit další překlad, který byl vyhotovený Aloysem Skoumalem, uváděný v Ostravě, Jihlavě, Pardubicích či Olomouci pod názvem *Zkouška ohněm*.

Československá premiéra pod názvem *Hon na Čarodějnice* se konala v Praze 5 v roce 1961 v Divadle čs. armády (dnešní název je Divadlo na Vinohradech) v režii Jana Strejčka. Je nutné podotknout, že v době normalizace nebyly *Čarodějky v Salemu* hrány ani v jednom divadle z uvedených měst. Inscenace byla naposledy uvedena v roce 1969 v Horáckém divadle v Jihlavě a poté byla znovu uváděna od roku 1989 v Divadle S. K. Neumanna (Divadlo pod Palmovkou) od překladatele Aloyse Skoumala pod názvem *Zkouška ohněm*, kdy byla hra uvedena v Praze, přičemž poprvé byla *Zkouška ohněm* v Praze uvedena v roce 1968, a to v Národním divadle ve Skoumalovo zpracování. V roce 2000 byla inscenace uvedena v Městských divadlech pražských (v divadle Rokoko) ve zpracování od Kateřiny Hilské (Miller 2009: 155).

Z tabulky č. 1 níže je patrné, že nejčastěji hraným překladem v Čechách i na Moravě je bezpochyby nejstarší z porovnávaných překladů – Lukešův, který byl uveden poprvé v roce 1961 v Divadle na Vinohradech (tehdy jako Divadlo čs. armády v Praze) s přestávkou mezi lety 1989–2000 z důvodu normalizace, kdy bylo zakázáno hru uvádět (Miller 2009: 155). Nejmenší počet nastudování obdržel překlad Jaroslava Chuchvalce (1960), jehož překlad nebylo možné pro potřeby diplomové práce sehnat, o důvodech nízké četnosti nastudování by se dalo jen polemizovat.

Z informací obsažených v tabulce č. 1 je také patrné, že Lukešova verze překladu se stala dominantní před dobou normalizace a krátce po jejím skončení. Dominantním, klasickým překladem se podle Levého může stát překlad, který je nejlepší a zároveň působí všestranně (Levý 2012: 95). Dominantním překladem 21. století se jednoznačně stává překlad Hilské.

Drozd uvádí, že je však nutné mít na paměti, že je rozdíl mezi divadelní hrou, kterou čteme a hrou na jejíž inscenaci se jdeme podívat do divadla jako diváci. Také

záleží na výkonu herců. Nezáleží pouze na překladatelském umu, protože se opět jedná především o interpretaci textu divadelní hry. Kulturní kontext klasického textu je nutno nahradit a přizpůsobit pro dnešní diváky (Drozd 2013: 7).

<u>Překladatel</u>	<u>Název inscenace</u>	<u>Divadlo, rok uvedení</u>
Jaroslav Chuchvalec	Čarodějky ze Salemu	Východočeské divadlo Pardubice 1960
Milan Lukeš	Hrdelní pře (Čarodějky ze Salemu) / Čarodějky ze Salemu (Hrdelní pře) / Hon na čarodějnice	Divadlo na Vinohradech Praha 1961 Divadlo F. X. Šaldy Liberec 1961 Divadlo bratří Mrštíků Brno 1961 Slezské divadlo Z. Nejedlého Opava 1963 Divadlo Příbram 1964 Divadlo J. K. Tyla Plzeň 1967 Jihočeské divadlo Č. Budějovice 1988 Státní divadlo Ostrava 1989 Divadlo F. X. Šaldy Liberec 2000 Horácké divadlo Jihlava 2009
Aloys Skoumal	Čarodějky ze Salemu	Národní divadlo Praha 1968 Státní divadlo Ostrava 1968 Horácké divadlo Jihlava 1969 Východočeské divadlo Pardubice 1999 Moravské divadlo Olomouc 2008
Kateřina Hilská	Čarodějky ze Salemu	Městská divadla pražská Praha 2000 Slezské divadlo Opava 2001 Jihočeské divadlo Č. Budějovice 2009 Těšínské divadlo Český Těšín 2015 Divadlo na Vinohradech Praha 2017 Městské divadlo Brno 2018

Tabulka č. 1: Překladatelé, inscenace a rok uvedení hry *The Crucible*

Na konci roku 2017 uvedlo Divadlo na Vinohradech *Čarodějky ze Salemu* v překladu od Kateřiny Hilské ve spolupráci s režisérem Jurajem Deákem spolu s hudebním doprovodem Vladimíra Franze. Podle serveru *novinky.cz* je lepší si pod názvem dramatu spíše představit *Hon na čarodějnice*, protože jediné tak se dá vystihnout šílenství, které děvčata tančící v lese v Salemu rozpoutají. Ze čtyř dějství se stala dějství jen dvě, a ve zpracování Divadla na Vinohradech byly na scéně umístěny zprvu jen lana symbolizující součást lesa. V dalším dějství byly na scénu umístěny oje, které měly vyvolat asociace spjaté s farmáři, poté zvony zavěšené na lanech. V posledním dějství se na scéně u soudu objevily oprátky, ze kterých vskutku mrazilo. Uspořádání scény je prvním podnětem, který divák vnímá, stěžejní je však výkon herců. Ve zhlédnutém představení se hercům podařilo podtrhnout Proctorův zdravý rozum a ironii, která je pro jeho postavu podstatná, lačnost a vypočítavost Abigail. Farmáře Proctora ztvárnil



Tomáš Pavelka, jeho ženu Elizabeth ztvárnila Andrea Elsnerová, prolhanou Abigail Jana Kotrbatá.

Podle Hrdinové (2017) najdeme přirovnání pro město, kde se děj odehrává jako „dábelský Salem“ a podle rekvizit je hra nazývána jako „zvon a oprátka“. V této recenzi se také mluví o Millerovi, který metaforicky popisuje paranoii tehdejších let skrze divadelní hru. Navíc děj zůstává zasazen do 17. století v Massachusetts a popisuje zemitost způsobu života tehdejších lidí v puritánském městečku. Lidé ze Salemu jsou vnímáni jako puritáni. Víra je pro ně vše, ale sloužila jim také jako zástěrka pro ukazování prstem na druhé. Co se týká postav, Proctor ztělesňuje farmáře, který jednak miluje svou manželku, jednak je to i člověk schopný dopustit se hříchů. Za nejmrazivější momenty hry Hrdinová (2017) považuje scénu, kdy Proctor spolu s děvčaty předstírá uhranutí d'áblem.

Bradford (2017) *Čarodějky ze Salemu* označeny za klasické drama. Navíc je to jedno z Millerových dramát, které není snadné v divadle předvést, aby hra vyzněla přesvědčivě. Pokud by snad herec předvedl gesto, které by nezapadalo do kontextu, mohlo by se obecenstvo začít smát namísto toho, aby bylo šokováno. Postava Abigail musí zvládnout přesvědčivě šířit hysterii chování i replikami. Je zajímavé, že ačkoliv Proctor toto své tajemství skrývá před ostatními obyvateli městečka, stále věří v pravdu a lžím o čarodějnictví nechce věnovat tolik pozornosti. Dostáváme se tím nejen k paralele mezi totalitním režimem a honem na čarodějnice, ale zároveň si uvědomujeme, že i obyčejný člověk v sobě nese rozpory a tápe, zda má bojovat za pravdu. V Proctorově případě, zda má tvrdit o Abigail, že je lhářka, a tím ohrožit vlastní dobré jméno v městečku a prozradit, že je cizoložník. Ve čtvrtém dějství hry se vše vyostřuje tak, že se Proctor musí rozhodnout, zda si zachráni život doznáním, že uctívá d'ábla. Rozhodne se však, že dobré jméno je to jediné, co si přeje, aby po něm zůstalo.

### **3.2 Tři čeští překladatelé hry *The Crucible***

Práce se soustředí na tři české překladatele divadelní hry *The Crucible*, kteří budou v této kapitole stručně představeni. Jedná se o Milana Lukeše, Aloyse Skoumala a Kateřinu Hilskou.

Milan Lukeš (14. 12. 1933 – 22. 9. 2007) vystudoval divadelní vědu na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze, dále působil například v divadelní redakci nakladatelství Orbis. Dále také stojí za zmínku jeho předsednictví

v Radě Národního divadla v Praze od roku 1994 či léta 1989-90, kdy byl ministrem kultury České republiky. Překládal zpravidla z anglického jazyka a zaměřil se na anglické drama. Byl zaměřen především na Shakespeara, přeložil však i některá díla od N. R. Nashe, G. B. Shawa, T. Williamse či A. Millera. Lukešův překlad je nejstarším z porovnávaných překladů divadelní hry *The Crucible*.

Aloys Skoumal (19. 6. 1904 – 4.7. 1988) vystudoval anglistiku a filozofii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Působil například v nakladatelství Vyšehrad. Po 2. světové válce se zaměřil na diplomacii, překládat však nepřestal. Dále se angažoval jako editor, překladatel z angličtiny a z němčiny. Mezi jeho překlady patří překlady Shakespeara, J. Swifta, E. A. Poea či A. Millera.

Kateřina Hilská (\* 7. 5. 1949) se věnovala oboru angličtina a španělština na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, po získání titulu PhDr. působila na katedře cizích jazyků Akademie múzických umění v Praze, dále pak na FF JČU v Českých Budějovicích. Překládá z angličtiny, ale i do angličtiny. Je orientovaná na například na divadelní hry či dětskou literaturu. Přeložila díla od N. Lewise, V. Woolfové, G. Orwella či A. Millera. Hilská vytvořila nejnovější verzi překladu *The Crucible*.

## 4 Rozbory překladů

Jak bylo již zmíněno v kapitole 2.2, do jazyka hry a postav se promítá styl tvorby autora, který je pro adekvátní překlad stěžejní. Postavy jsou pomocí replik představeny a dále charakterizovány. Díky stylu replik je zřejmé, o jakou postavu se jedná, jakou má ve hře roli, čím je důležitá pro děj. Informace ohledně povah a událostí, které měly na hrdiny zásadní vliv, vkládá autor do vedlejšího textu. Repliky jsou v souladu s jednáním postav ve hře. Millerovy hry jsou typické tím, že v replikách nalezneme celou řadu na první pohled ne moc zřejmých informací. Miller nechává často postavy mluvit symbolicky, používá přirovnání, metafory i metonymii. Z hlediska spisovnosti pak spíše hovorový jazyk, aby repliky nezněly strojeně.

V následujících kapitolách jsou zanalyzovány a okomentovány vybrané příklady. Kapitoly jsou rozděleny na vlastní jména, kde se pojednává o přístupech, které pro překlad vlastních jmen překladatelé zvolili. V této části se nachází kapitola o tykání a vykání, protože je nutno tuto problematiku v českém jazyce oproti anglickém zohlednit. Navazuje kapitola o aktualizaci slovní zásoby obsahující příklady, ze kterých je patrná nutnost aktualizovat po určité době překlad divadelních her. Nutnost je demonstrována především na komparaci starších překladů Lukeše a Skoumala oproti nejnovějšímu překladu Hilské. Na překladatelských řešení vybraných replik Tituby je zajímavý způsob, jakým se každý překladatel vyrovnal s replikami postavy, která není jako jediná rodilou mluvčí. U těchto replik měli překladatelé nejvíce volnosti. V divadelní hře pozorujeme určité specifické prvky, jejichž překlad se u překladatelů různí. V kapitole obsahující tuto problematiku jsou představena řešení jednotlivých překladatelů. Část práce s rozbory uzavírá kapitola o obrazných pojmenováních a zvlátnostech, kde jsou představeny repliky obsahující metaforické, metonymické reference, přirovnání a idiomy. Tato kapitola je zahrnuta s ohledem na symbolický jazyk, který je pro Millerovo dílo stěžejní. Opět je zde patrná nutnost aktualizovat řešení Lukeše i Skoumala.

### **4.1 Vlastní jména**

Každý z překladatelů k překladu vlastních jmen přistupoval jinak, v překladu jmen najdeme, jak rozlišuje Venuti, exotizační i domestikační přístup (Venuti 1995: 17-20). Slovem „jinak“ je myšleno to, že ani jeden z překladatelů patrně nechtěl, aby jím přeložená jména byla zcela totožná se jmény jiného překladatele. Je však patrné, že ve starších překladech najdeme počesttělé varianty jmen oproti nejnovější verzi překladu

hry. Z tabulky č. 2 vyplývá, že Skoumal počestuje při překladu vlastních jmen (Bětuška, Jan, Marie, Zuzana), kde Lukeš a Hilská ponechali původní jméno. Jedná se například o jména: Betty, Mary, John, Francis. Hilská a Skoumal použili přívlastku „ctihodný“ u Parrise a Halea. Lukeš vypustil „paní“ Anna Putnamová, soudce Hathorna přejmenoval na soudce Hawthorna. Skoumal přeložil jméno Giles jako Jiljí, což je jméno, které není v dnešní době příliš časté. U Hilské jednoznačně převládá exotizační přístup, ponechání jména v původním znění. Jména nenesou žádný specifický význam, proto mohou být přeložena buď exotizací anebo domestikací, ani při využití jedné strategie nedojde ke ztrátě významu v kontextu hry.

<i><b>The Crucible (1953)</b></i>	<i><b>Hrdelní pře (1960)</b></i>	<i><b>Zkouška ohněm (1962)</b></i>	<i><b>Čarodějky ze Salem (2009)</b></i>
<b><u>Arthur Miller (AM)</u></b>	<b><u>Milan Lukeš (ML)</u></b>	<b><u>Aloys Skoumal (AS)</u></b>	<b><u>Kateřina Hilská (KH)</u></b>
Reverend Parris	Pastor Parris	Ctihodný pan Parris	Ctihodný kněz Parris
Betty Parris	Betty Parrisová	Bětuška Parrisová	Betty Parrisová
Tituba	Tituba	Tituba	Tituba
Abigail Williams	Abigail Williamsová	Abigail Williamsová	Abigail Williamsová
Susanna Wallcott	Zuzana Walcottová	Zuzana Walcottová	Zuzana Walcottová
Mrs. Ann Putnam	Anna Putnamová	Paní Anna Putnamová	Paní Anna Putnamová
Thomas Putnam	Tomáš Putnam	Tomáš Putnam	Thomas Putnam
Mercy Lewis	Mercy Lewisová	Mercy Lewisová	Mercy Lewisová
Mary Warren	Mary Warrenová	Marie Warrenová	Mary Warrenová
John Proctor	John Proctor	Jan Proctor	John Proctor
Rebecca Nurse	Rebecca Nurseová	Rebeka Nursová	Rebeka Nurseová
Giles Corey	Giles Corey	Jiljí Corey	Giles Corey
Reverend John Hale	Pastor John Hale	Ctihodný pan Jan Hale	Ctihodný kněz John Hale
Elizabeth Proctor	Alžběta Proctorová	Alžběta Proctorová	Elizabeth Proctorová
Francis Nurse	Francis Nurse	František Nurse	Francis Nurse
Ezekiel Cheever	Ezechiel Cheever	Ezechiel Cheever	Ezekiel Cheever
Marshal Herrick	Herrick, biřic	Rychtář Herrick	Biřic Herrick
Judge Hathorn	Hawthorne, sudí	Soudce Hathorne	Soudce Hathorne
Deputy Governor Danforth	Danforth, náměstek guvernéra	Místogubernér Danforth	Místogubernér Danforth
Sarah Good	Sára Goodová	Sára Goodová	Sára Goodová
Hopkins	Hopkins	Hopkins	Hopkins

Tabulka č. 2: Přehled vlastních jmen postav

Pro přehlednost ještě uvádíme použití domestikačního přístupu či exotizačního přístupu v procentech:

ML: domestikace: 28,60%, exotizace: 71,40%

AS: domestikace: 61,90%, exotizace: 38,10%

KH: domestikace: 19,05%, exotizace: 80,95%

Z procentuálního výčtu plyne, že nejvíce vlastní jména počestňuje Skoumal (1962), pravděpodobně tak učinil z toho důvodu, aby se jeho překlad jmen odlišoval od předešlého překladu Lukeše (1960). Nejméně domestikace při překladu vlastních jmen užívá Hilská (2009). Její překlad vznikl již v 21. století, kdy poměrně velká část obyvatelstva Česka zná/používá na nějaké úrovni anglický jazyk. Otázkou zůstává, proč Lukeš u manželů Proctorových počestil Elizabeth na Alžbětu, ale Johna ponechal v původním znění. Obě jména domestikoval pouze Skoumal a v původním znění obě jména ponechala Hilská.

