

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Markéta Sadilová

Komentovaný překlad: Fremdbilder – Selbstbilder. Imaginationen des Judentums von der Antike bis in die Neuzeit. (Vybraná kapitola)

Hrsg. von René Bloch, Simone Haerberli und Rainer Christoph Schwinges.

Schwabe AG, Verlag, Basel 2010.

A commented translation: Fremdbilder – Selbstbilder. Imaginationen des Judentums von der Antike bis in die Neuzeit. (Selected chapter)

Hrsg. von René Bloch, Simone Haerberli und Rainer Christoph Schwinges.

Schwabe AG, Verlag, Basel 2010.

Praha 2013

Vedoucí práce: Mgr. Monika Žárská

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Monice Žárské za její vstřícný a inspirující přístup a Th.D. Petru Slámovi za laskavé poskytnutí konzultace. Poděkování patří také mojí rodině a přátelům za jejich trpělivost a podporu.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci napsala samostatně, že jsem řádně uvedla všechny zdroje, z nichž jsem při psaní čerpala a citovala, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či ke získání jiného či stejného titulu.

V Praze dne 25. 8. 2013

Markéta Sadilová

Abstrakt

Předmětem této bakalářské práce je komentovaný překlad populárně naučného textu z německého jazyka. Text k překladu je vybrán z knihy *Fremdbilder – Selbstbilder* s podtitulem *Imaginationen des Judentums von der Antike bis in die Neuzeit*. Kniha sestává z kapitol o židovské kultuře a identitě, sepsaných různými autory. Pro svůj překlad jsem si vybrala pátou kapitolu, jejímž autorem je Gunnar Mikosch. Název kapitoly je *Bildverbot? Selbstimaginationen in der jüdischen Bildwelt des Mittelalters*.

Komentář k překladu je zaměřený na analýzu předlohy, tedy jejích vnětextových a vnitrotextových faktorů (podle z Ch. Nordové). Dále jsou zde pojmenovány problémy, které se při překladu vyskytly, a určeny metody, z nichž jsem vycházela.

Klíčová slova

Překlad, komentovaný překlad, židovské umění, výtvarné umění, dějiny

Abstract

The aim of this thesis is to perform a commented translation of non-fictional text from German. The text for the translation has been chosen from the book *Fremdbilder – Selbstbilder* with the *subheading Imaginationen des Judentums von der Antike bis in die Neuzeit*. The book consists of chapters about jewish culture and identity, which have been written by different authors. For my translation, I have chosen the fifth chapter, written by Gunnar Mikosch. The name of the chapter is *Bildverbot? Selbstimaginationen in der jüdischen Bildwelt des Mittelalters*.

The commentary to the translation is concerned with an analysis of the text, namely its extratextual and intratextual factors (based on Ch. Nord). Further, the problems which have appeared during the translation, and the methods being used, are defined.

Key words

Translation, commented translation, jewish art, fine art, history

OBSAH

ABSTRAKT.....	4
KLÍČOVÁ SLOVA.....	4
ABSTRACT.....	4
KEY WORDS.....	4
1. ÚVOD.....	7
2. VLASTNÍ PŘEKLAD.....	8
3. PŘEKLADATELSKÁ ANALÝZA PODLE CHRISTIANE NORDOVÉ	28
3.1 Vnětextové faktory.....	28
3.1.1 Autor.....	28
3.1.2 Intence.....	28
3.1.3 Příjemce.....	29
3.1.4 Médium.....	29
3.1.5 Pragmatika místa a času.....	30
3.1.6 Funkce textu.....	31
3.2 Vnitrotextové faktory.....	31
3.2.1 Téma.....	31
3.2.2 Obsah.....	32
3.2.3 Presupozice.....	32
3.2.4 Kompozice.....	33
3.2.5 Neverbální prvky.....	33
3.2.6 Lexikum.....	34
3.2.7 Syntax.....	34
3.2.8 Suprasegmentální jevy.....	34
4. PŘEKLADATELSKÉ PROBLÉMY A NĚKTERÁ KONKRÉTNÍ ŘEŠENÍ.....	36
4.1 Překlad stěžejních pojmů.....	36
4.2 Délka vět.....	37
4.3 Pasivum.....	37
4.4 Kompozita.....	37

4.5 Nominalizace	38
4.6 Německé členy	38
4.7 Redundance a chyby v originálu.....	39
4.8 Vnitřní vysvětlivky	43
4.9 Slova cizího původu.....	43
4.10 Citace.....	45
5. ZÁVĚR.....	46
6. BIBLIOGRAFIE.....	47
7. PŘÍLOHY.....	48

1. ÚVOD

Tuto bakalářskou práci tvoří dvě hlavní části: vlastní překlad a teoretická část. V teoretické části provedu analýzu textu předlohy podle schématu Christiane Nord, přičemž budu podle jejího vzoru postupovat na základě rozdělení textových faktorů na vnětextové a vnitrotextové. Následně nastíním, s jakými problémy jsem se při překladu potýkala a jakým způsobem jsem přistupovala k jejich řešení.

K bakalářskému překladu jsem si vybrala kapitolu z knihy *Fremdbilder – Selbstbilder* s podtitulem *Imaginationen des Judentums von der Antike bis in die Neuzeit*, kterou sestavila trojice odborníků z Bernské univerzity René Bloch, Simone Haerberli a Rainer C. Schwingers. Knihu vydalo švýcarské nakladatelství Schwabe AG v roce 2010. Toto pozoruhodné dílo je tvořeno deseti příspěvky od deseti různých autorů. Původně byly tyto texty přednášeny posluchačům na Bernské univerzitě, posléze byly zredigovány a vydány v této knize. Rozhodla jsem se pro překlad páté kapitoly od Gunnara Mikosche nazvané *Bildverbot?* s podtitulem *Selbstimaginationen in der jüdischen Bildwelt des Mittelalters*, jednak protože svou délkou odpovídá požadavkům na rozsah bakalářské práce, jednak protože se zabývá židovstvím ve vztahu k výtvarnému umění, které patří mezi mé dlouholeté koníčky. Výběr tématu židovství jako takového má také svůj důvod. Asi proto, že naše rodina má židovské kořeny, byla jsem židovstvím vždy fascinována, i když jaksí „na dálku“ a především naprosto iracionálně, protože jsem své židovské předky nikdy nepoznala a o židovské víře a historii jsem měla spíše povrchní informace. Proto jsem nutnost rozhodnout se pro odborný text k bakalářskému překladu pojala jako příležitost dozvědět se o tomto tématu něco nového. Knihu *Fremdbilder - Selbstbilder* mi doporučili v Židovském muzeu s tím, že ještě nebyla přeložena do češtiny, a že je moc zajímavá. S čímž musím souhlasit. I když text rozhodně nebyl z nejlhčích, práce na překladu byla pestrá a obohacující.

2. VLASTNÍ PŘEKLAD

Zákaz zobrazování?

Židovské sebepojetí ve středověkém výtvarném umění

Gunnar Mikosch, Basilej

I

V roce 1929 publikoval kunsthistorik Ernst Cohn-Wiener první přehledné dějiny židovského umění od antiky až po novověk. Svou knihu začíná slovy: „Existuje židovské umění? Je zvykem na tuto otázku odpovídat záporně.“¹ Cohn-Wiener tím vyjádřil dlouho rozšířený předsudek, jehož počátky můžeme vysledovat již v 19. století. Představa, že židovství se vyznačuje především anikoničností a odlišuje se tím zejména od většinové křesťanské kultury, patřila ke kulturně-teoretickému konsenzu jak popisu zvenčí ze strany křesťanů, tak i zevnitř ze strany samotných Židů. Židovský filosof kultury Hermann Cohen (1842 – 1918) ve svém stěžejním díle o <Náboženství rozumu z pramenů judaismu> vysvětluje, že nejenže ve smyslu rozumu právě anikoničnost židovské víry ukazuje slučitelnost moderny a židovského duchovního světa, nýbrž že moderna jakožto projekt rozumu nachází své naplnění v židovském náboženství. «Sochařství a malířství byly od samotných bohoslužeb izolovány.»² Vlastního «umění lidí, jakožto vyznavačů jediného Boha, se mu [Mojžíšovi] dostalo prostřednictvím Zákona. Zákony samy proto nemohou být bez vší umělecké hodnoty, která se ovšem mohla projevit především ve slovesném umění.»³ Tak bylo i pro Cohena žáka Franze Rosenzweiga nesporné, že písemný projev ve formě slovesného umění v sobě

¹ Ernst Cohn-Wiener, *Die jüdische Kunst. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 1929, s. 1.

² Hermann Cohen, *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums*, Darmstadt 1966, s. 427.

³ Cohen, *Religion* (Anm. 2), s. 427f.

zahrnuje více pravdy než výtvarný projev nebo hudba.⁴ Židovská identita, to bylo ve filosofii kultury 19. a počátku 20. století jasné, byla identitou neodlučitelnou od písma, která si od své vlastní obraznosti měla držet odstup. A takto to formuloval Cohn – Wiener: «Očividně si ceníme naší náboženské a duchovní minulosti daleko více než té umělecké a vnímáme židovské umění jako o sobě nelegitimní, nanejvýš jako trpěné».⁵ Pozadí takového hodnocení bylo samozřejmě tvořeno tím, jak se v průběhu dějin vyvíjela recepce zákazu zobrazování v biblickém Desateru: Nezobrazíš si Boha! To, že na obrazy bylo pohlíženo s despektem, vedlo v rámci evropského osvícené židovství k názoru, že židovská identita je především identitou anikonickou. Když se Ernst Cohn-Wiener nad tímto židovským úsudkem o vlastní kultuře pozastavil, mohl už se ohlédnout na dlouhou historii židovského umění, a tak ve své monografii zahrnul časové rozpětí od nomádské fáze až po expresionismus počátku 20. století. A přesto jsou i u něj znatelné poslední zbytky židovské tendence upozadovat výtvarný pojem ve prospěch poezie. Předmluvu tak zakončuje zcela v duchu svého pojetí filosofie umění v celé knize, když píše: «Také židovský člověk vždy nacházel pro svůj myšlenkový svět vyjádření výtvarnými prostředky, a v tomto smyslu existuje židovské umění. Nikdy nedosáhlo takových hloubek vyznání, které Izrael zformoval v učení a v básnické tvorbě. Ale doprovází celou cestu židovského národa dějinami. Izrael vždy bezesporu byl *myslícím* národem, nikoli *tvořícím*, dostalo se mu většího literárního nadání než uměleckého. Ale jeho způsob tvoření poskytuje ty nejzajímavější pohledy do jeho duše, i tam, kde je velmi mlčenlivá. Většinou to jsou ty nejhlubší věci, které se neobracejí navenek»⁶ – židovská identita, hlubina její duše, zůstává beztvará a neviditelná.

Pouhé tři roky po vydání Cohn-Wienerovy monografie o židovském umění měl celou záležitost postavit na hlavu archeologický objev na břehu Eufratu. V tehdejší římské posádkové městě s antickým jménem Dura Európos byla odkryta synagoga ze 3. století po Kristu. Senzace spočívala v tom, že nástěnné malby úplně vymalované synagogy

⁴ Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt a.M. 1988, s. 273f.: «Jako také velkému básníkovi náleží jistá zralost ještě bezvýhradněji než k malíři nebo hudebníkovi ... Výtvarné umění a hudba obsahují stále ještě něco abstraktního; ono se zdá být jaksi hluché, ona slepá ... Básnictví je proto, protože je nejvíc živoucí, to nejméně postradatelné umění.» Viz také *Kalman P. Bland, The artless Jew. Medieval and modern affirmations and denials of the visual*, Princeton 2000.

⁵ Cohn-Wiener, *jüdische Kunst* (Anm. 1), s. 1.

⁶ Ebd., s. 11.

v Dura Európos byly přehlídkou antického židovského umění, které nejenže bylo až doposud neznámé, ale dokonce platilo per definitionem za vyloučené. A nejen to: nejenže nástěnné malby, uspořádané ve třech horizontálních pruzích, reprodukují příběhy z hebrejské Bible, ale navíc se jejich ikonografie na několika místech řídí rabínskou interpretací Bible, a malby jsou tak autonomní vůči křesťanské ikonografii. Nástěnné malby v Dura Európos tedy nevizualizují pouhé příběhy, nýbrž jsou ve své struktuře a kompozici určovány rabínskými reflexemi.⁷

Dura Európos se v prvním a druhém století stala ekonomickým centrem regionu a její blahobyt umožnil výstavbu a přestavbu chrámů, stejně jako obohacení synagogy o malířskou výzdobu. Navzdory své periferní poloze hraničního města, které patřilo hned k římské, hned k parthské říši, byla Dura Európos ve své době kulturně na výši, jak dokazují vykopávky. Je tedy možné, že dnes jedinečné nástěnné malby v synagoze zas tak jedinečné nebyly, nýbrž že nabízejí pohled na kulturu helénistického židovství v římské říši. Židovské výtvarné umění v synagoze Dura Európos pouze odráží to, co bylo ve velkých východních centrech běžné, a co bylo směrodatné pro Dura Európos: svébytná židovská kultura zobrazování v synagogách, jejichž ikonografie je ovlivněna rabínskými debatami o biblických příbězích, která se ale mimo Dura Európos ztratila.

Avšak stopa se objevila znovu, a sice v Římě, přesněji v křesťanských katakombách. Když byly v padesátých letech dvacátého století objeveny do té doby neznámé katakomby ve Via Latina, bylo překvapení o to větší, že některé malby jako by ikonograficky odkazovaly k židovským kompozicím obrazů, což vedlo k závěru, že raně křesťanské umění ve 4. století si přivlastnilo existující židovské předlohy. V hrobní komoře Kubikulum B je v jednom výklenku zobrazena návštěva tří mužů u Abrahama v Mamre. Biblický text o tomto setkání říká: »I ukázal se Hospodin Abrahamovi při božišti Mamre, když seděl za denního horka ve dveřích stanu. Rozhlédl se a spatřil: Hle, naproti němu stojí tři muži. Jakmile je

⁷

Debaty o synagoze v Dura Europos shrnuta v: *Joseph Gutmann* (Hg.): *The Dura-Europos Synagogue: a re-evaluation* (1932 – 1992), Atlanta 1992.

spatřil, vyběhl jim ze dveří stanu vstříc, sklonil se k zemi« (Gen 18, 1 – 2). V katakombě jsou zobrazeny postavy vystupující v biblickém textu.

Tři muži stojí v pravé části obrazu a dívají se na Abrahama, který je v levé části obrazu zdraví pozdviženou pravou rukou. Na rozdíl od textu však Abrahám neběží mužům vstříc, nýbrž opětuje jejich pozdrav vsedě. Je tato ikonograficky nikoli nevýznamná odchylka výsledkem invence malíře ze 4. století, nebo má tato kompozice, která se v rozhodujícím detailu liší od biblického textu, nějaké jiné důvody? Rabínská vyprávěcí a interpretační tradice dokázala o Abrahamovi v Mamre vyprávět víc. Už Targum Neofiti, nejstarší aramejský překlad Bible z prvního nebo druhého století po Kristu, udává důvod, proč Abraham musel ony tři muže uvítat vsedě: Kvůli obřízce měl takové bolesti, že ani nemohl vstát.

Tento vypravěčský dodatek o Abrahamových bolestech po obřízce si v následujících stoletích měla přisvojit rabínská tradice výkladu Bible a později byl dokonce převzat do Babylonského Talmudu⁸ a také do Pirke de Rabi Eliezer⁹, významného z hlediska dějin působení. Spjatost motivů Abrahamovy obřízky a návštěvy mužů v Mamre se objevuje pouze v rabínském výkladu, paralelní tradice v křesťanství nejsou známy. Nabízí se tedy závěr, že křesťanské malby v katakombách na Via Latina nejen převzaly židovské vyprávěcí tradice, ale že jsou také zpracovány podle židovských předloh – což by byla další indicie o velmi rozšířené kultuře židovského umění. Jak však máme tomuto ikonickému přechodu mezi židovským a křesťanským výtvarným uměním rozumět? Dá se vyvozovat právě z literární konfrontace církevních otců s rabínským prostředím novozákonních spisů, jsou to tedy rabínské tradice, které prostřednictvím polemické literatury církevních otců našly vstup do literární tradice antického křesťanství a tím i do začínající křesťanské výtvarné kultury?¹⁰ Nebo se rané křesťanské umění orientuje na židovské malířské předlohy, které nachází

⁸ Babylonský talmud, Bawa Mezia 86b.

⁹ *Dagmar Börner-Klein*, *Pirke de-Rabbi Elieser*, Berlin/New York 2004. Zde se ke Gen 18,1 píše: «Když byl Abraham obřezán, měl třetího dne veliké bolesti, a to se stalo, aby bylo zkoušen ... Pojdte a spatřete moc obřízky, neboť než byl Abrahám obřezán, padal tváří k zemi ... Teď, jsa obřezán, sedí ...» (s. 316).