#### ***4.2 Tykání a vykání***

V anglickém jazyce se s problematikou tykání a vykání nesetkáme, protože je druhá osoba množného i jednotného čísla stejná. V českém jazyce je však rozlišení nutné, někdy vlivem rozdílných jazykových systémů dochází k situaci, kdy se musí překladatel rozhodnout dle kontextu a vlastního uvážení. Je nutné vycházet převážně ze vztahů mezi postavami, z kontextu. Následující příklady ilustrují řešení z pohledu překladatelů, na základě čehož se ve verzích vyskytují různé interpretace vztahů mezi postavám z hlediska tykání i vykání a jsou volena různá překladatelská řešení.

Mezi Abigail a Parrisem je rodinný vztah (Abigail je Parrisovou neteří), ale všichni překladatelé se rozhodli vzhledem k době, do které je děj hry zasazen zachovat úctu ke strýci, navíc v městečku na vysoce postaveném postu v rámci církve, a zvolili vykání. Překladatelé brali v úvahu fakt, že je mezi Parrisem a Abigail jistý věkový rozdíl:

#### **Příklad 1**

AM – ABIGAIL: No one was naked! You **mistake** yourself, uncle! (353)

ML – ABIGAIL: Žádná nebyla nahá! **Mýlíte se**, strýčku! (7)

AS – ABIGAIL: Nahý nikdo nebyl. To **se**, strýčku, **mýlíte**. (8)

KH – ABIGAIL: Nikdo nebyl nahý. To jste **se přehlédli**, strýčku! (16)

Velice zajímavý je vztah mezi Abigail a Proctorem. V situaci, kdy se ocitnou sami v pokoji u Betty, Abigail ve verzi od Lukeše z vykání přejde k tykání, zprvu předstírá, že je nevinná. Z promluvy je tak zřejmé, že je mezi nimi něco, co je spojuje, něco tajného a zakázaného, protože by jinak Abigail neměla k důvěrnějšímu tykání důvod. Vše se odehraje v rámci několika replik mezi Abigail a Proctorem, když se ocitnou o samotě. Ostatní překladatelé se rozhodli pro tykání ihned, ochudili tím situaci o náhlý zvrat na jevišti. Při změně z vykání na tykání je patrný vývoj, dynamika dění na pódiu. Abigail nejprve předstírá úctu, poté odhodí přetvářku a je sama sebou:

### **Příklad 2**

AM – ABIGAIL: Gah! I'd almost forgot how strong **you are**, John Proctor! (357)

AM – ABIGAIL: **Give** me a word, John. A soft word. (357)

ML – ABIGAIL: Uf! Málem jsem zapoměla, jak **jste** silný, Johne Proctore! (17)

ML – ABIGAIL: **Řekni** mi slůvko, Johne. Něžné slůvko. (17)

AS – ABIGAIL: Božínku! Skoro jsem, Jene Proctore, zapoměla, jaký **jsi** silák. (14)

AS – ABIGAIL: **Pověz** mi slůvko, Jene. Něžné slůvko. (14)

KH – ABIGAIL: Skoro jsem zapoměla, jak **jsi** silný, Johne Proctore! (26)

KH – ABIGAIL: Jenom slůvko, Johne. Něžné slůvko. (26)

V následující části textu se nacházíme u soudu, kdy vyjde najevo posedlost Putnama majetkem jiných lidí. Giles si totiž uvědomí, že při systematickém odsuzování lidí se nebude kdo mít starat o statky, pole, dobytek a majetek tudíž propadne městu, od kterého ho Putnam posléze koupí. Skoumal jako jediný propaguje vykání v této vyhocené situaci u soudu, kde Hilská a Lukeš zvolili tykání, aby patřičně podtrhli sílu momentu, kdy je člověk tak rozzlobený, že se přestane naprosto ovládat a všechna zdvořilost musí ustoupit stranou:

### Příklad 3

AM – PROCTOR: No, Giles!

GILES: I'll cut **your** throat, Putnam, I'll kill **you** yet! (386)

ML – PROCTOR: Gilesi, ne!

GILES: Podřežu **ti** hrdlo, Putname, já **tě** přece jen zabiju! (92-93)

AS – PROCTOR: To ne, Jiljí.

JILJÍ: Krk **vám** podřežu, Putname, zabiju **vás**. (58-59)

KH – PROCTOR: Ne, Gilesi!

GILES: Podříznu **ti** krk, Putname, zabiju **tě!** (101-102)

Rebeka je v městečku váženou osobou, protože je všemi považována za zkušenou a moudrou. Rebeka a Proctor jsou dlouholetí známí, z jejich vztahu však vyplývá, že si jí Proctor váží, proto překladatelé vhodně užili vykání při promluvách směrem k Rebece. Na druhou stranu, Rebeka je starší než Proctor, proto nezní zvláštní, když mu v promluvě tyká. Jedná se o další případ, kdy Skoumal oproti jiným verzím užil vykání:

### Příklad 4

AM – REBECCA: No, **you** cannot break charity with **your** minister. **You** are another kind, John. **Clasp** his hand, make **your** peace. (360)

ML – REBECCA: **Nemůžeš** si přece zneprátnit svého pastýře. To se **ti** nepodobá, Johne. **Podej** mu ruku, usmířte se. (26)

AS – REBEKA: Snad se **neznesevříte** se svým duchovním. Takový, Jene, přece **nejste**. **Podejte** mu ruku, **usmířte se** s ním. (19)

KH – REBEKA: Ne, **nemůžeš** stát proti svému knězi. Ty nejsi takový, Johne. **Podej** mu ruku, **usmíř se**. (37)

Na druhou stranu Proctor zná dobře Gilese, se kterým má velice přátelský vztah, ačkoliv je Giles lehce pošetilý a při promluvě i zbrklý. Tykání v replikách mezi nimi

však zvolil jen Lukeš, ostatní se rozhodli pro zdvořilé vykání, právě kvůli tomu, že je Giles starší než Proctor:

### **Příklad 5**

AM – PROCTOR: I never said no such thing, but I've paid **you** for it, so I hope I can call **you** deaf without charge. Now **come along**, Giles, and help me drag my lumber home. (361)

ML – PROCTOR: V životě jsem to neřekl, ale zaplatil jsem, takže **ti** snad mohu zadarmo říkat, že **jsi** hluchý. Pojď, Gilesi, **pomoz** mi svážet dříví. (26)

AS – PROCTOR: Nic takového jsem neřekl, ale zaplatil jsem vám přece, když tedy **o vás** řeknu, že **jsste** hluchý, nebude mě to, doufám, nic stát. Tak **pojd'te** se mnou, Jiljí, a pomozte mi svézt ty klády. (20)

KH – PROCTOR: Nikdy jsem nic takového neřekl, ale zaplatil jsem **vám** za to, tak doufám, že můžu teď bez pokuty říct, že **jsste** hluchý. Tak a teď **pojd'te**, Gilesi, a **pomozte** mi odtáhnout dříví. (38)

Z uvedených příkladů je patrné, že ačkoliv překlad Skoumala (1962) vzniknul až po verzi Lukeše (1960), vrátil se spíš o krok zpět, protože užil v případech, kde jiní překladatelé tak neučinili vykání častěji. Skoumal tak docílil formálnějšího, upjatějšího vztahu mezi postavami i v napjatých situacích. U soudu, kdy je zjevné, že Giles byl značně rozčilený, by bylo spíše vhodnější přeložit pomocí tykání, aby bylo rozčilení o to důraznější. Poměr vykání v replikách je u Hilské podobný jako u Lukeše, ale Lukeš zároveň použil nejčastěji tykání. Všichni překladatelé zachovali stejný přístup v replikách, kdy mezi sebou jednájí postavy váženého postavení například v domě Parrise v prvním dějství nebo u soudu – bylo užito vykání. Je nutné zdůraznit, že například při jednání se ctihodným panem Halem či Rebekou je vykání zcela jasnou volbou, protože jsou oba považováni za důležité osobnosti (Rebeka ve městečku, Hale jako vážený duchovní). Tykání bylo použito zpravidla pouze mezi dívkami a ve vztahu mezi pánem/paní domu a služebnou (z hlediska postavení), dívkám bylo tykáno soudci (opět otázka postavení).



### 4.3 Kulturně specifické prvky

Vzhledem k tomu, že se děj odehrává v 17. století, vyskytuje se ve hře na několika místech specifická slovní zásoba, která byla pro tehdejší dobu typická. Miller například ponechal postavám konfirmační „Aye“ jako dříve užívané slovo pro souhlas, kladnou odpověď. „Aye“ jako výraz souhlasu bylo pro tehdejší dobu typické, překladatelé ho většinou přeložili jako „ano“ nebo jednou jako „kéž by“:

#### Příklad 6

AM – ELIZABETH: Oh, you're done then.

PROCTOR: **Aye**, the farm is seeded. The boys asleep?

ELIZABETH: They will be soon. PROCTOR: Pray now for a fair summer.

ELIZABETH: **Aye**. (367)

ML – ALŽBĚTA: Tak tos už hotov.

PROCTOR: **Ano**, všechna pole jsou oseta. Chlapci spí?

ALŽBĚTA: Usínají?

PROCTOR: Teď se modli, ať se léto vydaří.

ALŽBĚTA: **Ano**. (41)

AS – ALŽBĚTA: Tak jsi hotov?

PROCTOR: **Ano**, už mám zaseto. Hoši spí?

ALŽBĚTA: Usínají.

PROCTOR: Kdyby tak Pánbůh dal a bylo pěkné léto.

ALŽBĚTA: Kéž by. (31)

KH – ELIZABETH: Takže už máš hotovo?

PROCTOR: **Ano**, pole jsou osetá. Kluci už spí?

ELIZABETH: Hnedle budou spát.

PROCTOR: Teď se jen musíme modlit, aby bylo hezké léto.

ELIZABETH: **Ano**. (55)

Za zmínku stojí pojmenování „Goody“ při označení postarší ženy, či ženy v domácnosti: „Goody Proctor“, „Goody Putnam“, které Lukeš přeložil jako „sestra Proctorová“ či „sestra Putnamová“. Skoumal přeložil jako „sousedka Proctorová“,

„sousedka Putnamová“. Hilská přeložila neutrálně jako „paní Proctorová“ a „paní Putnamová“. „Sestra“ nebo „sousedka“ nejsou přesným pojmenováním, jaké by se dalo použít pro takový archaismus, překlad spíše význam posouvá, ale nedochází k závažné chybě, pojmenování není pro děj hry až tak významné. Pokud by divák ve hře v dnešní době slyšel označení „sestra“, je pravděpodobné, že asociací bude sestra v rámci rodinného vztahu, než aby si vybavil sousedský vztah. Dále může „sestra“ asociovat příslušnici církevního řádu:

### Příklad 7

AM – ABIGAIL: My name is good in the village! I will not have it said my name is soiled! **Goody** Proctor is a gossiping liar!

PARRIS: No – no, I cannot have anyone. Why, Goody Putnam, come in. (353)

ML – ABIGAIL: Mám v obci dobré jméno! Nedopustím, aby někdo roznášel, že je poskvrněné! **Sestra** Proctorová je prolhaná klepna!

PARRIS: Ne, ne, nemohu si s nikým hovořit. Ale, **sestra** Putnamová. Pojd'te dál. (9)

AS – ABIGAIL: V městečku mám dobrou pověst! Nikdo at' mi neříká, že ji mám pošpiněnou. **Sousedka** Proctorová je prolhaná klevetnice

PARRIS: Ne, ne, nikdo at' sem nechodí. Jen dál, **sousedko** Putnamová. (8)

KH – ABIGAIL: Ve vsi mám dobrou pověst! Nestrpím, aby někdo tvrdil, že mám pošpiněnou pověst! **Paní** Proctorová je pomlouvačná lhářka!

PARRIS: Ne, ne, nikoho nepřijímám. Ale **paní** Putnamová, pojd'te dál. (17-18)

V následujícím příkladu se zaměříme na jednotky vzdálenosti, přičemž autor popisuje míle, překladatelé volili mezi mílí a přepočtem na kilometry. Lukeš i Skoumal se rozhodli užít exotizačního přístupu a zachovali míle, Hilská naopak zvolila domestikační přístup a přepočítala míle na kilometry:

### Příklad 8

AM – ABIGAIL: You come **five miles** to se a silly girl fly? I know you better. (357)

ML – ABIGAIL: Ušel jsi **pět mil**, jen abys viděl lítat hloupou holku v povětrí? Tak tě neznám. (18)

AS – ABIGAIL: To jsi šel **pět mil** podívat se, jak bláhové děvče lítá? Jako bych tě neznala. (14)

KH – ABIGAIL: Tos šel **osm kilometrů**, aby ses podíval, jak bláznivá holka lítá? Myslíš, že tě neznám? (28)

V dalším výňatku z repliky je patrné, že se všichni překladatelé drželi jednoho překladatelského řešení v oblasti jednotek vzdálenosti:

### Příklad 9

AM – PROCTOR: I have trouble enough without I come **five mile** to hear him preach only hellfire and bloody damnation. (...) (359)

ML – PROCTOR: Mám svých starostí dost, a nemám zapotřebí chodit **pět mil** cesty, jen abych ho slyšel kázat o ohni pekelném a věčném zatracení. (...) (23)

AS – PROCTOR: Mám dost lopoty, co bych ještě chodil **pět mil** daleko a poslouchal ho, jak káže o pekelném ohni a ohavném zatracení. (...) (18)

KH – PROCTOR: Mám i tak dost starostí, na to abych se táhl **osm kilometrů** a pak ho slyšel dštít oheň a síru a kázat o zatracení. (35)

Parris si stěžuje na nedostatek finančních prostředků na otop. Vzhledem k tomu, že v Salemu byla měna stejná jako v dnešní Velké Británii, rozhodli se všichni překladatelé ponechat původní měnu (pounds), protože by jakékoliv jiné řešení, například pokus o domestikaci jednotky měny, mohlo znít zvláště v souvislosti se Salemem. Miller užil repetice v promluvě Parrise pro zdůraznění naléhavosti plynoucí z této situace:

### Příklad 10

AM – GILES: You are allowed **six pound** a year to buy your wood, Mr Parris.

PARRIS: I regard that **six pound** as part of my salary. I am paid little enough without I spend **six pound** on firewood. (360)

ML – GILES: Dostáváte na dříví **šest liber** ročně, pane Parrisi.

PARRIS: Pokládám těch **šest liber** za část platu. Beztak jsem placen bídně, a ještě mám utrácet za otop? (...) (24)

AS – JILJÍ: Na nákup dříví máte, pane pastore, povoleno **šest liber** ročně.

PARRIS: Těch **šest liber** podle mě patří k mému platu. I tak dostávám málo, co bych ještě utrácel **šest liber** za palivo. (18)

KH – GILES: Dostáváte příspěvek **šest liber** ročně, abyste si dřevo koupil, pane Parrisi.

PARRIS: Těch **šest liber** považuji za součást svého platu. I tak dostávám málo, abych ještě utrácel **šest liber** za otop! (35)

Miller ve hře často uvádí, že obyvatelé pijí mošt „cider“. V dnešní době je cider na americkém kontinentu považován za něco, čemu v České republice říkáme mošt, naopak u nás se „cider“ říká lehce alkoholickému nápoji. Ve hře se často mluví o silném/řízném moštu „potent cider“. Příklad se nachází v sekci doplňující informace o hře (ve vedlejším textu), který Lukeš nezahrnul, porovnány jsou nyní jen překlad Hilské a Skoumalův. Hilská přeložila jako „silný mošt“, z čehož lze vyvodit, že se jedná o alkoholický mošt, ale na druhou stranu by se teoreticky mohlo jednat i o mošt s vysokým podílem jablek. Skoumal přeložil jako „řízný mošt“ a Lukeš jako „kvas“. Je otázkou, zda původní mošt byl moštem v pravém slova smyslu nebo do něho byl přidán podíl alkoholu. Z hlediska překladu by proto bylo možná lepší doplnit překlad „mošt“ shodným přívlastkem „alkoholický“:

### **Příklad 11**

AM – When a new farmhouse was built, friends assembled to “raise the roof,” and there would be special foods cooked and probably some **potent cider** passed around. (350)

AS – Když se stavělo nové hospodářství, sešli se známí „vzdvihnout krov“, vařilo se sváteční jídlo a snad koloval i **řízný mošt**. (3)

KH – Když vznikal dům nového statku, sešli se přátelé, aby „zvedli střechu“, a při té příležitosti se navařilo sváteční jídlo a patrně koloval docela **silný mošt**. (9)

Dalším kulturně specifickým prvkem je slovo „shovelboard“. Slovo je obsaženo ve vedlejším textu, který Lukeš nezahrnul. Hilská nepřeložila ve své verzi „shovelboard“, ale Skoumal přeložil jako „vrhcábnice“. Podle Nováka Večerníčka se jedná o hru s kostkami, která byla v Evropě velice populární ve středověku. Součástí hry je deska, která se nazývá vrhcábnice, po které hráči posunují kameny dle toho, jak hodí kostky (Novák Večerníček 2015: 120). Tuto hru dnes není možné dostat v běžných kamenných či internetových obchodech:

#### **Příklad 12**

AM – There was a good supply of ne'er-do-wells in Salem, who dallied at the **shovelboard** in Bridget Bishop's tavern. (350)

AS – Darmošlapů bylo v Salemu požehnaně, v krčmě Brigity Bishopové utráceli čas nad **vrhcábnicí**. (3)

Při překladu kulturně specifických prvků je důležité používat například u jednotek míry, v tomto případě mil nebo kilometrů, konzistentně v celé práci. Na příkladu „vrhcábnice“, kterou ponechal pouze Skoumal, je patrné, že některé prvky lze skutečně vynechat, pokud nejsou pro hru podstatné. V tomto případě „vrhcábnice“ pouze dokreslovala atmosféru hostince.

#### **4.4 Obrazná pojmenování, jazykové zvláštnosti**

Millerovy divadelní hry bývají často plné symbolických výrazů. Frekventovaně užívá obrazných pojmenování či přirovnání, idiomy. Tyto prvky jsou užívány, aby pro čtenáře/diváky a postavy na jevišti nebyl význam sdělení ihned zřejmý. Slouží k o situaci v textu/na jevišti. Navíc u diváka vyvolají reakci, donutí ho například se zamyslet, někdy se třeba usmát. Slouží k oživení textu.

V následující replice se nacházíme v místnosti s nemocnou Betty, obyvatelé městečka diskutují o tom, co se kolem nich očarovaným dětem děje a „death drivin' into them“ znamená přítomnost smrti. Miller ještě dodal, že tato smrt je „forked and hoofed“,

pod čím si čtenář/divák může představit doslovně vidle a kopyta, tudíž ďábla. Jedná se o metaforu. Lukeš se rozhodl pro „rohatá smrt s jedním kopytem se do nich řítí“, tímto pojmenováním metaforicky popsal ďábla. Skoumal a Hilská taktéž popsali ďábla, ale již ne tak důrazně jako zní pojmenování „rohatá smrt“. Skoumal použil „s vidlemi a kopyty doráží Smrt“ a Hilská „smrt s rozeklaným kopytem“. Hilská oproti ostatním nezahrnula v překladu vidle, ze všech metaforických pojmenování je však zcela patrné, že se jedná o ďábla, který s sebou přináší smrt:

### **Příklad 13**

AM – MRS. PUTNAM: I'd not call it sick; the Devil's touch is heavier than sick. **It's death, y'know, it's death drivin' into them, forked and hoofed.** (354)

ML – PUTNAMOVÁ: Nenazývala bych to chorobou. Ďábel zasazuje horší rány. Je to smrt, rozumíte? **Rohatá smrt s jedním kopytem se do nich řítí.** (10)

AS – PUTNAMOVÁ: Kdyby jen stonala; ale když na lidi sáhne Ďábel, jeképak stonání? **To potom na ně s vidlemi a kopyty doráží Smrt.** (9)

KH – PUTNAMOVÁ: Já bych tomu neřekla nemocná. Ďáblův dotek je horší jak nemoc. **To je smrt, víte, vstupuje do nich smrt s rozeklaným kopytem.** (18)

Proctor chce zdůraznit, že se mu přehnané chování Abigail nelíbí, že ji takového chování dostane leda do vězení. Své myšlenky vyjádřil pomocí idiomu „you'll be clapped in the stocks“, které Lukeš spolu se Skoumalem přeložili zcela stejně „vsadí tě do klády“ a Hilská přeložila jako „skončíš v kládě“, což zní mnohem naléhavěji. V dnešní době slovo „skončíš“ a patřičné místo či doplnění věty dle kontextu často používají rodiče při promluvách s dětmi (například skončíš jako vrátný). Tento překlad se může dotknout obecnstva o něco více, protože je aktuálnější, údernější:

### **Příklad 14**

AM – PROCTOR: Ah, you're wicked yet, aren't y'! **You'll be clapped in the stocks** before you're twenty. (357)

ML – PROCTOR: Nemravná jsi pořád, vid'?' **Vsadí tě do klády**, ještě než ti bude dvacet. (17)

AS – PROCTOR: To jsi pořád tak rozpustilá, co! Nebude ti ani dvacet, a **vsadí tě do klády**. (14)

KH – PROCTOR: Pořád si nedáš pokoj, vid'! Než ti bude dvacet, **skončíš v kládě**. (28)

V následujícím úryvku Miller použil přirovnání k tomu, aby Abigail Proctorovi důrazně dala najevo, že jeho touha po ní byla patrná „sweated like a stallion“, což Lukeš i Hilská přeložili jako „ses potil jako hřebec“ a jediný Skoumal se odchýlil s „jsi funěl jako hřebec“. Na jednu stranu doslovný překlad je vhodný, ale na druhou stranu se častěji v češtině užívá hovorového „zpcený jako prase“, což se však do textu tohoto rázu a v této situaci příliš nehodí:

#### **Příklad 15**

AM – ABIGAIL: I know how you clutched my back behind your house and **sweated like a stallion** whenever I come near! (...) (357)

ML – ABIGAIL: Znáám tě, jak jsi mě za humny svíral, a jak **ses potil jako hřebec**, kdykoliv jsem se přiblížila. (...) (18)

AS – ABIGAIL: Vím, jak jsi mě u vás za domem tiskl, a jenom jsem se kolem tebe mihla, hned **jsi funěl jako hřebec**. (...) (14)

KH – ABIGAIL: Vím, jak jsi mě objímal za vaším domem a jak **ses potil jako hřebec**, kdykoli jsem se přiblížila! (...) (28)

Výraz „you are no wintry man“ je možné vnímat jako metonymii (ačkoliv se jedná pouze o slovní spojení), protože zde Abigail poukazuje na fakt, že mezi ní a Proctorem vždy cítila žáár a nyní se Proctor snaží působit chladně, rezervovaně. Pomyslně se zde jedná o přenesení vlastnosti zimy, chladu. Lukeš přeložil jako „nejsi z ledu a jíní“ což je výraz, který se dříve používal pro charakteristiku osoby, která s někým jedná

s odstupem, chladem. Skoumal volí variantu „nejsi z ledu“ a Hilská „nejsi žádnéj studenej čumák“, což lze považovat za lidové rčení. Překlad Hilské by se dal považovat za nejvhodnější, protože použila hovorové češtiny, replika zní přirozeně a vzhledem k volbě slov i do určité míry vtipně. Odlehčení je v této situaci žádoucí, protože Abigail Proctorovi vyčítá jeho chování:

#### **Příklad 16**

AM – ABIGAIL: And you must. **You are no wintry man.** I know you, John. I know you. (...) (357)

ML – ABIGAIL: Musel jsi. **Nejsi z ledu a jíní.** Znáš tě, Johne. Znáš tě! (...) (19)

AS – ABIGAIL: Jak by ne. **Vždyť nejsi z ledu.** Znáš tě, Jene. Tolik tě znám. (...) (15)

KH – ABIGAIL: Nedá ti to. **Nejsi žádnéj studenej čumák,** Johne, znám tě. Znáš tě. (...) (29)

Miller popisuje situaci v Salemu jako „wheels within wheels in this village, and fires within fires“, což metaforicky značí, že je situace v Salemu komplikovaná. Zároveň čím víc lidí se snaží situaci, která je nepálí řešit, tím více se situace nevladatelně vyostří a vymkne se kontrole stejně jako je tomu u ohně. Lukeš převeď jako „v této obci se měří dvojím loktem“, což s původním zněním nemá moc společného. Skoumal zvolil „v našem městečku jako by bylo kolo vprostřed kola a oheň vprostřed ohně“, což je originálu blíže v rámci obsahu informací, ale dojem je takový, že je situace komplikovaná. Hilská se rozhodla vynechat část obsahující oheň a přeložila jako „tuhle vesnicí totiž hýbou kola, která není vidět“. Skoumal i Hilská přeložili pomocí metafory stejně jako Lukeš, jehož řešení působí nejasně:

#### **Příklad 17**

AM – MRS. PUTNAM: (...) There are **wheels within wheels in this village, and fires within fires!** (359)

ML – PUTNAMOVÁ: (...) **V této obci se měří dvojím loktem!** (23)



AS – PUTNAMOVÁ: (...) **V našem městečku jako by bylo kolo vprostřed kola a oheň vprostřed ohně.** (18)

KH – PUTNAMOVÁ: (...) **Touhle vesnicí totiž hýbou kola, která není vidět!** (34)

Idiomatické „why, we are surely gone wild this year“ se svým překladem nejlépe vystihnul Skoumal „věru jsme se letos všichni pominuli“, protože idiom znamená, že se někdo pravděpodobně zbláznil. Lukeš se rozhodl pro referenci odkazující k dávným praktikám, kdy byla byl blín používán pravděpodobně při rituálech. Předpokládá se, že blín, který je jedovatou bylinou, navozoval psychotropní stav, výraz „museli jsme se letos najíst blínu“ by se dal považovat za metonymii. Tento překlad však v dnešní době není populární, protože účinky blínu nejsou příliš všeobecně známé, proto by se diváci mohli nad replikou pozastavit, či nepochopit správně význam. Hilské „to snad není pravda“ spíše asociuje matku, která vkročila do pokoje své ratolesti a nevěřím svým očím, protože je všude neskutečný nepořádek. Na druhou stranu se při tomto překladu divák nad ničím nepozastaví a z kontextu mu bude jasné, co se tím myslí:

### **Příklad 18**

AM – PUTNAM: **Why, we are surely gone wild this year.** What anarchy is this? (...) (361)

ML – PUTNAM: **Museli jsme se letos najíst blínu!** Co je to za bezpráví? (...) (27)

AS – PUTNAM: **Věru jsme se letos všichni pominuli.** Co je to za svévoli? (...) (20)

KH – PUTNAM: **To snad není pravda!** Co je to za pořádky? (...) (38)

Millerovo „They must be; they are weighted with authority“ se týká knih, které s sebou do Salemu donesl pastor Hale, aby pomohl očistit městečko od zla. Ironický je fakt, že ačkoliv Hale vstoupil na scénu s knihami, nikdo jim nevěnoval pozornost, a nakonec ani nebyly prakticky při procesech použity! Výraz „weighted“ doslova znamená fyzicky těžký, ale se spojením „authority“ nabývá slovní spojení přeneseného významu, kdy

„authority“ znamená Boží spravedlnost, jedná se o příklad metonymie. Nejvýstižněji přeložil Lukeš „Ovšem, to je váha autority“. Je zde použita váha/tíha a zároveň autorita svědčí o Boží spravedlnosti. U ostatních překladů je význam také přenesený, kdy Skoumal užil „váha spolehlivého svědectví“ a posunul tím význam, protože se o spolehlivém svědectví nemluví, a Hilská přeložila jako „zatížené vědomostmi“, z čehož plyne pouze význam přenesený, ale i to, že jsou knihy těžké z hlediska váhy:

### **Příklad 19**

AM – PARRIS: Mr. Hale! Oh! It's good to see you again! My, they're heavy!

HALE: **They must be; they are weighted with authority.** (363)

ML – PARRIS: Pane Hale! Jak rád vás opět vidím! To je váha!

HALE: **Ovšem, to je váha autority.** (27-28)

AS – PARRIS: Pan Pastor Hale! Vítám vás. Ty jsou ale těžké.

HALE: **Jak by ne; je v nich váha spolehlivého svědectví.** (23)

KH – PARRIS: Pan Hale! Jsem rád, že vás zase vidím! Propána ty jsou těžké!

HALE: **No však, jsou zatížené vědomostmi.** (43)

Dalším metaforickým pojmenováním je „we may open up the boil of all our troubles today“, které všichni překladatelé převedli jako „vřed“, který způsobuje bolest a trápení. Lukeš nechal vřed pomyslně „rozříznout“, kdežto Skoumal ho nechal pouze „provalit“. Hilská nechala vřed „najíť“. Věta by se dala přeložit jako „dnes bychom mohli přijít na to, co nás skutečně pálí“, ačkoliv věty s pomyslným „vředem“ jsou daleko vhodnější, protože pomyslný vřed si lze dobře představit, navíc má slovo „vřed“ negativní konotaci, která je v tomto případě pro překlad na místě:

### **Příklad 20**

AM – PARRIS: Why, Rebecca, **we may open up the boil of all our troubles today!**  
(364)

ML – PARRIS: Vždyť dnes **můžeme rozříznout vřed všech našich strastí,**  
Rebecca! (31)

AS – PARRIS: Rebeko, **třeba se dnes provalí vřed toho našeho trápení.** (24)

KH – PARRIS: Ale Rebeko, **možná dnes najdeme ten vřed, který nás všechny trápí!** (45)

Hale po příchodu do Salemu chce zjistit, co se v městečku děje a pomoci ho očistit od zlých sil. V replice přihlížející upozorňuje na to, že se budou dít podivuhodné věci. Idiomatické vyjádření „to keep your wits about you“ znamená, že je v této těžké, stresující době nutné zachovat chladnou hlavu a zůstat racionální. Lukeš i Hilská přeložili pomocí rčení „vzít/chytit rozum no hrsti“, ze kterého vyplývá přesně to, co z původního znění. Skoumal však přeložil jako „nepoplašte se“, ze kterého je patrná nutnost zachovat klid, co však není zcela zřejmé je to, že je vybízeno k racionálnímu myšlení:

#### **Příklad 21**

AM – HALE: (...) Now mark me, if the Devil is in her you will witness some frightful wonders in this room, so please **to keep your wits about you.** (...) (364)

ML – HALE: (...) Jestliže je posedlá ďáblem, budete svědky podivuhodného dění – **proto rozum do hrsti.** (...) (32)

AS – HALE: (...) Dejte pozor, jestli je v ní Ďábel, budou se tu před vámi dít strašlivé divy, **nepoplašte se.** (...) (25)

KH – HALE: (...) A teď poslyšte – jestli je v tom děvčeti ďábel, budete svědky strašných divů, **tak chyt'te rozum do hrsti, ano?** (...) (38)

V následující replice se zaměříme na přirovnání týkající se půdy, konkrétně na „it's warm as blood beneath the clods“. Doslovně se jedná o takovou teplotu, jakou lze naměřit v krvi nacházející se mezi hroudami. Lukeš se pokusil zachovat původní znění a vytvořil přirovnání „půda je pod hroudami jako krev“, z čehož po zamyšlení se lze vyvodit, že se jedná to, že je krev teplá, tudíž se blíží doba, kdy budou pole opět úrodná. Na takové závěry však během představení není čas, proto je nejvhodnější překlad

Hilské „hlína je uvnitř úplně teplá“, z čehož je patrné, co chtěl Proctor v replice Elisabeth sdělit. Skoumal zvolil „pod hroudami je vlažno“, čímž chtěl pravděpodobně vyvolat asociaci, že se v půdě nachází voda, kde je voda, tam je život, blíží se dobré období:

### **Příklad 22**

AM – PROCTOR: Aye. I think we'll see green fields soon. **It's warm as blood beneath the clods.** (368)

ML – PROCTOR: Pole se nám asi brzo zazelenají. **Půda je pod hroudami jako krev.** (42)

AS – PROCTOR: Ano. Pole se myslím už brzo zazelenají. **Pod hroudami je vlažno.** (31)

KH – PROCTOR: Ano. Myslím, že se brzo pole zazelenají. **Hlína je uvnitř úplně teplá.** (56)

Ve druhém dějství se Elizabeth baví s Proctorem o Abigail a o jeho chování. Proctor Elisabeth vyčítá, že mu nic neodpustí, ačkoliv se on velice snaží. Metafora „an everlasting funeral marches round your heart“ přeložili Lukeš a Skoumal podobně. Zahrnuli „srdce“ a „pohřeb/pohřební náladu“ v srdci Elisabeth. Hilská přeložila jako „pohřební náladu“. Ze všech překladů vyplývá, že je Elisabeth smutná a Proctor se může snažit sebevíc, ale nedokáže ji rozveselit. Dále se zaměříme na přirovnání „as though I come into a court when I come into this house“, které sestává opět z metafory v podobě soudu. Skoumal a Hilská přeložili podobně, že přijít domů je pro Proctora jako „přijít/předstoupit před soud“. Lukeš shrnul Proctorovy pocity, že se cítí jako by přišel „před soudní stolicí“:

### **Příklad 23**

AM – PROCTOR: (...) I have not moved from there to there without I think to please you, and still **an everlasting funeral marches round your heart.** I cannot speak but I am doubted, every moment judged for lies, **as though I come into a court when I come into this house!** (369)

ML – PROCTOR: (...) Neučinil jsem jediný pohyb, abych nepomyslel, jak tě potěšit, a **tvoje srdce stále obchází pohřební průvod**. Nemohu promluvit, aniž upadnu v podezření a co chvíli budu souzen ze lži. **Když vstoupím do tohoto domu, jako bych stál před soudnou stolicí!** (46–47)

AS – PROCTOR: (...) Kam se hnu, pořád myslím na to, jak se ti zavděčit, a **přece máš v srdci truchlivo jako po pohřbu**. Jen promluví, už se mi nevěří, co chvíle se mi předhazuje, že lžu, **přijít domů je pro mě jako přijít k soudu**. (34)

KH – PROCTOR: (...) Neudělám krok, abych nemyslel na to, jak tě potěšit, a **ty máš přesto pořád tu svou pohřební náladu**. Nemůžu říct slovo, abys o něm nepochybovala, každým okamžikem u mě hledáš lži, **když přijdu domů, je to, jako bych předstoupil před soud!** (60)

Proctor má pocit, že mu Elizabeth stále nebyla schopna odpustit jeho něveru s Abigail. Elizabeth se mu však pomocí metafory „the magistrate sits in your heart that judges you“ snaží vysvětlit, že se jedná o jeho vlastní svědomí, které ho stále trápí. Lukeš přeložil jako „soudní dvůr“, Skoumal přeložil více explicitně „v mém srdci máš soudce, který tě soudí“. Podobně explicitně přeložila i Hilská „soudce, který tě soudí, máš ve svém srdci“:

#### **Příklad 24**

AM – ELIZABETH: I do not judge you. **The magistrate sits in your heart that judges you.** (...) (369)

ML – ALŽBĚTA: Já tě nesoudím. **To ve tvém srdci zasedá soudní dvůr.** (...) (47)

AS – ALŽBĚTA: Já tě nesoudím. **V mém srdci máš soudce, který tě soudí.** (...) (34)

KH – ELIZABETH: Já tě nesoudím. **Soudce, který tě soudí, máš ve svém srdci.** (...) (60)

V následující replice se stále nacházíme v situaci, kdy má Proctor špatné nálady Elizabeth již po krk a použije nadsázku „oh, Elizabeth, your justice would freeze beer“. Překladatelé ponechali všechny prvky z původního textu, protože představu o zmrzlém/ledovém pivu, kterou replika v myslích diváků či čtenářů vyvolá je pravděpodobně stejného rázu, jako vyvolá replika v myslích mluvčích anglického jazyka:

### **Příklad 25**

AM – PROCTOR: **Oh, Elizabeth, your justice would freeze beer!** (...) (369)

ML – PROCTOR: **Ach Alžběto, tvá spravedlnost by proměnila pivo v led!** (...) (47)

AS – PROCTOR: **Ach Alžběto, z tvé spravedlnosti by i pivo zmrzlo!** (...) (34)

KH – PROCTOR: **Z tvé spravedlnosti by zmrzlo i pivo, Elizabeth!** (...) (60)

Věta „the noose is up“ je sama o sobě mrazivá. Elizabeth tím chce říct, že ví, co ji čeká. Bude další na řadě, kdo bude zatčen. „Noose“ nebo také „oprátka“ symbolizují smrt oběšením. Metaforicky nejlépe vystihnul Lukeš „oprátka už se houpe“, protože oproti Skoumalovo „oprátku mi strojí“, které je ze všech překladů nejvíce neutrální a Hilské „oprátka je připravená“, vystihuje Lukešovo řešení situaci nejpřesněji a nejmrazivěji:

### **Příklad 26**

AM – ELIZABETH: Oh, the noose, **the noose is up!** (371)

ML – ALŽBĚTA: Oprátka, **oprátka se už houpe!** (53)

AS – ALŽBĚTA: Oprátku, **oprátku mi strojí.** (37)

KH – ELIZABETH: **Oprátka je připravená.** (66)

V následující replice užívá při promluvě Proctor metaforu „were I stone I would have cracked for shame this seven month“, což nejlépe ve svém překladu vystihnul Lukeš,

nejenže ponechal připodobnění ke kameni „i kdybych byl z kamene“, ale použil slovní spojení „hanbou propadnout“, což se v českém prostředí běžně používá, proto zní tento překlad nejpřirozeněji. Skoumal i Hilská použili referenci bližší vlastnostem kamene, „byl bych dávno pukl hanbou“ u Skoumala a u Hilské pak „celý rozpukaný“:

### **Příklad 27**

AM – PROCTOR: When will you know me, woman? **Were I stone I would have cracked for shame this seven month!** (372)

ML – PROCTOR: Kdy se mě naučíš znát, ženo? **I kdybych byl z kamene, musel jsem se za těch sedm měsíců hanbou propadnout!** (54)

AS – PROCTOR: To mě, ženo, tak málo znáš? **Být kámen, za těch sedm měsíců byl bych dávno pukl hanbou.** (38)

KH – PROCTOR: Kdy už mě konečně budeš znát, ženo? **Kdybych byl z kamene, byl bych za těch sedm měsíců celý rozpukaný!** (67)

Proctor nadsazeně pronese „I will curse her hotter than the oldest cinder in hell“, což v podstatě odkazuje na fakt, že plánuje s Abigail rozpravu o jejím chování a pomlouvání. Řešení, které zvolil Lukeš se blíží originálu „má kletba ji spálí víc než nejřeřavější pekelný uhlík“, protože zde nalezneme odkazování na „kletbu“ i na „nejřeřavější pekelný uhlík“. Skoumalovo řešení „já ji prokleju do horoucích pekel“ je na druhou stranu nejvhodnější pro českou společnost, protože toto rčení je všeobecně známé. Hilská zvolila „ty moje nadávky si za rámeček nedá“, což skvěle vystihuje napjatou atmosféru u Proctorových doma a Proctorovo odhodlání ihned za Abigail vyrazit a situaci vyřešit. Navíc tato replika oproti překladu ostatních zní nadsazeně, ale i úsměvně:

### **Příklad 28**

AM – PROCTOR: **I will curse her hotter than the oldest cinder in hell.** But pray, begrudge me not my anger! (372)

ML – PROCTOR: **Má kletba ji spálí víc než nejřeřavější pekelný uhlík.** Jenom neznevažuj můj hněv! (55)

AS – PROCTOR: **Já ji prokleju do horoucích pekel,** ale tu zlost mi, prosím tě, nezazlívej! (38)

KH – PROCTOR: **Ty moje nadávky si za rámeček nedá.** Ale prosím tě, nechtěj po mně, abych se k tomu ještě nevztekal! (67)

Proctor se pokouší Elizabeth pomocí metafory „the promise that a stallion gives a mare“ vysvětlit, že Abigail nic neslibil, stejně tak jako si mezi sebou nic neslibují zvířata, protože zvířata se řídí převážně pudy. Pro svou promluvu zvolil odkaz na klisnu a hřebce, což je zajímavé, vzhledem k tomu, že Abigail v prvním dějství použila přirovnání „potit se jako hřebec“. Nejvýstižněji přeložila Hilská, protože z jejího „asi tolik, co slibuje“ je jasné, že k žádnému slibování mezi Proctorem a Abigail nedošlo. Lukešovo „zaslíbil jsem se jí jako hřebec klisně“ nevyzní tak jasně jako překlad Hilské. Podobně situaci vyřešil i Skoumal „slib, jaký dává hřebec klisně“, čímž se drží anglické verze:

### **Příklad 29**

AM – PROCTOR: Then how do you charge me with such a promise? **The promise that a stallion gives a mare I gave that girl!** (372)

ML – PROCTOR: Proč mi tedy předhazuješ takový slib? **Zaslíbil jsem se jí jako hřebec klisně!** (55)

AS – PROCTOR: Tak proč mi ten slib vyčítáš? **Dal jsem tomu děvčeti slib, jaký dává hřebec klisně.** (38)

KH – PROCTOR: Tak proč mě obviňuješ z nějakého „příslibu“? **Slíbil jsem tomu děvčeti asi tolik, co slibuje hřebec klisně!** (68)

Elizabeth nepřímou naráží „she has an arrow in you yet“ na to, že spolu Proctor s Abigail smilnili, a kdo je jednou nevěrný, většinou sklouzne ke stejnému mravnímu



poklesku časem znovu. Elizabeth tím chce říci, že Abigail se Proctorovi stále líbí. Jedná se o metaforu. Tuto metaforu vystihla přesně Hilská „pořád na ni ještě zabíráš“, z čehož je patrné, že podle Elizabeth má Abigail Proctora omotaného kolem prstu. Skoumal se rozhodl pro „pořád tě ještě vábí“, což nezní jako by na ni Proctor zabíral. Lukešovo „její šíp ti dosud vězí v srdci“ zní velice obrazně, trefně a pro danou situaci nejvhodněji:

### Příklad 30

AM – ELIZABETH: (...) **She has an arrow in you yet, John Proctor, and you know it well!** (372)

ML – ALŽBĚTA: (...) **Její šíp ti dosud vězí v srdci, Johne Proctore, a ty to dobře víš!** (55)

AS – ALŽBĚTA: (...) Ona **tě, Johne Proctore, pořád ještě vábí**, ty to dobře víš. (38)

KH – ELIZABETH: (...) **Pořád na ni ještě zabíráš, Johne Proctore, a ty to dobře víš!** (68)

Naprosto každý může být v Salemu podezříván z čarodějnictví. Důkazem toho je replika, kterou pronesl Hale „Theology, sir, is a fortress; no crack in a fortress may be accounted small“. Opět se zde jedná o metaforu. Všichni překladatelé se rozhodli držet ve svých řešeních původní verze a přirovnali „bohosloví/náboženství/věrouku“ k „pevnosti“, kde nesmí být žádná „trhlina/škvíra malá“, protože by to značilo, že by mohlo pomyslně dojít k poškození takovéto pevnosti bránící věřící proti zlu, v tomto případě k možné inklinaci věřícího směrem k peklu:

### Příklad 31

AM – HALE: **Theology, sir, is a fortress; no crack in a fortress may be accounted small.** (374)

ML – HALE: **Bohosloví, pane Proctore, je pevnost. A v pevnosti není žádná trhlina malá.** (60)

AS – HALE: **Náboženství je, prosím, pevnost; v pevnosti se žádná škvíra nemůže pokládat za maličkou.** (41)

KH – HALE: **Věřouka, pane, je jako pevnost a žádnou trhlinu v pevnosti nelze považovat za malou.** (72)

Výrazem „the very brick and mortar of the church“ chtěl Francis metaforicky sdělit ostatním, že je Marta v městečku pro svou oddanost náboženství známá. „Pavézou“ popsal Lukeš postavení Marty v kostele. Toto slovo však znamená spíše štít než podpěru pro budovu. Ve spojení s církví, pavéza církve si však paní Nurseovou můžeme představit jako důležitou osobu, která vždy hájí poslání církve. Tento výraz zní dnes zastarale, lépe v replice zní naopak „sloupem a oporou církve“ Skoumala či „pilířem našeho kostela“, jak přeložila Hilská. Je zajímavé, že Skoumal i Lukeš přeložili „church“ jako „církev“, ale Hilská zůstala u doslovného „kostela“. Původní význam metafory však posunut v tomto případě nebyl:

### **Příklad 32**

AM – FRANCIS: My wife **is the very brick and mortar of the church** and Martha Corey, there cannot be a woman closer yet to God than Martha. (375)

ML – NURSE: Má žena je **pavéza naší církve**, pane Hale, a Marta Coreyová – není bohumilejší ženy nad Martu Coreyovou. (64)

AS – FRANTIŠEK: Má žena je, pane pastore, přímo **sloupem a oporou církve** – a Marta Coreyová, tak blízko Bohu jako Marta nemá žádná žena. (43)

KH – FRANCIS: Má žena je **pilířem našeho kostela**, pane Hale – a pokud jde o Martu Coreyovou, nevím, kdo už by měl mít k Bohu blíž. (76)

V následující replice, kdy je Hale ještě přesvědčený o pravdomlupnosti děvčat, nalezneme příklad metonymie, konkrétně synekdochy, jedná se o výraz „wherever the accusing finger points“. Hale tímto druhé nabádá, aby svědectví věřili a na koho tento pomyslný prst ukáže, ten musí být zákonitě vinen. Lukeš i Skoumal se drželi symboliky původní verze „musíme bez váhání kráčet, kamkoliv ukáže žalující prst“ a „musíme jít

neohroženě tam, kam žalující prst ukazuje“, oba ponechali symboliku ukazujícího žalujícího prstu. Hilská se rozhodla pro explicitní překlad „nemůžeme couvnout a musíme prozkoumat každé obvinění“, ze kterého je ihned jasné, co Hale ostatním radí:

### Příklad 33

AM – HALE: (...) I have seen too many frightful proofs in court—the Devil is alive in Salem, and **we dare not quail to follow wherever the accusing finger points!** (375)

ML – HALE: (...) Příliš mnoho děsivých důkazů jsem spatřil při přelíčení – ďábel žije v Salemu, a my **musíme bez váhání kráčet, kamkoliv ukáže žalující prst!** (65)

AS – HALE: (...) Strašlivých důkazů jsem u soudu viděl až příliš mnoho – v Salemu řadí Ďábel, **musíme jít neohroženě tam, kam žalující prst ukazuje.** (43)

KH – HALE: U soudu už jsem viděl příliš mnoho strašlivých důkazů o tom, že v Salemu řadí ďábel, a my teď **nemůžeme couvnout a musíme prozkoumat každé obvinění!** (76)

Proctor celý rozčilený komentuje situaci v Salemu, k tomu užije přirovnání „as clean as God’s fingers“, které Skoumal přeloží doslovně „čistý jako prsty boží“, Lukeš použije „čistí jako ruka Páně“, jediná Hilská použije přirovnání, které lze v českém prostředí zaslechnout „čistí jako sníh“. Proctor upozorňuje, že Salem je ovládán mstou „vengeance is walking Salem“ – považujeme za personifikaci. Lukešovo i Skoumalovo řešení zní „v Salemu řadí msta“, Hilská pomocí repetice zdůrazňuje naléhavost Proctorova sdělení „pomsta, pomsta to je“. Ze zvolání metonymického rázu „now the little crazy children are jangling the keys of the kingdom, and common vengeance writes the law“ vyplývá, že dívky mají moc. Koho obviní, ten musí být zákonitě spolčený s ďáblem, ačkoliv pro to není žádný logický důkaz. Vše se děje kvůli mstě. Řetězovou reakci rozpoutala Abigail a její touha po zakázaném ovoci – Proctorovi. Skoumal se opět držel původní verze a „jangling keys of the kingdom“ přeložil doslovně „cinkají klíči od království“. Lukeš přeložil přeneseně jako „všeští v tomto království notu“. Za nejvýstižnější překlad z hlediska přenesení významu je však

považováno řešení Hilské „cinkají klíči úřední moci“. Hilská skvěle vystihla spojením „úřední moc“ význam „kingdom“ v Proctorově replice. Druhá část by se dala opět považovat za personifikaci „common vengeance writes the law“, což Lukeš i Skoumal přeložili téměř doslovně „mrzká msta píše zákoník/zákon nám diktuje sprostá msta“, ačkoliv oba pro výraz „common“ zvolili slovo s negativní konotací „mrzká/sprostá“. Hilská ve svém překladu nenechala mstu psát zákon, ale „vydávat se za zákon“. I Hilská pro popis msty zvolila slovo s negativní konotací „prachsprostá“:

#### **Příklad 34**

AM – PROCTOR: (...) Were they born this morning **as clean as God's fingers**? I'll tell you what's walking Salem—**vengeance is walking Salem**. We are what we always were in Salem, but **now the little crazy children are jangling the keys of the kingdom, and common vengeance writes the law!** This warrant's vengeance! I'll not give my wife to vengeance! (377)