¹⁰ *Heinrich Strauss*, *Jüdische Quellen frühchristlicher Kunst: Optische oder literarische Anregung?*, in: *Zeitschrift für Neutestamentliche Wissenschaft*, LVII, 1966, s. 114 – 136; znovu vytištěno v: *Joseph Gutmann*, *No Graven Images: Studies in the Hebrew Bible and Art*, New York, s. 362 – 284.

v antických židovských iluminovaných rukopisech? Žádné takové rukopisy se sice nezachovaly, přesto Kurt Weitzmann dokázal odhalit tradiční linii v dějinách motivů antické židovské ikonografie v ilustracích křesťanského Pentateuchu ze středního období byzantské říše (10. století), která vypovídá o společném zdroji s nástěnnými malbami v synagoze Dura Európos.¹¹ Zároveň jsou také v nejstarších křesťanských rukopisech, ve Vídeňské Genesis¹² (okolo r. 500), v Cottonově Genesis¹³ (5./6. století), a v Ashburnhamově pentateuchu¹⁴ prokazatelné rabínské motivy, které, jak v mnoha příspěvcích ukázali Ursula a Kurt Schubertovi¹⁵, určují křesťanskou kompozici obrazu a dá se z nich usuzovat na závislost raného křesťanského spektra obrazů na židovské výtvarné kultuře. Nebo jsou ty nemnohé doklady pozdně antické židovské kultury, malby v synagoze Dura Európos, ale také mozaiková podlaha v synagoze Bejt Alfa (rané 6. století), dokonce výrazem komplexního kulturního procesu vzájemného osvojování a vymezování mezi křesťany a židy, který se odehrával na poli obrazovosti¹⁶? Každopádně se zdá, že interakce mezi křesťanskou a židovskou kulturou v době antiky byla dynamičtější, než výzkumy dlouhou dobu předpokládaly. To, jak na sebe židovská a křesťanská kultura navzájem intertextuálně a intervizuálně odkazují, určovalo obě tyto kultury v daleko vyšší míře, než se dlouho věřilo. Historický vývoj byl vícevrstevnatý a už není možné jej popsat v rámci alternativ „asimilace“ versus „vymezování“. To platí nejen pro antiku, ale i pro středověk¹⁷.

¹¹ Kurt Weitzmann, *Die Illustrationen der Septuaginta*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, III – IV (1952), s. 96 – 120; Kurt Weitzmann a Massimo Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, Princeton 1999. Přehled o historii výzkumu u Katrin Kogman-Appel, *Bible Illustration and the Jewish Tradition*, in: *Imaging the Early Medieval Bible*, hg. von John Williams, Pennsylvania 1999, s. 61 – 96.

¹² Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. theol. gr. 31.

¹³ London, British Library, MS Cotton Otho B VI. Antický rukopis byl roku 1771 z velké části zničen při požáru, obrázky z něj se ale zachovaly díky obkreslení, viz Kurt Weitzmann a Herbert Kessler, *The Cotton Genesis: British Library Codex Cotton Otho B VI.*, Princeton 1986.

¹⁴ Paris, Bibliothèque Nationale, MS nouv. acq. lat. 2334.

¹⁵ Viz shrnutí jejich výzkumné práce ve společné publikaci Ursula a Kurt Schubert, *Jüdische Buchkunst*, Bd. 1, Graz 1983.

¹⁶ Gustav Kühnel, *Gemeinsame Kunstsprache und rivalisierende Ikonographie: Jüdische und Christliche Kunst in Galiläa vom 4. – 7. Jahrhundert*, in: *Oriens Christianus*, LXXXIX, s. 197 – 223.

¹⁷ Zde přichází ke slovu teoretická výměna paradigmat v rámci židovských studií, která kulturně-teoretické úvahy silněji zařazuje do popisu historických událostí. Zásadní k tomu Ivan G. Marcus, *Rituals of Childhood. Jewish Acculturation in Medieval Europe* New Haven/ London 1996; David Biale (Hg.), *Cultures of the Jews. A new History*, New York 2002; Israel Yuval, *Zwei Völker in deinem Leib. Gegenseitige Wahrnehmung von Juden und Christen*, Göttingen 2007.

Židovská kultura v období pozdní antiky byla také výtvarnou kulturou - kulturou interagující s ikonografií svého okolí, které procházelo procesem christianizace. Dokud se antiikonické tendence nebyly schopny v židovství prosadit, byla vlastní kulturní a náboženská identita znázorňována a pojednávána jak písemně, tak i prostřednictvím obrazů. Mimořádnou roli při tom hrálo zachycování těch narativních rozšíření biblických příběhů, které se lišily od křesťanského výkladu. Jsou to právě literární dodatky a pokračování biblických příběhů v midraších, dostupné na zmíněných obazech v Dura Európos, malbách v římských katakombách nebo v Oktateuchu ze středního období byzantské říše, v nichž je vizualizována vlastní židovská identita.

Přesto měla být definice židovství v následujících stoletích zprostředkovávána nikoli v obrazové, nýbrž v písemné rovině. Tendence hebraizovat, které vycházely z Babylonu v rámci pozdně antického židovství a které svého vrcholu dosáhly s ukončením Babylonského Talmudu v 6. století, byly ikonoklastické – tedy obrazoborecké. Jak dlouho trval tento proces, kdy obrazoborectví pronikalo do pozdně antického židovství, musí pro nedostatek obrazových a písemných zdrojů zůstat otevřený. Pozdně antická židovská výtvarná kultura už se ovšem středověku nedožila.

II

O to překvapivější je, že ve 13. století se v aškenázské oblasti opět objevují figurální židovské obrazy. V roce 1233 je ve Würzburgu dokončen rukopis s komentáři Rašiho (Šlomo ben Jicchak, 1040 – 1105) a jeho žáka Josefa Kara k biblickým knihám. V kolofonu je uveden rok a místo dokončení rukopisu, stejně jako zadavatel: rabbi Josef ben Rabbi Moses. Tento takzvaný mnichovský Rašiho komentář¹⁸ je vybaven přílohou s celkem 17 figurálními miniaturami. Výklenky v textu nasvědčují tomu, že iluminace je neúplná a že se počítalo

¹⁸ München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. hebr. 5. Popis rukopisu u *Thérèse Metzger*, *Le manuscrit enluminé Cod. Hebr. 5 de la Bibliothèque d'Etat à Munich*, in: *Etudes de Civilisation médiévale (IX^e - XII^e siècles)*, Poitiers 1974, s. 537 – 552 a *Elisabeth Klemm*, *Die illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek*, Wiesbaden 1998, s. 199 – 202.

s dalšími miniaturami. Přibližně ve stejné době vzniká třísvazková Hebrejská bible¹⁹, dnes umístěná v knihovně Bibliotheca Ambrosiana v Miláně, jehož kolofony poukazují na to, že texty těchto svazků byly dokončeny v letech 1236 až 1238. A zadavatelem je opět jistý rabbi Josef ben Mose, který se zdá být identický se zadavatelem mnichovského Rašiho komentáře. Další iluminovaná hebrejská Bible²⁰ vzniká ve třicátých letech 13. století; dnes se nachází v univerzitní knihovně Wroclaw (Vratislav). Její kolofon udává pouze autora *masory*, Josefa ben Qalonyma, stejně jako rok, kdy svou práci dokončil: 4998, tedy 1237 – 1238 podle křesťanského letopočtu.

Zhruba o sto let později vznikají také v sefardské oblasti iluminované židovské rukopisy. Jsou to ilustrované hagady, tedy rukopisy, které citují text sederového rituálu během pesachu.²¹ K raným iluminovaným hagadám patří bohatě zdobená <Zlatá hagada>²², která v návaznosti na textovou část předkládá čtrnáct celostránkově iluminovaných foliových stran scén z knih Genesis a Exodus, stejně jako její sesterský rukopis <Or. 2884>²³, která je sice méně zdobená, ale svými motivy následuje Zlatou hagadu. Kolem poloviny 14. století pak vznikají <Sarajevská hagada>²⁴, která byla málem zničena ve válečné vřavě jugoslávské války v roce 1990 při ostřelování Národního muzea, stejně jako Hagada z knihovny John Rylands Library v Manchesteru²⁵ a <Or. 1404> z knihovny British Library²⁶.

Cílem kunsthistorického zkoumání španělské Hagady bylo dlouhou dobu určit vztah mezi scénickými cykly 14. století a židovskou obrazovou kulturou pozdní antiky, která

¹⁹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, MS B 30 – 32 inf.