ML – PROCTOR: (...) Narodili se snad dnešního jitra **čistí jako ruka Páně**? Povím vám, co řádí v Salemu: **v Salemu řádí msta**. My jsme, jací jsme byli odjakživa, ale **ta šílená děcka vřeští v tomto království notu a mrzká msta píše zákoník!** Ten zatykač je msta! Nevydám svou ženu pomstě na pospas! (70-71)

AS – PROCTOR: (...) Narodili se dnes ráno **čistí jako prsty boží**? Já vám řeknu, co řádí v Salemu – **v Salemu řádí msta**. Jsme tady v Salemu stejní jako dřív, **jenže klíči od království cinkají pomatená děvčátka a zákon nám diktuje sprostá msta**. Ten zatykač je msta. Mstě napospas svou ženu nevydám. (46-47)

KH – PROCTOR: (...) Narodili se snad dnes ráno **čistí jako sníh**? Řeknu vám, co řádí v Salemu – **pomsta, pomsta to je**. My v Salemu jsme stejní, jako jsme vždycky byli, ale **ty poblázněné děti cinkají klíči úřední moci a prachsprostá pomsta se vydává za zákon!** Tenhle zatykač je pomsta! Nevydám svou ženu pomstě! (81-82)

V následujícím úryvku je zajímavé, že pro přirovnání „I will fall like an ocean on that court“ každý z překladatelů zvolil jiné pojmenování pro referenci vody, která je

považována za silný a nevyzpytatelný živel. Lukeš dokonce „court“ nazval jako „tribunál“ a „an ocean“ pojal jako „mořský příboj“, který taktéž symbolizuje sílu. Skoumal se opět držel doslovně původní verze „vrhnu se na ten soud jako oceán“ a Hilská se rozhodla použít metaforické „přiženu se k soudu jako velká voda“, které je ze tří překladu nejvýstižnější:

### **Příklad 35**

AM – PROCTOR: **I will fall like an ocean on that court!** Fear nothing, Elizabeth.  
(377)

ML – PROCTOR: **Smetu ten tribunál jako mořský příboj!** Ničeho se neobávej, Alžběto. (71)

AS – PROCTOR: **Vrhnu se na ten soud jako oceán.** Ničeho se, Alžběto, neboj.  
(47)

KH – PROCTOR: **Přiženu se k soudu jako velká voda,** Elizabeth! Ničeho se neboj, Elizabeth. (82)

Danforth se metaforicky snaží upozornit na důležitost výpovědí dívek a celého váženého soudu vůbec. Dává všem přítomným najevo, že mu nic neunikne „we burn a hot fire here; it melts down all concealment“. Výraz „concealment“ nebo také přetvářka v kontextu odkazuje na lži a to, co se před soudem snaží obvinění skrýt. Lukeš zdárně vystihnul „hot fire“ jako prudký oheň“, který „roztaví každou přetvářku“, povedlo se mu metaforicky vyjádřit, že mocnému soudu nic neunikne. Skoumal se tentokrát přiblížil původní verzi i graficky s použitím středníku „žhavíme tady železo; co je skryté, se v něm roztaví“, z tohoto překladu bohužel není patrné, že jakákoliv přetvářka bude odhalena. Naopak Hilská vystihla celou atmosféru „rozdmychali jsme tady opravdu prudký oheň a v něm se roztaví vše, co dosud zůstalo skryté“, z čehož jasně vyplývá, že vše bude odtajněno:

### **Příklad 36**

AM – DANFORTH: (...) **We burn a hot fire here; it melts down all concealment.** (383)

ML – DANFORTH: (...) **Živíme tu prudký oheň a ten roztaví každou přetvářku.** (82)

AS – DANFORTH: (...) **Žhavíme tady železo; co je skryté, se v něm roztaví.** (53)

KH – DANFORTH: (...) **Rozdmychali jsme tady opravdu prudký oheň a v něm se roztaví vše, co dosud zůstalo skryté.** (92)

Proctor se snaží Mary povzbudit, když ji s sebou vezme před soud, aby svědčila ve prospěch Elizabeth. Jeho ženu předešlé noci zatkli kvůli panence se zapíchnutou jehlou, kterou však samotná Mary ušila u soudu, když byla ještě na straně dívek. Metafora spojující příběh z bible o andělovi byla spojena s pomyslnou skálou, protože skály existují od nepaměti, jsou pevné a můžeme se za ně zachytit „hold to it, now; there is your rock“. Lukeš i Skoumal přeložili s odkazem na „skálu“, které by se měla Mary „chopit“ či „držet“, pokud by se cítila před soudem nejistá. Jediná Hilská se rozhodla nedržet se původní metafory, zachovala však přenesený význam něčeho se chytit, aby člověk cítil jistotu, jakousi stabilitu „drž se toho, je to tvá kotva“. Kotvy jsou schopny zabránit lodím před odplutím, celou situaci takto ozvláštnila:

### **Příklad 37**

AM – PROCTOR: (...) You cannot weep, Mary. Remember the angel, what he say to the boy. **Hold to it, now; there is your rock.** (...) (386)

ML – PROCTOR: (...) Nesmíš plakat, Mary. Pomni, co pravil anděl chlapci. **Chop se toho, to je tvoje skála.** (...) (92-93)

AS – PROCTOR: (...) Co bys plakala, Marie. Vzpomeň si, co řekl anděl jinochovi. **Drž se toho, je to tvá skála.** (...) (58-59)

KH – PROCTOR: (...) Nemůžeš plakat, Mary. Pamatuj na archanděla, co řekl tomu chlapci. **Drž se toho, to je tvá kotva.** (...) (101-102)

Proctor v replice „I have made a bell of my honor! I have rung the doom of my good name“ metaforicky odkazuje na skutečnost, že takzvaně odzvonil svému dobrému jménu, protože se před soudem veřejně doznal k nevěře s Abigail. „Odzvonil“ i svému manželství. Lukeš ve svém překladu „odzvonil jsem své cti! Sprovodil jsem své dobré jméno zvukem umíráčku“ v podstatě použil dvou metafor, stejně jako to je v originálu. První se týká cti a druhá dobrého jména, obě jsou spojeny symbolem zvonu a pomyslným odzvoněním. Výraz „zvukem umíráčku“ skvěle vystihuje Proctorovy pocity. Skoumal přeložil jako „zvonec ze své cti“, závažnost činu stvrdil výrazem „navždy“. Hilská první metaforu také přeložila jinak, odchýlila se od originálu oproti Lukešovi a Skoumalovi. Hilská se odchyluje od původního „bell“ tedy „zvonce“ a raději volí variantu českému obecně „svou čest jsem tady sám pošpinil“, výraz „rozcupoval jsem svou dobrou pověst“ sestává z explicitního „rozcupoval“, které do kontextu situace zapadá:

### **Příklad 38**

AM – PROCTOR: **I have made a bell of my honor! I have rung the doom of my good name**—you will believe me, Mr. Danforth! (...) (390)

ML – PROCTOR: **Odzvonil jsem své cti! Sprovodil jsem své dobré jméno zvukem umíráčku** – vy my uvěříte, pane Danforthe! (...) (106)

AS – PROCTOR: **Zvonec jsem udělal ze své cti. Navždy jsem svému dobrému jménu odzvonil** – to mi, pane Danforthe, uvěříte. (...) (66)

KH – PROCTOR: **Svou čest jsem tady sám pošpinil! Rozcupoval jsem svou dobrou pověst** – tomu přece musíte věřit, pane Danforthe! (...) (113)

Danforth ve svém replice odkazuje na žumpu, metaforicky na situaci vzniklou v Salemu. Lukeš i Skoumal vytvořili stejnou referenci dle původní verze Lukeš se „dna této žumpy“ dobral a Skoumal nechal postavy „sestoupit“. Hilská ve svém překladu použila „se ponoříme až na samé dno téhle bažiny“. Žumpa může navodit asociace velice spjaté s negativními emocemi. Na žumpu lze nahlížet z hlediska hloubky, na bažinu pak z hlediska rozlehlosti a vlastností bažin. Bažiny bývají rozlehlé a dostat se z jedné trvá zpravidla dlouhou dobu. Obě řešení s žumpou i s bažinou mají negativní konotaci:

### Příklad 39

AM – DANFORTH: (...) **Now we shall touch the bottom of this swamp.** Your wife, you say, is an honest woman. (390)

ML – DANFORTH: (...) **Nyní se dobereme dna této žumpy.** Pravíte, že vaše manželka je počestná žena. (106)

AS – DANFORTH: (...) **Ted' sestoupíme až na dno žumpy.** Vaše žena, říkáte, je poctivá. (66)

KH – DANFORTH: (...) **Ted' se ponoříme až na samé dno téhle bažiny.** Říkáte, že vaše paní je čestná žena. (114)

Parris zjistí, že ho Abigail okradla o našetřené peníze a odešla. Posteskne si „I am penniless“, kde „penniless“ je pouhé adjektivum, ale překladatelé do češtiny přeložili pomocí rčení. Každý z nich zvolil trochu rozdílnou formu rčení. Lukešovo „nemám ani groš“ je možné dnes zaslechnout v českých pohádkách. Skoumalovo „nemám ani vindry“ na druhou stranu zní zastarale. Hilská se přímému pojmenování peněz vyhnula a přeložila jako „jsem na mizině“. Řešení Hilské se zdá nejoptimálnější vzhledem k tomu, že je nejvíce neutrální vůči předcházející větě, kde jsou zmiňovány libry jako měna tehdejší doby:

### Příklad 40

AM – PARRIS: Thirty-one pound is gone. **I am penniless.** (396)

ML – PARRIS: Jedenatřicet liber je pryč. **Nemám ani groš.** (122)

AS – PARRIS: Jedenatřicet liber je pryč. **Nemám ani vindry.** (75)

KH – PARRIS: Jedenatřicet liber je pryč. **Jsem na mizině.** (128)

Hale, který si uvědomí, že Salem opravdu ovládla pomsta, plný ironie sděluje, že přišel dělat službu d'áblu. Přišel přemluvit křesťany, aby si zachránili život a zalhali. Hale se



cítí provinile, má pocit, že městu nepřijel pomoci, ale zničit ho a mrzí ho, že nepochopil, o co jde dříve. Celý zoufalý zvolá „There is blood on my head! Can you not see the blood on my head!!, z čehož číší jeho provinilost. Lukeš i Skoumal se drželi původního textu, kde Hale zmiňuje „krev na hlavě“. Hilská se rozhodla oprostít od krve na hlavě a přeložila jako „mám na sobě krev“. Věta má takový dopad, že divák/čtenář ihned pochopí pocit viny, který Hale cítí. Navíc tělo jako takové zaujímá větší plochu než hlava, Hilská zdárně zachytila velké množství provinilosti:

#### **Příklad 41**

AM – HALE: Why, it is all simple. I come to do the Devil's work. I come to counsel Christians they should belie themselves. **There is blood on my head! Can you not see the blood on my head!!** (397)

ML – HALE: To je přece prosté. Přišel jsem konat dílo ďábelské. Přišel jsem křesťanům radit, aby obelhali sami sebe. **Krev lpí na mé hlavě! Což nevidíte krev na mé hlavě!!** (127)

AS – HALE: Jen tak. Přicházím konat Ďáblovo dílo. Přicházím radit křesťanům, aby se usvědčovali ze lži. **Krev mi lpí na hlavě. Nevidíte, že mi lpí krev na hlavě?** (77)

KH – HALE: To je přece jednoduché. Přicházím sem dělat ďáblovu práci. Chodím radit křesťanům, aby lhali. **Mám na sobě krev! Vy nevidíte tu krev?!** (132)

Proctor se rozhodl, že se pod písemné přiznání soudu nepodepíše, roztrhá jej. Jméno má jen jedno a cítí morální povinnosti vůči své rodině i Rebece. Dojde smíření, když praví, že vidí „some shred of goodness“. Lukeš přeložil, že je „na Johnu Procotrovi nitka dobrá“, Skoumal jako „nitka ušlechtilosti“. Nejvýstižněji přeložila Hilská jako „nitku cti“, což přímo souvisí s jeho výpovědí o jeho jménu, které symbolizuje jeho čest. Jedná se o metaforu. Dalším příkladem metafory je, když Proctor Elizabeth promlouvá do duše, nechce, aby neplakala, protože to dělá soudu dobře. „show a stony heart and sink them with it“ znamená, že si Procotor přeje, aby navzdory všemu byla jeho manželka silná, nepoddala se. Lukeš se rozhodl pro „ukaž jim srdce z kamene a utop je s ním“, podobně vyřešil i Skoumal „ukaž jim své kamenné srdce a tím srdcem je strhni do hlubin“, jenže z jeho verze by si mohl divák/čtenář pomyslet, že je

Elizabeth stvořením bez citů. Nejlépe vyřešila Hilská, protože použila slovesa „potop“, které do kontextu zapadá nejlépe. „Ukaž jim srdce z kamene“ neimplikuje, že by Elizabeth byla chladnou, naopak Proctor chce, aby zůstala silnou:

#### Příklad 42

AM – PROCTOR: (...) You have made your magic now, for now I do think **I see some shred of goodness in John Proctor.** (...) Show honor now, **show a stony heart and sink them with it!** (402)

ML – PROCTOR: (...) Kouzelnický kousek se vám povedl, **neboť nyní je snad na Johnu Proctorovi nitka dobrá.** (...) Ukaž jim důstojnou tvář, **ukaž jim srdce z kamene a utop je s ním!** (142)

AS – PROCTOR: (...) Něco jste přece vyčarovali, **opravdu se mi zdá, že je v Janu Proctorovi nitka ušlechtilosti.** (...) Ukaž jim svou čest, **ukaž jim své kamenné srdce a tím srdcem je strhni do hlubin.** (85)

KH – PROCTOR: (...) Ten kouzelnický trik se povedl, **protože teď myslím vidím aspoň nitku cti v Johnu Proctorovi.** (...) Ukaž jim, jak vypadá čest, **ukaž jim srdce z kamene a potop je tím!** (145-146)

Z překladu obrazných pojmenování vyplývá, že ve hře jasně dominují metafory. Některé z nich se dají přeložit doslovně, ale většinu je nutné přizpůsobit nárokům českého publika, jak nejlépe ve svém překladu dokázala Hilská, která mnoho replik aktualizovala. Lukešův překlad je vyhovující pro četbu i pro divadlo, Skoumalův je však z hlediska hrátelnosti nutné značně upravit, protože obsahuje přemíru zastaralých výrazů a nejasných formulací. Z některých překladů Lukeše či Skoumala není patrné, co chtěla postava sdělit. Hilské se podařilo vystihnout atmosféru replik i jejich údernost, která v překladech Skoumala a Lukeše zůstala nejasná. Obrazná pojmenování, která tvoří velkou část replik postav ve hře *The Crucible* lze přeložit doslovně s přihlédnutím k výchozí kultuře anebo s přihlédnutím k cílové kultuře, jak v hojném počtu replik učinila Hilská. Takto přizpůsobená obrazná pojmenování jsou publiku blíže a jsou snadněji pochopitelná.

#### 4.5 Aktualizace slovní zásoby

Divadelní překlady mají tendenci zastarávat, je nutné překlad divadelní hry čas od času znovu přeložit, aby byly stále aktuální.<sup>1</sup> Aby byl překlad aktuální, jedná se především o užití slovní zásoby, která nebude znít archaicky, kdy čtenář/divák bude ihned vědět, o co se jedná. Mezi zastaralé řadíme například přechodníky nebo jakákoliv slova a výrazy, které dnes již nejsou časté a způsobily by divákům potíže s porozuměním. V případě *Čarodějek ze Salem* se jedná například o slovo „vrhcábnice“ (v překladu Skoumala na straně 3), který Skoumal uvedl, ale například Hilská vypustila, protože by čtenář/divák nevěděl, co výraz znamená, k tomu se nejednalo o vynechání stěžejní části textu.

Překlad je dle Levého reakcí na dílo, kdy se setkává kultura autora i překladatele, jak oba vnímají dění ve světě a jaký vliv má dílo i překlad. Překlad je vázán na jazykové a kulturní období svého vzniku a uvedení v divadle, na těchto faktorech také závisí interpretace díla. Pokud se jedná o nejčastěji hraný překlad v rámci divadelního překladu, stává se překlad klasickým. Pokud se národní jazyk vyvíjí rychle, rychle zastarává i překlad a je nutné jej aktualizovat (Levý 2012: 95-96).

V této kapitole se zaměříme na vybrané příklady, kdy cílem bude na překladatelských řešeních Hilské, jejíž verze je nejnovější, demonstrovat nutnost aktualizace překladů. Není možné do této práce zaznamenat veškeré příklady, proto je uveden pouze výběr.

V prvním úryvku z prvního dějství, kde Putnam diskutuje o tom, že mu s paní Putnamovou umřelo mnoho nekrtěňátek, se zaměříme na „There be children dyin' in the village, Mister!“. Lukeš i Skoumal přeložili jako „mřou“, Hilská aktualizovala na „umírá“. Dále je zajímavý výraz „Mister“, kterým podtrhuje důležitost samého sdělení. Lukeš přeložil jako „člověče“, Skoumalovo „milý pane“ zní poněkud ironicky, Hilská přeložila neutrálně jako „pane“. Slovo „mřít“ by bylo v pořádku pro četbu divadelního textu, pro jevištní zpracování zní příliš knižně:

---

<sup>1</sup> O popularitě aktualizace překladů svědčí to, že se staly například tématem rozhovoru v *Českém rozhlasu Radiožurnál* o zastarávání již přeložených děl. Do vysílání byli pozváni: překladatel a redaktor Viktor Janiš, režisérka Českého rozhlasu a režisérka a recitátorka pražské Violy Hana Kofránková, překladatelka Zdenka Bergerová, David Schneider. Moderátorkou byla Terezie Jirásková. Kofránková v rozhovoru na téma zmínila, že důvodem pro nový překlad může být to, že je překlad již zastaralý nebo jsou v něm chyby a je nutné dílo přeložit znovu. Zmínila také, že nové překlady se tvoří, protože je skrze ně možné najít v díle něco, co ještě objeveno nebylo anebo vzbudit o dílo nový zájem.

### Příklad 43

AM – PUTNAM: **There be children dyin' in the village, Mister!** (359)

ML – PUTNAM: **Děti mřou v této obci, člověče!** (22)

AS – PUTNAM: **Milý pane, v městečku mřou děti.** (17)

KH – PUTNAM: **Ve vesnici umírá několik dětí, pane!** (34)

Do Salemu zavítá pastor Hale a podává výklad o knihách, které donesl v souvislosti se situací v městečku. Hale mluví o ďáblu, který je „stripped of all his brute disguises“, Lukeš přeložil jako „zvířeckého převleku“, samotné adjektivum „zvířecký“ dnes možné slyšet spíše jako „zvířecí“. Hilská použila „zvířecích podob“, Skoumal „z všech hovadských larv“. Skoumalovo řešení vybízí k otázce, co ho vedlo zrovna k hovadským larvám, možná nutnost upozornit na stádia larev, stádia vývoje zla spojeného s ďáblem:

### Příklad 44

AM – HALE: Here is all the invisible world, caught, defined, and calculated. In these books the Devil stands **stripped of all his brute disguises.** (...) (364)

ML – HALE: Zde je zachycen, určen a vyčíslen veškeren neviditelný svět. V těchto knihách je ďábel vysvlečen **z každého zvířeckého převleku.** (...) (30)

AS – HALE: Veškerý neviditelný svět je tady zachycen, popsán a sečten. Ďábel je v těchto knihách svlečen **z všech hovadských larv.** (...) (24)

KH — HALE: Je tam zachycen, definován, a spočítán veškerý neviditelný svět. V těchhle knihách je obsažen ďábel zbavený všech svých **zvířecích podob.** (...) (45)

Hale zpovídá Abigail ohledně kouzelného tance, který dívky společně v lese tajně provozovaly. Abigail odpovídá, že šlo o „common dancing“, v překladu o „normální tanec“ podle Skoumala. Zajímavý je ovšem překlad Hilské „normálně tancovaly“,

slovo „normálně“ lze běžně zaslechnout u většiny dospívajících při vyslýchání rodiči, Hilská vyjádřila slovesně:

#### **Příklad 45**

AM – ABIGAIL: Why–**common dancing** is all. (365)

ML – ABIGAIL: **Takové – obyčejné.** (33)

AS – ABIGAIL: Ale jenom **obyčejný tanec.** (26)

KH – ABIGAIL: Jenom jsme **normálně tancovaly.** (48)

Parrisovo „in the grass“ zní ve verzi Lukeše zastarale „na pažitě“, zde Skoumal i Hilská aktualizovali na „na trávníku“ a „v trávě“. Hilské řešení je vhodnější, protože se vše událo v lese a „na trávníku“ zní jako by dívky tančily u někoho na zahradě za domem. „Na pažitě“ by znělo v divadle v dnešní době opravdu komicky a nelze použít:

#### **Příklad 46**

AM – PARRIS: I think I ought to say that I–I saw a kettle **in the grass** where they were dancing. (365)

ML – PARRIS: Myslím, že bych měl říci – **na pažitě**, kde tančily, jsem spatřil kotlík. (32-33)

AS – PARRIS: Snad bych měl dodat, že – že jsem **na trávníku**, kde tancovaly, zahlédl kotlík. (26)

KH – PARRIS: Myslím, že bych měl říct, že jsem **v trávě**, tam, kde tancovaly, viděl kotlík. (48)

Giles přispěchá k soudu a dle požadavku soudce vysvětluje, kdo je zač. Přidá i výčet svého majetku „I have six hundred acres“, Lukeš i Skoumal přeložili zcela totožně „mám šest set jiter polností“, nad čímž by dnešní divák pravděpodobně přemýšlel, jak moc velká ta pole asi jsou. Hilská přeložila jako „mám přes dvě stě hektarů půdy“.

Hektary jsou běžnou měrnou jednotkou, kterou se učí žáci na základní škole, s porozuměním by v tomto případě neměl být problém:

#### **Příklad 47**

AM – GILES: (...) **I have six hundred acres**, and timber in addition. (...) 381

ML – GILES: (...) **Mám šest set jiter polností**, a ještě kus lesa. (...) (78)

AS – JILJÍ: (...) **Mám šest set jiter polností** a k tomu ještě les. (...) (51)

KH – GILES: (...) **Mám přes dvě stě hektarů půdy** a taky lesy. (...) (88)

V následujícím příspěvku je znatelný politický vliv. Danforth se táže Mary, jak je možné, že udávala ostatní lidi „cry out people“, kteří pak na ni poslali démony „their spirits“. Lukeš přeložil jako „udávala spoluobčany“, překlad pro dnešní dobu nevhodný vzhledem k asociacím spojeným s výrazem „spoluobčan“. Skoumal přeložil vhodněji jako „jste osočila lidi“, nejlépe však přeložila Hilská jako „obviňovala lidi“. Co se týká překladu „their spirits“, Lukeš považuje duchy za „zloduchy“, Skoumal za „duchy“ a Hilská posílila význam tím, že duchy nazvala jako „démony“:

#### **Příklad 48**

AM – DANFORTH: And you, Mary Warren, how came you to **cry out people** for sending **their spirits** against you? (382)

ML – DANFORTH: A co ty, Mary Warrenová, jak to, žes **udávala spoluobčany**, že na tebe poštváli **své zloduchy**? (81)

AS – DANFORTH: A co vy, Marie Warrenová, jak to, že **jste osočila lidi**, že na vás seslali **svého ducha**? (53)

KH – DANFORTH: A ty, Mary Warrenová, jak to přijde, žes **obviňovala lidi z toho**, že na tebe posílají **své démony**? (91)

Situace u soudu se začíná pomalu vyostřovat, Giles to již nevydrží a bez servítek u soudu pokřikuje „to hang us all“. Lukeš přeložil, že je chtějí „všecky zvěšet“, kde

hovorové „všecky“ v sobě nese důkaz toho, že je Giles rozčilený a nezajímá ho formální jazyk, který by měl u soudu použít. Lukešovo „zvěšet“ vzhledem k použitému vidu představuje definitivní ukončení lidského života a svou nespisovností podporuje Gilesův způsob vyjadřování, je ale spíš výrazem, nad kterým by se divák pozastavil při sledování hry. Skoumal přeložil jako „všechny pověsí“, nevyužil možnosti nechat postavu mluvit za daných okolností nespisovně. Hilská zvolila variantu s hovorovým „všecky pověsit“:

#### **Příklad 49**

AM – GILES: (...) He means **to hang us all!** (...) (386)

ML – GILES: (...) Chce nás **všecky zvěšet!** (...) (92)

AS – JILJÍ: (...) Nakonec nás **všechny pověsí.** (...) (58)

KH – GILES: Chce nás **všecky pověsit!** (...) (101)

V následující replice Proctor líčí soudu, že vše, co Mary viděla, byly jen výmysly a přetvářka. Mary totiž přísahala, že ji dusí „familiar spirits“, tvrzení, které Lukeš přeložil jako „plivníci“ a Skoumal dokonce jako „skřeti“. V době, kdy je Harry Potter a Pán prstenů známý mezi všemi generacemi, si skřety představíme jako postavy známé z těchto filmů než jako duchy, o kterých se hovoří v původní verzi. Nejlépe originál vystihla Hilská s označením „démoni“, protože právě démony si s peklem spojujeme. Dalším výrazem, na který se zaměříme je „now in jail“, které Lukeš přeložil jako „nyní žalářované“ a Skoumal jako „teď úpějí v žaláři“. U Lukeše i Skoumala pozorujeme knižní výraz „žalář“ a u Skoumala ještě k tomu „úpějí“. Obě repliky jsou těžko vyslovitelné. Hilská aktualizovala a přeložila jako „ve vězení“:

#### **Příklad 50**

AM – PROCTOR: (...) You saw her scream, she howled she swore **familiar spirits choked her**; she even testified that Satan, in the form of women **now in jail**, tried to win her soul away, and then when she refused– (386)

ML – PROCTOR: (...) Slyšel jste ji, jak ječí; skučela, zapřísahala se, že **plivníci ji dusí**, dokonce vypovídala, že Satan v podobě ženy **nyňi žalářované** se pokoušel získat její duši, a pak, když odmítla – (93)

AS – PROCTOR: (...) Viděl jste ji vrískat, ječet, přísahat, že ji **dusí skřeti**; dokonce svědčila, že Satan v podobě žen, které **ted' úpějí v žaláři**, ukládal o její duši, a když se bránila – (59)

KH – PROCTOR: (...) Viděli jste ji křičet, vyla, přísahala, že ji **škrťí démoni**, dokonce dosvědčila, že se Satan v podobě těch žen, které **jsou nyní ve vězení**, pokoušel o její duši, a když se mu odmítla upsat – (102)

Dostáváme se k části, kdy se vše u soudu vyostřuje, Proctor všem odtajní nevěru s Abigail a Danforth se snaží situaci vyřešit „it were for harlotry, may God spread His mercy on you“. Lukeš i Skoumal přeložili „harlotry“ přímo jako „kurevství“ a „kurvení“ s vulgárním vyzněním. „Jestli tě vyhodila jako děvku“ je mírnější a daleko vhodnější vyjádření pro publikum. Druhá část „may God spread His mercy on you“ přeložil Lukeš jako „necht' je ti bůh milostiv“, koncovka -v ve slově „milostiv“ opět značí o zastaralém tvaru přídavného jména. Skoumal přeložil pomocí metafory „necht' na vás Bůh vyleje své milosrdenství“, jako by tím myslel nejen Abigail ale i Proctora za jeho nevěru vůči manželce. Hilská zvolila metaforické „to se máš na co těšit“, které neodpovídá zcela původní verzi, ale do kontextu situace zapadá skvěle, protože se tím Danforth snaží říct, že každý čin má svou reakci:

#### **Příklad 51**

AM – DANFORTH: (...) And if she tell me, child, **it were for harlotry, may God spread His mercy on you!** (...) (391)

ML – DANFORTH: (...) Jestli mi poví, že **to bylo kvůli kurevství, necht' je ti bůh milostiv!** (...) (107)

AS – DANFORTH: (...) Jestli mi, děvenko, řekne, že **to bylo kvůli kurvení, necht' na vás Bůh vyleje své milosrdenství.** (66)



KH – DANFORTH: (...) Pokud mi paní Proctorová poví, že **tě vyhodila jako děvku, tak se máš na co těšit!** (...) (114)

V této kapitole bylo představeno několik příkladů, kdy repliky z překladů Lukeše a Skoumala oproti překladům Hilské znějí zastarale. Z hlediska hrátelnosti je nejvhodnější překlad Hilské kvůli aktualizované slovní zásobě. Rozdíly pozorujeme především v rámci slovní zásoby, která se dnes již nepoužívá, těžko se vyslovuje anebo je vulgární. Hilská navíc zdařile vystihla kontext a podle toho přizpůsobila překlad, aby zněl v dané situaci vhodně.

#### **4.6 Překladatelská řešení vybraných replik Tituby**

Překladatelsky zajímavé jsou repliky Tituby, protože mluví s gramatickými chybami, její vyjadřování se dá do češtiny převést různými způsoby, které zahrnují morfologické či syntaktické změny. V následujících úryvcích jsou představena překladatelská řešení replik Tituby, která vystupuje na začátku a na konci prvního dějství (když Betty leží na lůžku a vypadá, že je nemocná nebo očarovaná a poté jí pokládají otázky Parris a Hale, ohledně jejího údajného spolčení s ďáblem) a posléze ve čtvrtém dějství (kdy se Tituba nachází ve vězení a čeká na ďáblův „odvoz“ na Barbados). Z původních replik je patrné, že Tituba plete pády (špatně vyskloňovaná zájmena), zapomíná na infinitivy s „to“, používá dvojího záporu ve větě, nedoplňuje do vět správná participia sloves a další.

Lukeš s Hilskou zvolili pro „Betty be hearty“ překlad bez slovesa. Hilská naznačila budoucnost pomocí prefixu vy- ve slově „vyzdraví“. Skoumal zvolil použití infinitivu „být“. Dále je zajímavé, že každý překlad obsahuje jiný styl pojmenování Betty. Hilská vynechala zájmeno „moje“:

#### **Příklad 52**

AM – TITUBA: My **Betty be hearty** soon? (352)

ML – TITUBA: Moje **Betty** brzy **zdravá?** (4)

AS – TITUBA: Co moje **Bětuška, být** už zase **zdravá?** (6)

KH – TITUBA: **Bettynka** už brzy **vyzdraví**? (13)

V následujícím příkladu „goin’ die“ se pro použití infinitivu „umřít“ rozhodli Lukeš a Skoumal. Hilská zvolila opět takovou formu slovesa s prefixem ne- „nepomře, která odkazuje na budoucí stav choré Betty. Dále opět vynechala přivlastňovací zájmeno „moje“:

### Příklad 53

AM – TITUBA: **My** Betty not **goin’ die**... (352)

ML – TITUBA: **Moje** Betty nebude umřít... (4)

AS – TITUBA: **Umřít moje** Bětuška, to ne, to ne... (6)

KH – TITUBA: Bettynka přeci **nepomře**... (13)

Ve výchozí verzi Tituba špatně použije zájmeno „she” ve výrazu „she chicken blood“, který všichni překladatelé přeloží správně jako třetí pád singuláru „jí”, Lukeš demonstruje chybnout výpověď v originálu pomocí nevyskloňovaného „krev kuře”, Skoumal zase slovním spojením „slepičí krev”, které nezní jako běžně používaný výraz. Hilská přeložila tak, jak by repliku pronesl jakýkoliv rodilý mluvčí:

### Příklad 54

AM – TITUBA: No, no, chicken blood. I give **she chicken blood**! (365)

ML – TITUBA: Ne, ne, krev kuře. Já **jí** dávám **krev kuře**! (34)

AS – TITUBA: Ne, slepičí. Já **jí** dala **slepičí**. (27)

KH – TITUBA: Ne, ne kuřecí krev. Dávám **jí kuřecí**. (49)

Další replika opět ukazuje špatné použití přivlastňovacího zájmena „me“ v češtině „moje“. Lukeš i Hilská provedli změnu na morfoložické úrovni – Lukeš se sufixem -e

u „moje“ a Hilská se sufixem -a v „Bettyinka“. Skoumal se rozhodl vynechat sloveso (mám) i přivlastňovací zájmeno:

#### **Příklad 55**

AM – TITUBA: I love **me** Betty! (365)

ML – TITUBA: Já mám ráda **moje** Betty! (35)

AS – TITUBA: Já Bětušku moc ráda. (27)

KH – TITUBA: Miluju **Bettyinka!** (49)