²⁰ Wroclaw (Vratislav), Univerzitní knihovna, Ms. M 1106. Detailní výzkum provedla *Thérèse Mendel*, Die Bibel von Meschullam und Joseph Qalonymos. Ms M 1106 Univerzitní knihovny Vratislav (Wroclaw) (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg Bd. XLII), Würzburg 1994.

²¹ Obsáhlou studii o těchto hagadách nyní předložila *Kathrin Kogman-Appel*, Illuminated haggadot from medieval Spain, Pennsylvania State University Press 2006.

²² London, British Library, MS Add. 27210; faksimile: *Bezalel Narkiss*, The Golden Haggadah, London 1997.

²³ London, British Library, MS Or. 2884.

²⁴ Sarajevo, Národní muzeum (bez signatury); faksimile: *Cecil Roth*, The Sarajevo-Haggadah, Belgrad 1968.

²⁵ Manchester, John Rylands University Library, MS hebr. 6; faksimile: The Rylands Haggadah, London 1988.

²⁶ London, British Library, MS Or. 1404.

ale může být rekonstruována pouze na základě své křesťanské recepce v byzantských rukopisech. Tak byly postulovány hypotetické židovské prototypy; recepce jejich motiviky se měla objevit v sefardských hagadách²⁷. Tento metodický postup je z hlediska dějin umění legitimní, zároveň ale prozrazuje touhu po poznání, která chce židovskou výtvarnou kulturu 14. století chápat v kontinuitě, jejíž počátek sahá až do pozdní antiky. Tím je v médiu obrazu představen podobný „příběh“, který existuje v médiu textu ve formě Talmudu. Talmud je od svého dokončení v 6. století základem pro diskurz o židovské identitě a stává se garantem kontinuity, která se začíná v pozdní antice. Stále znovu podnikané komentování Talmudu znamená navzdory tomu, že výklady různých rabínů si často vzájemně odporují, nikdy nepřerušenu kontinuitu středověkého židovství. Platí to však i pro médium obrazu? Sahá židovská identita pojednaná v médiu obrazu stejně bez přerušování od pozdní antiky až po pozdní středověk – ačkoli ani jediný židovský rukopis nemůže prokázat zprostředkování mezi pozdní antikou a pozdním středověkem? Anebo začíná v aškenázském a o něco málo později i v sefardském židovství nový proces (znovu)osvojení obrazu, který naznačuje transformaci židovské kultury a identity?

III

Neboť otázka po legitimitě figurálního zobrazování začala od 13. století rabíny zaměstnávat znovu. Jestliže už Raši ve svém komentáři pasáže Talmudu bŠabat 149a mluvil o tom, že «lidé malují na zdi různá zvířata nebo také lidi nebo události, jako třeba Davidův boj s Goliášem, a pod to píší, že se jedná o obraz toho nebo onoho zvířete, postavu tohoto nebo této», o něco později vypukly boje o (ne)možnost obrazů. V této debatě přitom nejde o principiální odmítnutí nebo schválení obrazů v náboženském kontextu, nýbrž o stanovení míst a kontextů, kde jsou obrazy možné či nemožné. Maimonides (1138 – 1204) v Mišne Tora odmítá zobrazování lidí a odůvodňuje to nebezpečím modloslužby. Sem zahrnuje také zobrazování slunce, měsíce, hvězd, planet a andělů, povoluje však obrazy všech ostatních

²⁷

Kathrin Kogman-Appel, Die Modelle des Exoduszyklus der Goldenen Haggada, in: *Judentum. Ausblicke und Einsichten*, vyd. Clemens Thoma et al., Frankfurt a.M. 1993, s. 269 – 299.

živých bytostí jako jsou zvířata a rostliny právě s výjimkou lidí.²⁸

Možnosti zobrazování lidských postav vyzkoušel ve Francii 13. století Josef ha-Mekane, který chtěl zákaz z Ex 20,4 rozumět tak, že se vztahuje jen na velmi přesnou reprodukci. Podle něj je zobrazování zcela legitimní²⁹, pokud svůj živý objekt lehce pozmění – výrok, který se Jehudovi he-Chasid na začátku 13. století jevil jako nemyslitelný. Ve své sbírce učení a výroků zvané *Sefer Chasidim* takovouto možnost výmalby synagog příkře odmítá, když píše: «V Jeruzalémském chrámě byli cherubové, skot a lvi, ale v synagogách se v žádném případě nesmí zobrazovat živé bytosti, tím spíš před svatostánkem. Jinak by to vypadalo, že jsou tyto bytosti předmětem uctívání, a Nežidé by řekli: <Tito lidé věří v obrazy>.»³⁰

Vyjádření v responsu (1110 – 1175) Ephraima von Regensburg se naproti tomu vztahuje na jiný kontext a jiný použitý materiál umístění obrazů. Na otázku, zda smějí být na pokrývkách, které se v synagoze dávají na předčítací pult, zobrazování ptáci, ryby, koně a lvi, odpovídá rabbi Ephraim, že zde nehrozí nebezpečí modloslužebnictví. Nicméně se zdá, že v rámci židovského diskurzu nehrají jednotlivé druhy zvířat žádnou roli, neboť v novodobých editovaných sbírkách responsí v *Sefer Ravi'ah* Eliezera ben Joela haLevi se jednou mluví o obrazech ryb (Cremona 1157), jednou o obrazech ptáků a ryb (Lvov 1860) nebo také ptáků a koní (Praha 1607, nové vydání Budapešť 1895)³¹. Na základě historie vydání se také ukazuje, jak byla otázka, která se původně vztahovala na zobrazování na liturgických textiliích, v 19. století vnímána jako debata o legitimitě obrazů v synagoze vůbec. Neboť nové budapešťské vydání z roku 1895 rozšiřuje otázku po možnosti zobrazování ptáků a koní o dodatek: «kteří byli namalovaní v synagoze»³² - a pojímá obrazovou výmalbu synagog analogicky k výmalbě středověkých křesťanských kostelů.

²⁸ *Maimonides*, *Mischne Tora*, *Milchot Avodat kokchavim veHukkoteihem*, 3:10 – 11.

²⁹ *Judah Rosenthal*, *Sepher Joseph Hamekane*, Jerusalem 1970, 48, No. 29a.

³⁰ *Sefer Chasidim*, § 1625, citace z *Felicitas Heimann-Jellinek*, *Zum so genannten Bildverbot*, in: *Ein Leben für die jüdische Kunst. Gedenkbund für Hannelore Künzl*, hg. von Michael Graetz, Heidelberg 2003, s. 21 – 31, zde: s. 28.

³¹ shrnutí najdeme u *Vivian Mann*, *Jewish Texts on the visual arts*, Cambridge 2000, s. 39ff.

³² *Mann*, *Jewish Texts* (Anm. 31), s. 40.

V jakém kontextu probíhal rabínský diskurz o obrazech ve 12. a 13. století v aškenázské oblasti, je dobře vidět na nařízení rabbiho Eljakima ben Josefa von Mainz (nar. kolem 1170). Ten stanovuje, aby okna synagogy v Kolíně, vsazená kolem roku 1200, byla odstraněna, protože jsou vyzdobena obrázky lvů a hadů. Konečně zákaz z Ex 20,4 je podle něj jednoznačný³³. V křesťanském sakrálním umění se pomalovaná okna objevují ve druhé čtvrtině 12. století, v Kolíně dochází k nevídanému rozmachu ve výstavbě románských kostelů – do poloviny 13. století vznikne celkem 28 církevních novostaveb, dva kostely budou rozšířeny a čtyři od základů přestavěny³⁴. A k reprezentativní výbavě kostelů patřily rovněž vitráže, ze kterých dnes zůstala zachována jen románská okna chrámu sv. Kuniberta (kolem roku 1230). Zdá se, že také na kolínskou židovskou obec udělaly rozmanité sakrální výstavby dojem, když si tato přivlastnila nově se prosazující umělecké médium vitráží a užívala ho jako reprezentativní výbavu – společně s křesťanskými kostely a v konkurenci s nimi. Tady už můžeme pozorovat fenomény kulturní interakce, pro jejichž popsání a pochopení již nestačí pojmy „asimilace“ versus „vymezování“. Neboť nejen otevřenost vůči novému výtvarnému médiu vitráží spojuje kolínskou židovskou obec s většinovou křesťanskou kulturou, která ji obklopuje. Také skutečnost, že rabbi Eljamim ben Josef zamítnul vitráže v Kolíně, má svou paralelu v křesťanském světě: nebyl to nikdo jiný než <spiritus rector> řádu cisterciánů, Bernhard von Clairvaux (1090 – 1153), kdo ve své polemice románskému výtvarnému umění vyčítá, že zvířata, lidé a démoni zobrazení na hlavicích sloupů křížové chodby na sebe strhávají pozornost modlících a zabraňují opravdovému rozjímání: «A mimo to, co dělají v křížové chodbě u čtoucích bratrů ty směšné monstrosity, ta neuvěřitelně znetvořená krása a dokonalá šerednost? Co tam dělají nečisté opice? Co divocí lvi? Co monstrózní kentauři? Co pololidé? Zkrátka, všude je tak mnoho tak podivuhodné rozmanitosti různých bytostí, že člověk čte spíš v tesaných dílech než v psaných; radši se celý den zaobírá tím, že nad nimi žasne, než aby meditoval nad Zákonem božím.»³⁵

³³ Psaní Eljakima ben Josepha se traduje v responsu Isaaka ben Moses von Wien (cca 1180 – cca 1250): *Isak Farkas Kahan*, *Mechkarim be-Sifrut ha Teshuvot*, Jerusalem 1973 (viz *Mann*, *Jewish Texts* [Anm. 31], s. 71ff.).