Lukeš se oproti původní verzi rozhodl doplnit zájmeno „já“ v „me to conjure“, které najednou větě dodá styl nerodilého mluvčího. Lukeš i Hilská nechali Titubu „zaklínat“, Skoumal „vyvolávat“ mrtvé. Skoumal v replice neprovedl změny, ze kterých by bylo patrné, že se nejedná o rodný jazyk mluvčího. Lukeš pak ve druhém souvětí použije spojení „uvařit kouzlo“ pro „me make charm“, které zní poněkud zvláštně, což koresponduje s replikami Tituby. Hilská v první větě prvního souvětí vynechala sloveso (jsi) a ve druhém souvětí pak spojovací „abych“. Hilská se rozhodla rozšířit na „uvařit kouzelné pití“, což v myslích diváků vykonstruuje konkrétní představu o jakési konkrétní představě o lektvaru, který je cílem celého procesu:

#### **Příklad 56**

AM – TITUBA: You beg **me to conjure!** She beg **me make charm** – (365)

ML – TITUBA: Ty jsi chtěla, abych **já zaklínala!** Ona chtěla, abych **uvařila kouzlo** – (35)

AS – TITUBA: Tys mě prosila, at' **vyvolám mrtvé.** Ona **mě** prosila, **at' čaruju** – (27)

KH – TITUBA: Ty **mě** prosila **zaklínat duchy!** Ona **mě** prosila **uvařit kouzelné pití** – (50)

V replice, ve které je Tituba nařčena z toho, že ovládá temnými silami chorou Betty, zdánlivě není žádná chyba. Pokud se však podíváme blíže, objevíme správnou předložkovou vazbu „on” ve spojení „no power on” mělo stát „no power over”, protože se jedná o idiom, který značí, že má někdo nad někým či něčím moc. Z kontextu je však jasné, co tím postava Tituby chtěla říct. Lukeš zvolil vyjádření „nejsem mocná nad tím“ místo přesnějšího „nemám moc nad tím“. Skoumal použil vazby „na to“ a pro zápor opět zvolil infinitiv „nemít“. Hilská i Skoumal zvolili dvojí zápor „nemám/nemít žádnou moc“ a Hilská použila předložky „s tím“ místo „nad tím“, které by neznělo odlišně od zavedeného způsobu mluvy:

### Příklad 57

AM – TITUBA: I have **no power on** this child, sir. (365)

ML – TITUBA: **Nejsem mocná nad tím** dítětem, pane. (35)

AS – TITUBA: Já, prosím, **na to** děvče **žádnou moc nemít**. (27)

KH – TITUBA: Já **nemám s tím** dítětem **žádnou moc**, pane. (50)

Všichni překladatelé se rozhodli nedoplňovat „se“ v replice „don’t compact with no“ (se nespřáhla/se nepaktuju/se nespolečuju) Hilská vložila do repliky dvojí zápor „s žádným nespolečuju“, jak je tomu i ve výchozí verzi, ačkoliv v češtině to nezní negramaticky. Každý z překladatelů použil jiný výraz pro „compact with“. Skoumal opět zvolil variantu s infinitivem „nepaktovat“:

### Příklad 58

AM – TITUBA: I **don’t compact with no** Devil! (365)

ML – TITUBA: Já **nespřáhla** s ďáblem, pane! (35)

AS – TITUBA: Já s Ďáblem **nepaktovat**. (27)

KH – TITUBA: S **žádným** ďáblem já **nespolečuju!** (50)

Skoumal v následující replice opět zvolil infinitiv „nevěšet“ v „don't hang Tituba“, ostatní překladatelé však skloňovali jako „nevěsit“, na druhou stranu v rámci oslovení Tituby, pouze Hilská ponechala „Tituba“ nevyskloňovanou, ostatní překladatelé použili správnou pádovou koncovku -u „Titubu“. V originálu nalezneme výraz „to work“, který nejhodněji přeložila Hilská ve spojení „nepřeju práci“ pro kolokviální výraz se rozhodl Skoumal se svým „pro něho nedělám“ a Lukeš se vydal neutrální cestou a přeložil jako „sloužit“:

### **Příklad 59**

AM – TITUBA: No, no, **don't hang Tituba!** I tell him I don't desire **to work** for him, sir. (366)

ML – TITUBA: Ne, ne, **nevěste Titubu!** Řeknu mu, že nechci pro něj **sloužit**, pane. (36)

AS – TITUBA: Ne, ne, **Titubu nevěšet.** Já mu prosím povědět, že už dál pro něho **nedělám.**

KH – TITUBA: Ne, ne, **nevěste Tituba!** Řekla jsem mu, že já **nepřeju práci** pro něj. (50)

V následujícím příkladu se Lukeš a Skoumal zaměřili na hovorové vyznění oslovení ctihodného pana pastora „Mister Reverend“. Lukeš se rozhodl použít dvě za sebou jdoucích substantiva místo přídavného jména „důstojný“ zvolil „důstojnosti pane“. Skoumal použil hovorového „pastor“ ve spojení „ctihodný pane pastor“, což vyřešil bravurně. Z repliky je patrné, že se Tituba snaží být zdvořilá, ale bohužel se jí to vzhledem k faktu, že anglický jazyk není jejím rodným, nedaří. Překlad Hilské působí bez jakékoliv patrné změny „ctihodný pane“:

### **Příklad 60**

AM – TITUBA: **Mister Reverend,** I do believe somebody else be witchin' these children. (366)

ML – TITUBA: **Důstojnosti pane,** určitě někdo jiný čaruje ty děti. (36)

AS – TITUBA: **Ctihodný pane pastor**, ty děvčata, myslím, čaruje někdo jiný. (27)

KH – TITUBA: **Ctihodný pane**, já myslím, že ty děti čaruje někdo jiný. (50)

Nyní se soustředíme na překlad „got him numerous witches“. Lukeš zvolil pro určení množství „četné“ místo například „nespočet čarodějnic“. Hilská se rozhodla ponechat neformální slovo „spousta“ v prvním pádu místo čtvrtého, jak by bylo gramaticky správně. Skoumal i Hilská sloveso „mít“ vyskloňovali dle třetí osoby singuláru, kdežto Skoumal opět zvolil formu infinitivu „mít“, dále pak pro „numerous“ zvolil intenzifikaci pomocí repetice slova „moc“:

#### **Příklad 61**

AM – TITUBA: I don't know, sir, but the Devil **got him numerous withces**. (366)

ML – TITUBA: Nevím, pane, ale ďábel **má četné čarodějnic**. (36)

AS – TITUBA: Já, prosím, nevím, Ďábel **mít čarodějnic moc a moc**. (27)

KH – TITUBA: Nevím, pane, ale ďábel **má spousta čarodějnic**. (50)

V překladu další repliky se Lukeš rozhodl pro užití infinitivu „ublížit“ a dále nevyskloňovat „malé“ ve spojení „malé děti“ ve výrazu „to hurt little children“. Skoumal se tentokrát rozhodl „little children“ nahradit zájmenem „jim“ ve spojení „ublížovat jim“. Hilská vynechala zvrtné zájmeno „si“ ve spojení „nepřeju škodit dětem“:

#### **Příklad 62**

AM – TITUBA: Oh, yes, sir, I don't desire **to hurt little children**. (366)

ML – TITUBA: Ó ano, pane, nechci **ublížit malé děti**. (36)

AS – TITUBA: Ano, prosím, **ublížovat jim**, to já nikdy ne. (28)

KH – TITUBA: Ano, pane, **nepřeju škodit dětem.** (51)

Nyní se soustředíme na překlad „that don't look to me like His Majesty”, kde je ihned zřejmá chyba ve třetí osobě singuláru slovesa „do“ a „look to me like”. Lukeš použil třetího pádu singuláru zájmena mě – „mi“, což v celé větě působí nadbytečně, tudíž to koresponduje s mluvou Tituby. Slovní spojení „His Majesty“ s sebou samo o sobě nese odkaz na vyšší úřední postavení. Lukeš přeložil jako „Jeho Výsost“, kapitalizoval obě slova. „look to me like“ poté opět přeložil pomocí zájmena „mi“, „look like“ přeložil jako vypadá na, přičemž správně by se řeklo „vypadá jako“. Skoumal se rozhodl použít opět infinitiv „vypadat na“ a „His Majesty“ převedl jako „nejjasnějšího krále“. Hilská přeložila jako „Jeho Veličenstvo“, také kapitalizovala jako Lukeš, „vypadá na/mi připadá jako“ je správně vyskloňované, celá promluva zní tak, jak by mohla být pronesena rodilým mluvčím. Oproti promluvám Lukeše a Skoumala nelze vyvodit, že by Tituba pocházela odjinud:

### **Příklad 63**

AM – TITUBA: **That don't look to me like His Majesty, look to me like the marshal.** (394)

ML – TITUBA: **To mi nevypadá na Jeho Výsost, to mi vypadá na biřic.** (117)

AS – TITUBA: **Vypadat na nejjasnějšího krále,** to on ne; on **vypadat na** rychtáře. (72)

KH – TITUBA: **Tenhle podle mě nevypadá na Jeho Veličenstvo, spíš mi připadá jako** biřic. (123)

Abychom shrnuli překladatelská řešení v rámci vybraných replik Tituby, je nutné zdůraznit, že Skoumal se často rozhodoval pro řešení pomocí infinitivů, kdežto ostatní překladatelé se spíš rozhodovali v rámci kolokviálních výrazů nebo provedli změny na morfologické rovině, kdy se rozhodli nevyskloňovat daný výraz. Takto činil i Skoumal, ale užíval při překladu nejvíce infinitivů. Repliky Hilské byly často bez stylistických či gramatických změn oproti replikám ostatních dvou překladatelů. Frekventovaně zněly, jako by byly pronášeny rodilým mluvčím nikoliv černošskou otrokyní z Barbadosu.

Repliky však poskytují zajímavá překladatelská řešení, protože se nedá vždy použít odchylka vůči úzu či gramatice, jak je tomu v původní verzi.



## Závěr

Cílem diplomové práce bylo podrobit překlady analýze s důrazem na nejnovější překlad Hilské oproti starším verzím Lukeše a Skoumala. V teoretické části, byla představena problematika divadelního překladu a samotná hra *The Crucible* od Arthura Millera. Pro lepší orientaci v práci byl popsán děj a vystupující postavy. V praktické části byly uvedeny kapitoly pojednávající například o tykání a vykání, překladu obrazných pojmenování či aktualizaci slovní zásoby.

Stěžejní část praktické části práce tvoří aktualizace slovní zásoby, protože především v této oblasti bylo možné pozorovat změnu a vývoj nejnovější verze Hilské z roku 2009 oproti verzím předešlým. Podstatnou je také kapitola pojednávající o překladu obrazných pojmenování, protože i zde je patrná nutnost aktualizace slovní zásoby.

Lukešův překlad by se dal charakterizovat jako zastaralý díky slovním spojením, které užil. Lukeš ve svých řešeních postupoval střední cestou, upravená verze by se tak dala použít jako podklad pro inscenaci. Svým překladem je Lukešův překlad podobný překladu Hilské, protože se často snaží o kompromis mezi výchozí a cílovou kulturou, což je patrné nejen z překladu vlastních jmen, ale i z překladu obrazných pojmenování. Z hlediska překladu tykání a vykání použil Lukeš nejčastěji tykání, přiblížil se svými řešeními Hilské, která často použila neformálního vyjádření.

Skoumal se pokusil o to, aby byl jeho překlad rozličný od Lukešovo, což je patrné již z překladu vlastních jmen a obrazných pojmenování. Jeho překlad působí neaktuálně především z hlediska slovní zásoby. Některým replikám obsahujícím metafory nebylo rozumět, protože Skoumalova řešení se často podobala výchozí verzi, více korespondovala s výchozí kulturou. Nesnadno bychom si však představili situaci, kdy by byl tento překlad ihned předložen beze změn jako podklad pro divadelní zpracování. Na druhou stranu Lukešův překlad by bylo možné uvádět, protože by bylo nutné provést méně změn oproti verzi Skoumala. Je však nutné podotknout, že některé výrazy, které Lukeš nebo Skoumal použili, působí o něco úderněji než výrazy, které se používají v dnešní době.

Překlad Hilské často obsahuje obecnou češtinou oproti překladu Lukeše a Skoumala, které působí více formálně. Obecná čeština je pro herce přirozenější a repliky se lépe vyslovují. Překlad Hilské je však v rámci použitelnosti, srozumitelnosti i vhodnosti pro divadelní zpracování podobný překladu Lukeše. Je důležité zdůraznit,

že Skoumalův překlad je velice zastaralý a pro divadlo již nevhodný. Hilská aktualizací docílila přiblížení replik cílové kultuře.

Z výsledků prezentovaných v diplomové práci vyplývá, že nutnost překládat divadelní hry po určité době je podstatná. V tomto zjištění tkví i přínos práce, protože jazyk mluvený se vyvíjí rychleji než psané slovo a o zastaralé překlady, které slouží jako podklad a zprostředkování myšlenek a stylu autora, by diváci neměli zájem. Je nutné si uvědomit, že překlad dramatu je jakýmsi pojítkem mezi kulturou autora textu a kulturou cílovou. Navíc, pokud jsou v překladu užity příliš zastaralé výrazy, čtenář nebo divák nemusí pochopit, o co se jedná a může se v ději snadno ztratit nebo soustředit svou pozornost někam jinam. Divadlo odráží aktuální dění. Divadlo by nebylo pro diváky zajímavé, pokud by je nijak neobohacovalo. K naplnění účelu slouží to, že překládáním divadelních her po určité době a aktualizací jazykových výrazů dospějeme k tomu, že je o dílo stále zájem. Dílo stále žije nebo ožije.

Všichni překladatelé byli schopni hru převést tak, že ze všech verzí byla patrná fabule. Ze všech překladů je patrná absurdita, která byla jedním z motivů hry. Nejaktuálnější je překlad Kateřiny Hilské, který svou aktualizovanou slovní zásobou osvěžil repliky postav v rámci srozumitelnosti pro dnešní publikum. Tím, že Hilská užila i výrazů obecné češtiny, hru oživila. Vypořádala se s překladem metafor a idiomatických výrazů a stěžejních replik Johna Proctora, protože se do něj Miller sám promítnul. Děj se sice odehrává v 17. století, ale motivy obsažené ve hře jsou platné dodnes a zdařilým překladem bylo docíleno požadovaného efektu.

Z analýzy také vyplývá, že hra *The Crucible* byla přeložena několikrát ne z toho důvodu, že by například Lukešův či Skoumalův překlad byly považovány za nedostatečné, ale z toho důvodu, aby byl překlad aktualizován především z lexikální stránky. Tohoto cíle bylo překladem Hilské dosaženo. Hilská užitými výrazovými prostředky dokázala dílo čtenářům a divákům přiblížit.

## Příloha 1: CD

K práci je přiloženo CD s následujícím obsahem:

- Elektronická verze této práce ve formátu PDF
- Elektronická verze překladu hry *The Crucible* od Arthura Millera ve formátu PDF
- Elektronická verze překladu hry *Hrdelní pře* od Milana Lukeše ve formátu PDF
- Elektronická verze překladu hry *Zkouška ohněm* od Aloyse Skoumala ve formátu PDF
- Elektronická verze překladu hry *Čarodějky ze Salem* od Kateřiny Hilské ve formátu PDF

## Summary

The aim of this thesis was to analyze three different Czech translations of the play *The Crucible* written by Arthur Miller. The three Czech translation versions were produced by Milan Lukeš, Aloys Skoumal, and Kateřina Hilská. The versions are compared according to the newest translation version by Kateřina Hilská.

The play was written in the fifties as a reaction to the current political situation (McCarthyism) in the United States. Miller produced a parallel between the communist trials and the witch trials in Salem from the 17<sup>th</sup> century. The main concepts of the play are revenge, honor, adultery. The author of the play Arthur Miller projected himself into one of the main characters – John Proctor. What is typical for John Proctor is that he is pragmatic, logical and often ironic. What he values the most is his good name which is a symbol of his honor. Proctor dies in the end, but he manages to maintain his name, therefore his honor.

According to Levý, it is important to take into account that a translator deals with a dialogue between the characters of the play. This means that a translator needs to consider speakability and stage stylization of the language. Sometimes a character speaks towards the audience and sometimes to other characters (Levý 2012, p. 146). In the matter of speakability, Pavis emphasizes that the way how the lines of actors are pronounced is essential. Besides, a particular gesticulation in accordance with what a character says is also important. The emotional impression of the translated language should be the same as it would have been in the original settings (Pavis 1992, p. 137-138). Zuber, on the other hand, states that the ideal situation is when actors can try their lines on stage for a trial with a consequent discussion. Only after that can a translation be published (Zuber 1980, p. 92-93).