³⁴ *Werner Schäfke*, *Kölns romanische Kirchen*, Köln 1984, s. 17.

³⁵ *Ceterum in claustris, coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? Quid feri leones? Quid monstruosi centauri? Quid semihomines? ... Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum apparet ubique varietas, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in cidibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando* (Bernhard von Clairvaux, *Apologia ad Guillelmum Abbatem*, in: *Sancti Bernardi Opera*, Bd. 3. hg. von Jean Leclercq, Rom 1963, s. 106, 14 – 24).

Debata o legitimitě zobrazování lidských postav, která se odehrávala v rámci židovské komunity, se odráží jak ve formách zobrazení, tak i ve známkách opotřebení jednotlivých rukopisů. Tak mají Adam a Eva v Ambrosiánské bibli na začátku knihy Genesis³⁶ obličej zakryté vlasy. Zdrženlivost se tedy nevztahuje na nahá těla, i když jejich ohanbí jsou zřetelně zakryta fíkovými listy, ale na lidskou tvář.

Další možností, jak se vyhnout zobrazení lidské tváře, bylo znázorňovat lidi se zvířecími hlavami. Nejznámějším rukopisem s touto formou zobrazení je takzvaná Hagada ptačích hlav³⁷, v níž jsou namalováni lidé s hlavami, které připomínají hlavy ptačí. Nebo jsou ilustrace dodatečně změněny tím, že se lidské obličej vyškrábou, jako je tomu například téměř bez výjimky v Mnichovském Rašiho komentáři. Avšak tato zdrženlivost se z židovských iluminací brzy vytrácí a začíná být patrná zřetelnější interakce s křesťanskou ikonografií. Už iniciála ke knize Genesis v Ambrosiánské bibli navazuje na křesťanskou tradici, totiž na vyzdobení textu malířsky ztvárněnými iniciály. Jestliže v křesťanské tradici to je první písmeno, které je obzvlášť ozdobné, pak jsou to v hebrejských rukopisech počáteční slova, aby se od sebe písmena nemusela odtrhávat.

Ve 13. a 14. století se iluminátoři při malířském utváření hebrejských rukopisů orientují na vizuální kulturu křesťanské většinové společnosti. Tak jsou iniciály v Duke-of-Sussex-Pentateuch³⁸ realizovány zcela ve figurativní řeči křesťanství. Iniciála v knize Deuteronomium³⁹ přitom překvapuje adaptací církevní architektury. Iniciála je zarámovaná gotickými stylistickými elementy, které se na architekturu oken gotických katedrál orientují svou kružbou. Všude zde panuje gotika – a sice křesťanská sakrální gotika, vždyť kružba zůstává dlouho vyhrazena křesťanské architektuře, zatímco světská gotika si volí jiné tvary oken.

³⁶ Bibl. Ambrosiana, MS B 30 inf., fol. 1v.
³⁷ Jerusalem, Israel Museum, Ms. 180/57.
³⁸ London, British Library, Add. 15282.
³⁹ Ebd., fol. 238r.

Jak úzký zpočátku zůstává vztah vlastní židovské ikonografie k ikonografii křesťanské, zároveň je do něj ale vnešen prvek dialektiky a „požidovšťování“, je patrné ve Zlaté hagadě. Ikonografická proměna biblického příběhu o nalezení Mojžíše při tom překračuje rozsah biblického textu. V textu Exodu 2 se mluví o tom, že faraonova dcera sestupuje k Nilu, aby se umyla, její dívky se však procházejí podél břehu. Když faraonova dcera v rákosí spatří ošatku, posílá svou služebnici, aby ošatku přinesla, sama ji pak otevře a spatří dítě. Zdá se ale, že výtvarné ztvárnění z fol. 9r se řídí jednou vypravěčskou variantou.

Neboť zde stojí tři mladé dívky nahé v řece Nil, aby přijaly otevřenou ošatku. Naproti tomu čtvrtá žena, oděná v roucho a závoj, sedí nad scénou a pozoruje dění. Co se z křesťanské perspektivy může skutečně jevit jako výtvarné ztvárnění biblického textu, je z židovského úhlu pohledu výtvarné ztvárnění textu jiného. Neboť Targum Pseudo-Jonathan k Ex.2,1 – 6 vypráví o narození Mojžíše:

«Žena otěhotněla a porodila syna po šesti měsících. Když viděla, že je životaschopný, ukryvala jej po tři měsíce, což dohromady činilo devět měsíců. Pak už ho ale nemohla dále schovávat, neboť Egypťané ji byli odhalili. Vzala pro něj papyrový košík, vymazala ho asfaltem a smolou, položila dítě dovnitř a dala košík na břeh řeky do rákosí. Miriam, jeho sestra, se postavila opodál, aby viděla, co se s ním stane. Tu seslalo slovo JHWH zanícené rány a vyrážky na zemi egyptskou. Bitiah, dcera faraonova, sestoupila k řece, aby se občerstvila, a její otrokyně šly po náspu řeky. Spatřila košík uprostřed rákosí a natáhla ruku a vzala si ho. A ihned byla uzdravena ze zánětu a vyrážky. Otevřela košík a spatřila chlapce, který se rozplýval v slzách, a měla s ním soucit s řekla: <Toto je dítě Židů.>⁴⁰»

Ve Zlaté hagadě je tedy faraonova dcera zobrazena při koupání se svými dvěma dívkami v momentě, kdy bere do rukou ošatku– a právě tím je uzdravena. Kdo je však ta oblečená žena? Nejspíš Miriam, Mojžíšova sestra, která pozoruje dění. Co se, viděno očima křesťana, nejprve jeví jako faraonova dcera, která se zde ovšem na rozdíl od biblického textu nekoupe, je v židovské interpretaci vnímáno jako ikonografický posun křesťanské obrazové tradice.

⁴⁰

Ernest George Clark (Hg.), Targum Pseudo – Jonathan of the Pentateuch, Hoboken (NJ) 1984.

Transformace křesťanských ikonografických topoi a jejich začlenění do židovské obrazové narace se znovu zřetelně projevuje na další straně folia Zlaté hagady. Mojžíš se zde vrací se svojí ženou Siporou a s oběma syny do Egypta a potkává Árona, který mu jde naproti. Sipora sedí s dětmi v náručí na oslovi, zatímco Mojžíš běží před nimi a podává Áronovi ruce na pozdrav. Toto schéma je křesťanským očím dostatečně známé, vždyť kompozice obrazu ve Zlaté hagadě se řídí křesťanským výtvarným topem útěku do Egypta. Tam sedí Marie s Ježíškem v náručí také na oslovi, kterého vede Josef. Avšak kompozice obrazů, na nichž je zachycen útek do Egypta, zpravidla sleduje vodorovný pohyb, svatá rodina se tedy na obrazu pohybuje zleva doprava, což odpovídá směru latinského textu. Obraz v Hagadě odpovídá tomuto kompozičnímu schématu, Mojžíš s rodinou se však po obrazu pohybují zprava doleva, zcela ve směru hebrejského textu. Jak lze tyto strukturální paralely mezi židovským a křesťanským obrazem interpretovat z hlediska teorie kultury? Je to «pronikání křesťanských témat do židovské ikonografie»⁴¹, jak se domnívá Gabrielle Sed-Rajna, a je zde suverenita židovského spektra obrazů ohrožena majorizací křesťanské ikonografie? Nejsme zde spíše svědky kreativního procesu, v němž si židovská kultura osvojuje spektrum obrazů svého okolí, a to se pak stává židovským spektrem obrazů, ve kterém židovská kultura dovede pojímat samu sebe? Jistě se jedná o druhou možnost a dá se z ní usuzovat na kulturní interakci mezi židovskou menšinou a křesťanskou většinou kulturou, v níž je židovská identita stále znovu aktualizována. Tuto interakci lze tedy sotva dále popisovat v rámci paradigmatické pojmové dvojice „asimilace“ a „vymezování“, nýbrž jsou to formy konkurence a potřeby sebereprezentace ve vztahu k většinové křesťanské společnosti, které se zde uplatňují. Středověké kodexy, a zejména iluminované rukopisy, naplňovaly vedle svých sakrálních a liturgických úloh současně potřebu sebereprezentace – umožňovaly svým majitelům vytvářet o sobě pozitivní obraz vzhledem k finančním investicím, které tyto rukopisy představovaly. To samozřejmě platí i pro židovské rukopisy. Manuskript Add. 11639 z knihovny British Library se umělecky řadí k okruhu iluminací na francouzském dvoře svatého Ludvíka IX. Porovnáme-li tento rukopis a žaltář svatého Ludvíka

⁴¹

Gabrielle Sed-Rajna, Die hebräische Bibel in Bilderhandschriften des Mittelalters, Frankfurt a.M. 1987, s. 94.

IX.⁴², ukáže se úroveň nákladných rukopisů, kterou si židovský zadavatel mohl a chtěl dovolit.⁴³

Fol. 521v ukazuje v medailonu scénu obětování Izáka, která je co do stylu a kompozice velmi podobná výjevu z Žaltáře svatého Ludvíka a umělecky odkazuje na kruh malířů kolem pařížského iluminátora < Maître Honoré>.

Oba obrazy se liší pouze v detailech. Jako už ve Zlaté hagadě, děj na scéně v židovském rukopisu se odehrává ve schématu zleva doprava, v křesťanském naproti tomu zprava doleva, což odpovídá toku textu.

IV

Kulturní interakce vždy potřebuje také někoho, kdo ji bude realizovat. Kdo přenesl vizuální „židovskost“ rukopisů do obrazu? Jinými slovy, kdo byli tito malíři? Ještě před několika lety se většina odborníků shodovala, že obrazy namalovali židovští umělci, protože pouze tak – otevřeně řečeno nebo mlčky metodicky předpokládáno – byly židovské obrazy, resp. židovská identita v obrazech, možné. Tak Gabrielle Sed-Rajna⁴⁴, stejně jako Ursula a Kurt Schubertovi⁴⁵, argumentuje za aškenázský prostor, že tyto rukopisy zpravidla iluminovali židé. Stylistická podobnost židovských a křesťanských rukopisů ve 13. století sice poukazuje na umělecké kontakty mezi oběma skupinami, podle Gabrielly Sed-Rajna už však nelze společenské prostředí a sociální organizaci židovských malířů rekonstruovat. Volba témat, ornamentika a ikonografie židovských iluminovaných rukopisů však podle ní mluví pro

⁴² Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 10525.

⁴³ K tomuto rukopisu London, British Library, Add. 11639 viz *Zofia Ameisenova*, Die Hebräische Sammelhandschrift Add. 11639 des British Museum, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 24 (1971), s. 10 – 48; *Thérèse Metzger a Mendel Metzger*, Les inluminures du Ms. Add. 11639 de la British Library, un manuscrit hébreu du nord de la France (fin du XIII^e siècle – premier quart du XIV^e siècle). Problèmes iconographiques et stylistiques, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 38 (1985), s. 59 – 113.

⁴⁴ *Gabrielle Sed-Rajna*, L'art Juif, Paris 1985, s. 67f.; *Gabrielle Sed-Rajna*, Die Hebräische Bibel in Bilderhandschriften des Mittelalters, Freiburg i.Ü. 1987, s.7ff.

⁴⁵ *Schubert/Schubert*, Jüdische Buchkunst (Anm. 15), Bd. 1, s. 71.

existenci židovských malířských dílen. Ursula a Kurt Schubertovi se domnívají, že ve vzkvétající městské kultuře 13. století měli i židovští malíři možnost učit se v křesťanských dílnách. Těmto domněnkám ovšem odporují středověké cechovní řády; a nenasvědčují tomu ani dobové zdroje. Robert Suckale⁴⁶ správně upozornil na to, že aškenázské obce byly příliš malé a ne dost ekonomicky silné na to, aby mohly dlouhodobě zásobovat jednu nebo více židovských malířských dílen odpovídajícími zakázkami, které by dokázaly kulturu židovských iluminací rukopisů rozvíjet, etablovat a zabezpečit. Neboť iluminované rukopisy podle něj dosahují takové kvality, že předpokládají dílny s odpovídajícím vzděláním, stejně jako sítí výměn mezi umělci. Teze o židovských malířských dílnách přenáší existenci židovských písařských dílen na malířství. Ve středověku samozřejmě existují velké židovské písařské dílny, které jsou nositeli i zprostředkovateli kultury. Písaři jsou často známi díky kolofonům textů, rukopisy jednotlivých písařů lze od sebe rozlišit podle jejich písma, takže mohou být rekonstruovány ateliéry a školy⁴⁷. Co platí pro médium písma, ale neplatí pro médium obrazu. Vzhledem k debatám o legitimitě obrazů, které vedou rabíni ve 12. a 13. století, židovská kultura iluminovaných rukopisů sotva dosáhla takového rozšíření jako kultura psaného slova, takže není náhodou, že o židovských malířských ateliérech není nic známo. Jméno prvního židovského iluminátora bylo k dispozici teprve v 15. století, když Joel ben Simeon v rukopisech, které iluminoval, vystoupil prostřednictvím kolofonů jako malíř⁴⁸.

Všechno tedy nasvědčuje tomu, že židovská výtvarná kultura ve 13. a 14. století je určována křesťanskými iluminátory, židovské obrazy jsou namalovány křesťanskými malíři – sice namalovány, ale nikoli koncipovány. Tematika je ve své naraci a teologii čerpána z židovské tradice, takže jako <návrháři> přicházejí v úvahu pouze židé – tedy rabíni. Rabíni jistě instruovali křesťanské malíře, jak mají židovské příběhy a obřady ilustrovat. Pro křesťanské malíře už pak nebyl žádný problém na základě křesťanských ikonografických topoi

⁴⁶ Robert Suckale, Über den Anteil christlicher Maler an der Ausmalung hebräischer Handschriften der Gotik in Bayern, in: Geschichte und Kultur der Juden in Bayern, hg. von Manfred Tremel u. Josef Kirmeier, München 1988, s. 123 – 134, zde: s. 124f.

⁴⁷ Obsáhlý přehled známých židovských spisovatelů středověku v německy mluvící oblasti najdeme u A. Freimanna, Deutsche Abschreiber und Punktatoren des Mittelalters, in: Zeitschrift für hebräische Bibliographie 11 (1907), s. 86 – 96.

⁴⁸ K osobě Joela ben Simeona viz Myron M. Weinstein (Hg.), The Washington Haggadah, Washington 1991; Yael Zirlin, Joel Meets Johannes. A Fifteenth-Century Jewish-Christian Collaboration in Manuscript Illumination, in: Viator 26 (1995), s. 265 – 282.

zhotovit židovské ilustrace rukopisů, jejichž text byl předem připraven. A skutečně, už v Mnichovském Rašihovo komentáři jsou v rukopisech dosud patrné latinské poznámky na okraji, které – jak je u křesťanských rukopisů zvykem – udělají iluminátorovi pokyny ohledně vyobrazování⁴⁹.

Pokud se metodicky vzdáme představy, že židovské obrazy mohli tvořit pouze židovští umělci, otevře se nám možnost nových sociálně historických poznatků. Podobnost v ikonografii odráží formu sociální interakce s vizuální kulturou křesťanského prostředí. Neboť stejně jako měly křesťanské rukopisy vedle své náboženské funkce především povahu reprezentativní, tak i židovské rukopisy naplňují tuto reprezentativní funkci. Na tomto místě se setkávají ekonomicky vlivné skupiny měšťanů – jak na křesťanské, tak na židovské straně – , které v prostředí města disponují finančními prostředky potřebnými k tomu, aby se mohly uskutečnit nákladné investice do výtvarného umění. Tato reprezentativní úloha rukopisů je současně výrazem – konkurenční – sociální interakce. Tak jsme ale konfrontováni – možná překvapivým způsobem – s židovskou každodenností. Raný výzkum židovské historie tak zdůrazňuje, že existence židů ve středověku byla určována vyčleněním, útlakem a pronásledováním daleko méně, než naznačují vypravování o pogromech a vyhnání⁵⁰. Daleko více je život židů ve středověku určen bezprostřední blízkostí ke křesťanské většinové společnosti a konfrontací s ní⁵¹.