According to Levý, on the stage, there are situations when it comes to a clash between the attitude of a speaker and the others (*me* and *you*). In such a case, words are complemented by gestures (Levý 2012, p. 163). Sometimes there may also arise an issue with deixis. For instance, a speaker may be referring to *that* stupid person, and according to Veltruský, it is vitally important for the audience to be aware of the “psychological situation” that is happening outside the stage (Veltruský 1999, p. 18-20) These are issues that need to be taken into consideration when translating a theatre play.

Levý speaks about the notions of a theater dialogue as “semantic energy” which forms parts of speech into drama structure of characters. The so-called

characterization by a dialogue helps to explain, why is a character of a play acting in a particular way. It is also important for the actors themselves to play the character well (Levý 2012, p. 169). A character is defined from within. That means that characters are defined by language expressions. The characters usually evolve during the play, so it is vitally important to translate properly the first lines of a character and not to spoil for the audience the upcoming evolution of a character because the translator knows from the beginning how will a character develop (Levý 2012, p. 171).

What is appealing about theater translation is the fact that this field of translation differs from literary translation because it becomes “whole” only when being performed on a stage. The lines need to be translated in a way which will be suitable for their uttering by actors. A line needs to be understandable easily by the audience as well. This brings us to the notion of actualization of a theater play. According to Bassnett, it is necessary to re-translate a play a couple of times. A lifespan of a translated play is approximately 25 years. The lifespan is therefore limited, so a play needs to be re-translated to be actualized (Bassnett 1991, p. 111). In the text itself, the notion of “performability” is not present. A literal text is complemented with its realization on a stage. This means that there exists a duality of a translated text (Bassnett 1991, p. 110-111).

There are plenty of issues a translator can face when translating a theater play. One of them is the previously mentioned “performability”. A translator is also challenged when he or she is studying a theater play in order to translate it properly. Bassnett proposes a couple of strategies. For instance, before it is performed on a stage with consideration of space dispositions or after a performance with a possibility to consult what has been seen in it (Bassnett 1991, p. 107).

To include in the translation everything, it is important to translate a paratext usually included in a theater play. According to Ingarden information such relationship between characters, place and time of the main plot, what is a character doing in the exact moment of saying his or her lines (Ingarden 1989, p. 212). The paratext of *The Crucible* explains background information about Salem and the characters living in Salem. Milan Lukeš did not include paratext in his translation. Other translators did, so a reader or an actor will be provided with more in order to understand the context.

The practical part of the thesis focuses on six main areas divided into chapters on proper names, T/V distinction, cultural-specific elements, figures of speech, the actualization of vocabulary and selected lines of a character named Tituba. In the

chapter on proper names, the global strategies by Venuti – exotisation and domestication are discussed in connection to a translation of proper names of the characters. The chapter on T/V distinction emphasizes that language systems of Czech and English differ when translating second person singular or plural which is the same in English. The chapter on cultural-specific elements discusses for example translation of currency, units for distance, etc. The chapter about figures of speech consists of analyzes of challenges connected to translation of metaphors, metonymy, idioms from English into Czech. This chapter consists of an ample of examined examples. After that, a chapter of actualization follows. There are examples on actualization of vocabulary which is essential in the translation of theater play. Finally, the last chapter is on the selected lines of Tituba where the translators could translate the ungrammatical lines of the original text more freely.

Firstly, the essentials on theater translation and the play *The Crucible* were presented in the first part (theoretical part) of the thesis. Secondly, in the practical part of the thesis, there were presented analyses together with examples from lines of characters described. The results of analyses presented us the fact that actualization of translation of a theater play is necessary. Furthermore, we came to the conclusion that the newest translation of *The Crucible* by Hilská provided us with an actualized vocabulary consisting mainly of colloquial expressions. Her translation is the most suitable one for today's audience. On the other hand, translation produced by Lukeš could be used as well because even though it is the eldest one, it is still understandable, but the one made by Skoumal would need a lot of adjustments.

## Bibliografie

### 1) Primární zdroje:

ED. BY JOHN GASSNER. *Best American plays*. 4th series. New York, NY: Crown Publ, 1958. ISBN 9780517504369.

MILLER, Arthur. *Čarodějky ze Salemu*. Přeložila Kateřina HILSKÁ. Praha: Artur, 2009. D (Artur). ISBN 978-80-87128-26-8.

MILLER, Arthur. *Hrdelní prře: (Čarodějky ze Salemu)*. Přeložil Milan LUKEŠ. Praha: Dilia, 1960.

MILLER, Arthur. *Zkouška ohněm. (The Crucible)*. Přeložil Aloys SKOUMAL. D, v: 5 her, Praha, SNKLU 1962; samostatně Praha, Dilia 1962.

### 2) Sekundární zdroje:

AALTONEN, Sirkku. *Time-sharing on stage: drama translation in theatre and society*. Buffalo, NY: Multilingual Matters, 2000. ISBN 1853594695.

BASSNETT, SUSAN. *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*. In: *Languages and Cultures in Translation Theories* 4(1), 1991, s. 99–111.

BATCHELOR, Kathryn. *Translation and Paratexts*. London: Routledge, 2018. ISBN 978-1-351-11011-2.

BLOOM, Harold. *Arthur Miller*. Philadelphia: Chelsea House, 2000. ISBN 079105246X.

BEČKA, Josef Václav. *Úvod do české stylistiky*. Praha: R. Mikuta, 1948. Knižnice Kruhu přátel českého jazyka.

DROZD, David. *Kapitoly z teorie dramatu: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3642-5.

DRÁBEK, Pavel a William SHAKESPEARE, KREJČÍ, Hubert, ed. *České pokusy o Shakespeara: dějiny českých překladů Shakespeara doplněné antologií neznámých a vzácných textů z let 1782-1922*. Praha: Větrné mlýny, 2012. ISBN 978-80-7443-056-5.

ELAM, Keir. *The semiotics of theatre and drama*. 2nd ed. New York: Routledge, 2005. ISBN 0415039843.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. New York, NY, USA: Cambridge University Press, 1997. ISBN 0521413508.

INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989. Ars. ISBN 80-207-0104-4.

KREBS, Katja. Cultural dissemination and translational communities: German drama in English translation, 1900-1914. Manchester: St. Jerome, 2007. ISBN 978-1-900650-99-1.

LEVÝ, Jiří. Umění překladu. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky*. Praha: Svoboda, 1948. Kmen (Svoboda).

MÜLLEROVÁ, Lenka. Czech Publisher's Strategies: Paratexts of Literary Mystification. PELLATT, Valerie. *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013, s. 69-78. ISBN 978-1-4438-5305-7.

NOVÁK VEČERNÍČEK, Jaroslav. *Dějiny píva: od zrození až po konec středověku*. 2. vydání. V Brně: CPress, 2015. ISBN 978-80-264-0879-6.

PAVIS, Patrice. *Dictionary of the theatre: terms, concepts, and analysis*. Přeložil Christine SHANTZ. Toronto: University of Toronto Press, 1998. ISBN 0-8020-8163-0.

PAVIS, Patrice. *Theatre at the crossroads of culture*. Přeložil Loren KRUGER. London: Routledge, 1992. ISBN 0-415-06038-9.

PELLATT, Valerie. *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. ISBN 978-1-4438-5305-7.

VELTRUSKÝ, Jiří, OSOLSOBĚ, Ivo, ed. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-86055-60-4.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 1995. Routledge translation classics. ISBN 0-203-36006-0.

ZATLIN, Phyllis. Theatrical translation and film adaptation: a practitioner's view. Clevedon: Multilingual matters, 2005. Topics in translation, 29. ISBN 1-85359-832-1.

ZUBER-SKERRITT, Ortrun. *The Languages of theatre: problems in the translation and transposition of drama*. New York: Pergamon Press, 1980. ISBN 008025246X.

### 3) Elektronické zdroje:

BRADFORD, Wade. Review of Arthur Miller's Play "The Crucible". *ThoughtCo.com is the World's Largest Education Resource* [online]. 22.5.2017 [cit. 2018-01-19] Dostupné z: <https://www.thoughtco.com/the-crucible-a-challenging-masterpiece-2713659>

*Collins Dictionary* [online]. [cit. 2018-08-18]. Dostupné z: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/goody>



Čarodějky ze Salemu. *Divadlo na Vinohradech* [online]. [cit. 2019-07-15]. Dostupné z: <https://www.divadlonavinohradech.com/divadelni-hra/Carodejky-ze-Salemu>

*Festival spisovatelů Praha* [online]. [cit. 2018-01-16]. Dostupné z: <http://www.pwf.cz/archivy/autori/arthur-miller/cz/>

*Herbář Wendys* [online]. 2015 [cit. 2019-08-13]. Dostupné z: <https://botanika.wendys.cz/index.php/14-herbar-rostlin/438-hyoscyamus-niger-blin-cerny>

HRDINOVÁ, Radmila. RECENZE: Z Millerova honu na nevinné stále mrazí. *Novinky.cz* [online]. 21.12.2017 [cit. 2018-01-18]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/458557-recenze-z-millerova-honu-na-nevinne-stale-mrazi.html>

JIRÁSKOVÁ, Terezie. Překlady již přeložených děl. *Český rozhlas* [online]. 22.9.2004 [cit. 2018-12-04]. Dostupné z: [http://www.rozhlas.cz/cro6/stop/\\_zprava/preklady-jiz-prelozenych-del--134124](http://www.rozhlas.cz/cro6/stop/_zprava/preklady-jiz-prelozenych-del--134124)

Merriam Webster. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/aye> [online]. [cit. 2019-07-24].

Merriam Webster. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/goody> [online]. [cit. 2019-07-24].

*Nebo Literature: English for Everybody!* [online]. [cit. 2018-12-09]. Dostupné z: <http://nebo-lit.com/drama/the-crucible/Ironies.html>

NIKOLAREA, Ekaterini. Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation. *Translation Journal* [online]. [cit. 2018-08-18]. Dostupné z: <https://translationjournal.net/journal/22theater.htm>

*Obec překladatelů* [online]. [cit. 2018-07-14]. Dostupné z: <http://databaze.obecprekladatelů.cz/databaze/L/LukesMilan.htm>

*Obec překladatelů* [online]. [cit. 2018-07-14]. Dostupné z: <http://databaze.obecprekladatelů.cz/databaze/S/SkoumalAloys.htm>

*Obec překladatelů* [online]. [cit. 2018-07-14]. Dostupné z: <http://databaze.obecprekladatelů.cz/databaze/H/HilskaKaterina.htm>

ORDUDARI, Mahmoud. Translation procedures, strategies and method. *Translation Journal* [online]. [cit. 2018-12-05]. Dostupné z: <http://translationjournal.net/journal/41culture.htm>

OWJI, Zohre. Translation Strategies: A Review and Comparison of Theories. *Translation Journal* [online]. [cit. 2018-12-04]. Dostupné z: <https://translationjournal.net/journal/63theory.htm>

*Oxford Dictionaries* [online]. [cit. 2018-08-17]. Dostupné z: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/aye>

PHILLIPS, Anthony. Figurative Language of The Crucible. *Prezi* [online]. [cit. 2018-12-09]. Dostupné z: <https://prezi.com/ddwcp78-wy1/figurative-language-of-the-crucible/>

RAY, Sabrina. The Crucible Quotes. *Prezi* [online]. [cit. 2018-12-09]. Dostupné z: [https://prezi.com/0paei\\_fuk93y/american-lit-crucible/](https://prezi.com/0paei_fuk93y/american-lit-crucible/)

ROKOSOVÁ, Alena. Manipulace s pravdou. Téma Čarodějek ze Salemu, které rezonuje v každé době. *Český rozhlas Vltava* [online]. 21.12.2017 [cit. 2018-01-14]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/manipulace-s-pravdou-tema-carodejek-ze-salemu-ktere-rezonuje-v-kazde-dobe-6504033>

SCHONBERG, HAROLD C. Opera: Robert Ward's 'The Crucible'; Work Based on Miller Play at City Center. *The New York Times* [online]. 27.10.1961 [cit. 2018-01-17]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1961/10/27/archives/opera-robert-wards-the-crucible-work-based-on-miller-play-at-city.html>

ŠŤÁSTKA, Tomáš. RECENZE: Zvon a oprátka. Ďábelský Salem na Vinohradech je poctivé drama. *Idnes.cz* [online]. 13.1.2018 [cit. 2018-01-18]. Dostupné z: [https://kultura.zpravy.idnes.cz/carodejky-ze-salemu-recenze-divadlo-na-vinohradech-fw-/-divadlo.aspx?c=A180111\\_142446\\_divadlo\\_ts](https://kultura.zpravy.idnes.cz/carodejky-ze-salemu-recenze-divadlo-na-vinohradech-fw-/-divadlo.aspx?c=A180111_142446_divadlo_ts)

The Crucible Opens on Broadway. *Massmoments* [online]. 22.1.1953 [cit. 2018-01-16]. Dostupné z: <https://www.massmoments.org/moment-details/the-crucible-opens-on-broadway.html>

*Virtuální studovna: Databáze a online služby Divadelního ústavu* [online]. [cit. 2018-07-20]. Dostupné z: <http://vis.idu.cz/Productions.aspx>

*Vocabulary.com* [online]. [cit. 2018-08-18]. Dostupné z: <https://www.vocabulary.com/lists/345244>

## Anotace

Autor:	Bc. Milena Merhoutová
Katedra:	Katedra anglistiky a amerikanistiky Univerzity Palackého v Olomouci
Název česky:	Porovnání tří překladových verzí hry <i>The Crucible</i>
Název anglicky:	Comparison of Three Translation Versions of the Play <i>The Crucible</i>
Vedoucí práce:	Mgr. Josefína Zubáková, Ph.D.
Počet stran:	82
Počet znaků:	166 296
Počet příloh:	1 CD

### Anotace:

Tato práce se zabývá porovnáním tří překladových verzí hry *The Crucible* napsané Arthurem Millerem. Práce sestává ze dvou částí. V teoretické části jsou představeny kapitoly zahrnující hru samotnou. To znamená, že jsou uvedeny okolnosti vzniku díla spolu s několika slovy o autorovi. Dále je stručně popsán děj a charakterizovány postavy pro snazší orientaci v rozborech uvedených v druhé části práce. Jsou zde zahrnuty kapitoly týkající se překladu divadelních her. Jedná se o aspekty dramatu související s překladem divadelních her. Dále je obsažena kapitola o problematice překladu divadelních her či kapitola představující význam paratextu. V praktické části jsou uvedeny medailonky překladatelů hry a představeny rozbory jednotlivých překladových verzí. Praktická část je rozdělena do kapitol pojednávajících o překladu vlastních jmen, tykání a vykání, překladu metafor či aktualizaci slovní zásoby, protože právě v těchto oblastech lze analyzovat rozdíly mezi verzemi. Jsou zde vždy představeny repliky se zvýrazněnými pasážemi, které jsou pro analýzu stěžejní. Na konci každé kapitoly jsou obsažena shrnutí poznatků z roborů. V závěru jsou uvedeny poznatky z analýz příkladů z jednotlivých překladových verzí.

Klíčová slova: *The Crucible*, Arthur Miller, divadelní překlad, aspekty dramatu, mluvnost a srozumitelnost, paratext, aktualizace, překladatelské řešení

Annotation:

This thesis deals with a comparison of three versions of the play *The Crucible* which was written by Arthur Miller. The thesis consists of two parts. In the theoretical part, there are introduced the chapters on the play itself. That means that there are circumstances about the origin of the play introduced as well as a couple of words about the author. The plot of the play is described briefly, the characters are described here because of the easier navigation in the analyses which are introduced in the second part of the thesis. There are included the chapters on theater translation, particularly the aspects of drama which are connected to the translation of theater plays. There is also a chapter on issues which may arise when translating theater plays or a chapter on the meaning of paratext. Short introductions of the translators of the play are part of the practical part of the thesis. The practical part is divided into chapters dealing with the translation of proper names, T/V distinction, translation of metaphors or vocabulary actualization due to the fact that it is possible to analyze in such fields differences between the versions. There are always presented the lines with marked sections which are vitally important for the analysis. Summary of analyses of every chapter takes place at the end of every chapter. The findings drawn from the analyses of the examples of every translation version are included in the conclusion.

Keywords: The Crucible, Arthur Miller, theater translation, aspects of drama, speakability and understandability, paratext, actualization, translation solution