S tímto pohledem na obrazy se vymaníme ze zúženého chápání židovské existence, které ji dokáže myslet především jen jako prostor mezi póly „asimilace“ versus „vymezování“. Obrazy svědčí spíše o kreativním procesu transformace a přejímání, v němž si židovská kultura osvojuje a dále rozvíjí formy křesťanské většinové kultury. Tento kulturní proces popisuje Kathrin Kogman-Appel jako posuny, doplňování a vypouštění, jejichž cílem je

⁴⁹ Děkuji Evě Frojmovic (Leeds) za toto upozornění během rozhovoru dne 7. 12. 2007 ve Florencii a za její postřeh, že tyto pokyny jsou tak slabě viditelné, že je nelze fotograficky reprodukovat. Latinské pokyny jsou zmíněny také u *Klemma*, *Illuminierte Handschriften* (Anm. 18), s. 202.

⁵⁰ Stěžejní dílo k této tematické: *Ivan G. Marcus*, *A Jewish-Christian Symbiosis. The Culture of Early Ashkenaz*, in: *Biale*, *Cultures* (Anm. 17), s. 449 – 518.

⁵¹ Izrael Yuval ve své studii (*Yuval*, *Völker*, [Anm. 17]) ukazuje, že křesťanská sakrální kultura určovala strukturu židovské náboženské kultury ve středověku a prostřednictvím adaptace a transformace se stávala <židovskou>.

převést obrazy do židovského idiomu⁵². V tomto židovském idiomu se odrážejí rabínské komentáře k příběhům z Tóry, ale především středověká polemická literatura od 12. století, která usilovala o odstup od křesťanského výkladu Bible⁵³.

Křesťanská hermeneutika nečetla své starozákonní příběhy pouze v prvním plánu jako historické události, nýbrž v nich ve druhém plánu (*sensus allegoricus*) viděla typologický náznak pozdějšího sestoupení Ježíše Krista na zem. Tato hermeneutika pak mohla také určovat kompozici obrazu. Obětování Izáka v Gen 22 je tak pro křesťanskou teologii jedním z nejdůležitějších christologicky interpretovaných příběhů jejího Starého zákona. Izák je v křesťanském výkladu Gen 22 předobrazem Krista, protože byl málem obětován. Výtvarné ztvárnění tohoto příběhu mohlo tuto paralelu mezi Izákem a Kristem vyjádřit tím, že Izák na zádech nese otep dříví poskládanou do tvaru kříže. Tím je na obrazu alegoricky naznačena Kristova oběť na kříži – po cestě na Golgotu přeci také nesl na ramenou svůj kříž. Otep dříví odkazuje v křesťanské perspektivě od Kristova předchůdce Izáka ke Kristovi samotnému. A jak tedy mohl být v rámci tohoto ikonografického toposu vytvořen židovský idiom? Tak, že odkazy ke křesťanství jsou vypuštěny a Izák nese dříví jako obyčejnou otep.⁵⁴ Ale také tak, že židovská ikonografie se řídí hebrejským, nikoli latinským textem tohoto příběhu. V rukopisu 11639 z knihovny British Library anděl zabrání Abrahamovi v momentu obětování a zadrží nůž v Abrahamově ruce (srov. ilustraci 5). Nůž? Na křesťanských obrazech je to bez výjimky meč, kterým se Abraham napřahuje k úderu. Neboť latinský text autoritativní pro křesťanský středověk uvádí v Gen 22,10 *gladius*, tedy meč, s nímž chtěl Abrahám usmrtit svého syna. V hebrejském textu se naproti tomu mluví o *ma'achelet*, velkém noži. A ztvárněním právě tohoto nože přináší Add. 11639 z knihovny British Library do obrazu <židovskost>, židovský idiom.

⁵² *Katrin Kogman-Appel*, Jewish art and non-Jewish culture: The dynamics of artistic borrowing in medieval Hebrew manuscripts illumination, in: *Jewish History* 15 (2001), s. 187 – 234.

⁵³ *Katrin Kogman-Appel*, Coping with Christian Pictorial Sources: What did Jewish miniaturists not paint?, in: *Speculum* 17 (2000), s. 816 – 858.

⁵⁴ Tak je tomu v Sarajevské hagadě (Anm. 24), fol. 7v.

Avšak procesy vzájemného obohacování a vymezování neprobíhají zdaleka tak jednoznačně, jak naznačuje tento příklad. Interakce mezi kulturní menšinou a většinovou kulturou je spíše diskontinuální, ne-jednoznačná a roztržitá. Z 27 židovských rukopisů, které popisuje Joseph Gutman a které výtvarně ztvárňují Gen 22, zachovává šest rukopisů křesťanský příběh o <meči>⁵⁵. Kromě toho jsou v jednotlivých rukopisech přítomny další specificky křesťanské detaily, které v židovském kontextu nedávají smysl: ať už to, že Izák spíná ruce ke křesťanské modlitbě; to, že dřevo k zápalné oběti je narovnáno do tvaru kříže; anebo to, že anděl žehná berana křesťanským gestem a sám je zobrazen s nimbusem, tedy křesťanskou svatozáří⁵⁶.

V.

Židovské vizuální sebepojetí je tedy ve 13. a 14. století méně jednoznačné a osciluje mezi křesťanskou ikonografií a židovským výtvarným schématem. Tato oscilace je dobře uchopitelná zejména u hybridních obrazů, které nejsou uzavřené do sebe, nýbrž ozřejmují dialektiku interakce. Kulturně-teoreticky byly takovéto procesy konstruující identitu kulturní menšiny v posledních letech popsány v oboru, který byl historicky zpočátku velmi vzdálený: v postkoloniálních studiích, zabývajících se fenoménem transformace kdysi národně nebo etnicky organizovaných kultur v podmínkách postmoderny v multikulturních společnostech. Jsou to především práce Homiho K. Bhabba, které dokážou pomocí pojmu <hybridního> popsat vzájemné překrývání a transformace znaků a příběhů, které jsou původně kulturně oddělené.⁵⁷ Tyto hybridní procesy můžeme na tomto kulturně-teoretickém pozadí pozorovat také v židovských rukopisech 13. a 14. století. Různá zobrazení scény s Izákem jsou jenom jedním z příkladů. Ve druhém svazku takzvaného třísvazkového machzoru se na fol. 3r nachází obrazově ztvárněná scéna předání desek Zákona na hoře Sinaj⁵⁸.

⁵⁵ Joseph Gutman, *The Sacrifice of Isaak in medieval jewish Art*, in: *Artibus et historiae* 8 (1987), s. 67 – 89.

⁵⁶ Příklady jsou podrobně popsány u *Gutman*, *Sacrifice* (Anm. 55).

⁵⁷ Srov. *Homi K. Bhabba*, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2007.

⁵⁸ London, British Library, Add. 22413, fol. 3r (kolem 1320).

Na levém okraji obrazu přijímá Mojžíš desky, napravo od něj je vyobrazen Áron s rukama sepjatýma ke křesťanské modlitbě a v liturgickém oděvu křesťanského biskupa s mitrou. V perspektivě, která chce sebepojetí židovské identity na rovině obrazů vidět ve vymezení vůči křesťanskému výtvarnému umění, se toto ztvárnění jeví jako absurdní a jako ikonografická <chyba>. Z hlediska teorie obrazu však tato <chyba> odkazuje zpět k jednotlivým etapám kulturního procesu transformace židovského výtvarného umění, a tím přeci jenom dává <smysl>. Neboť neexistovaly žádné ikonografické koncepty, jak zdůraznit Áronovu roli velekněze – s výjimkou právě toho, který je zde použit: vybavit Árona atributy křesťanského biskupa, vedle mitry také spodním rouchem připomínajícím albu stejně jako ornátem nebo pluvíalem jakožto vrchním rouchem, v němž můžeme díky zdobenému prýmku rozpoznat kněžské roucho. Výjimečná role Árona coby velekněze je do obrazu symbolicky přenesena prostřednictvím těch atributů, které tuto roli reprezentují. Totiž těch atributů křesťanského biskupa, který v křesťanském kontextu přijímá eklesiologicky tu samou funkci výjimečné postavy kněze, kterou má Áron v biblickém kontextu. Zdá se, že zadavatel transformaci toposu <křesťanského biskupa> na židovského velekněze Árona pochopil a akceptoval, jinak by byl vzhledem k nákladné investici do tohoto iluminovaného rukopisu toto znázornění znemožnil.

Máme to štěstí, že si můžeme uvést příklad pro dodatečnou změnu křesťanského toposu na židovské obrazy. Ilustrovaná scéna na hoře Sinaj v budapeštské Maimonidově Mišne tóře⁵⁹ zachycuje Mojžíše s nepřiliš zdařile přemalovanými rysy typickými pro křesťanství. Jsou ještě vidět Mojžíšovy rohy, které mu křesťanská ikonografie přiřkla v následku chyby při překladu z hebrejštiny do latiny, kdy bylo hebrejské *qaran*, což znamená «zářit» a popisuje Mojžíšovu auru při sestupu z hory Sinaj, přečteno jako *queren*, jako «roh».

⁵⁹

Budapest, Akademie věd, Ms. A77/IV.

Znovuobjevení židovské výtvarné kultury ve 13. a 14. století je procesem transformace křesťanské ikonografie v židovský idiom; tento proces neprobíhá přímočaře, nýbrž diskontinuálně a s přestávkami. Židovské sebepojetí v médiu obrazu, abychom ještě jednou použili název tohoto příspěvku, se odehrává ve znamení těsné blízkosti s křesťanskou tradicí, nikoli prostřednictvím tvoření vlastního, na většinové kultuře nezávislého výtvarného umění. Tuto blízkost je ale třeba kulturně-teoreticky chápat nikoli jako deficit vlastní a samostatné židovské kultury, nýbrž jako kreativní proces osvojování a navazování. Není pravda, že heterodoxní křesťanské motivy pronikají do ortodoxní židovské kultury a narušují ji, jak ještě před několika lety výzkumy často tvrdily. Naopak, křesťanské topoi jsou přejímána a vytvářejí obrazový materiál pro vlastní židovskou výtvarnou identitu a vizuální sebepotvrzení. Obrazy vyprávějí příběh intenzivní kulturní interakce mezi židovskou menšinou a křesťanskou většinou – příběh, který na rovině textu zpočátku není čitelný.

3. PŘEKLADATELSKÁ ANALÝZA PODLE CHRISTIANE NORDOVÉ

Před zahájením vlastního překladu je třeba provést analýzu předlohy, v níž se určí její základní vlastnosti. Ráda bych tedy na tomto místě analyzovala výchozí text, a to podle translatožky Christiane Nordové. Její metoda, kterou popisuje v knize *Textanalyse und Übersetzen*, je ucelená, přehledná a dobře aplikovatelná. Po jejím vzoru jsem faktory, které text ovlivňují, rozdělila na vnětextové (vysílatel, autor, intence, adresát, médium, pragmatika místa a času, funkce textu) a vnitřtextové (téma, obsah, presupozice, kompozice, neverbální prvky, lexikum, syntax a suprasegmentální jevy).

3.1 Vnětextové faktory

3.1.1 Autor

Tato kniha je tvořena deseti kapitolami, z nichž každá má jiného autora. Pro účely této bakalářské práce myslím postačí, uvedu-li základní informace pouze o autorovi té kapitoly, kterou jsem překládala, tj. o Dr. Gunnaru Mikoschovi. Narodil se 28. 7.1965 v Německu. Vystudoval teologii, promoval s prací „Von alter ê und ungetriuwen iuden“ - Juden und Judendiskurse in den mittelhochdeutschen Predigten des 12. und 13. Jahrhunderts“. Působí na univerzitě v Bazileji.

3.1.2 Intence

Odpověď na otázku, co je cílem autora, můžeme poměrně úspěšně hledat v úvodu této knihy. Jak už bylo řečeno výše, kniha sestává z deseti příspěvků od různých autorů, z nichž každý se zaměřuje na specifickou otázku týkající se židovské identity. Mohlo by se tedy zdát, že každý z autorů má vlastní záměr, což je do jisté míry možné. Všem je však společná snaha zaměřit se na oblasti, které jsou v našem povědomí spojené s nejrůznějšími předsudky, a pokusit se vnést světlo do způsobu, jakým židovskou identitu vnímáme. Celou knihou se také

táhne otázka úzce související s jejím názvem: které z oněch předsudků a polopravd, ale i pravdivých informací, jsou výsledkem toho, jak židé sami sebe vnímají, a které jsou výsledkem pohledu na židovskou kulturu zvenčí? Dalo by se tedy říci, že hlavním cílem všech autorů (autora mnou překládaného příspěvku nevyjímaje) bylo prohloubit u svých posluchačů, respektive čtenářů, znalosti židovské problematiky.

3.1.3 Příjemce

Jak už bylo řečeno, původně byl text předlohy určen posluchačům na Bernské univerzitě, příjemce byl tedy jasně definovaný. Později byl text přepracován do knižní podoby. Komu je tedy určena tato kniha?

Především každému, kdo se zajímá o židovskou víru a historii. Kniha sice v žádném případě nepodává ucelený obraz o historii židovského národa; to ostatně ani neslibuje. Je však zdrojem zajímavých a neotřelých pohledů na tuto tematiku z nejrůznějších stran. Určitě je tedy přínosem pro každého, kdo chce prohloubit své znalosti o židovské identitě. Ideální čtenář by měl disponovat alespoň základními informacemi, jinak by se pro něj četba mohla stát poměrně náročnou.

3.1.4 Médium

Jak se dozvídáme v úvodu, kniha vychází z cyklu přednášek, který se v roce 2007 uskutečnil na Bernské univerzitě. Původně se tedy jednalo o texty určené k přímému, ústnímu předávání informací, které jsou nyní realizovány písemně, a to v knižním vydání. V českém prostředí by tento text také mohl vyjít knižně. Jak ve výchozím, tak i v cílovém prostředí by se také dalo uvažovat o otištění v časopise zaměřeném na výtvarné umění. S ohledem na rozsah textu by však pravděpodobně bylo nutné jej rozdělit a otisknout postupně. Kromě toho by nejspíš bylo možné pro tento účel použít pouze kapitolu, která je předmětem této bakalářské práce. Čtvrtá kapitola se sice také zabývá uměním, ale nikoli výtvarným, nýbrž literárním. Šestá kapitola se pak věnuje umění divadelnímu, resp. pašijovým hrám. Nebo by bylo možné publikovat texty v časopise, který se specializuje na historii.

3.1.5 Pragmatika místa a času

Kniha poprvé vyšla ve Švýcarsku, vydalo ji bazilejské nakladatelství Schwabe, AG. Nepodařilo se mi zjistit, zda byla jazykem původních přednášek němčina, nebo její švýcarská varianta. Vzhledem k tomu, že se jednalo o promluvu na vysokoškolské půdě, bych ale předpokládala spíše „Hochdeutsch“, nehledě na to, že se svými příspěvky se zúčastnili i odborníci z Německa, vůči nimž by nebylo příliš vhodné mluvit švýcarskou němčinou. V každém případě texty obsažené v této knize jsou všechny psány spisovnou němčinou a nevšimla jsem si zde žádných odchylek od normy, nářečných výrazů a podobně. Na jazyk textu tedy místo vzniku žádný vliv nemělo. A domnívám se, že text nijak zvlášť neovlivnilo ani po jiné stránce. Přeci jen se jedná o příspěvky k velice specifickému tématu; to, kde texty vznikaly, je v tomto případě jaksi vedlejší, protože otázka židovství stojí ve zvláštní distanci od švýcarského či německého prostředí, i když je s ním do jisté míry spojená. Těžko si ostatně představit modelovější téma, na něž můžeme pohlížet jako na součást vlastní kultury, ale zároveň jako na něco, co je nám cizí, co nám nezbyvá než pozorovat zvenčí, než právě otázku židovství. Věřím, že kdyby podobná kniha vznikla například u nás, nijak výrazně by se nelišila od této.

Na tomto místě bych také ráda zmínila otázku pragmatiky času. Při výběru předlohy pro překlad jsem se nerozhodovala podle toho, jak je text starý, nepřipadalo mi to podstatné, zpětně ale oceňuji vysokou aktuálnost tohoto textu. Přednášky, které byly později zredigovány a vydány v této knize, zazněly na Bernské univerzitě v letním semestru 2007. Kniha pak vyšla v roce 2010, to znamená, že časový rozestup mezi vznikem originálu a překladu jsou necelé tři roky. Z toho plynou nesporné výhody. Zaprvé jsem nemusela mít obavy, že by text byl zastaralý a informace v něm překonané, což by práci na překladu textu tohoto typu značně ztěžovalo. Zadruhé se mi text dobře četl i překládal, jelikož neobsahoval žádné archaismy, neobvyklé slovní obraty ani starý pravopis. A třetí, i když pouze teoretická výhoda, byla, že v případě zásadních problémů s překladem by bylo možné obrátit se na autora textu originálu. Kontakt na něj je umístěn na webových stránkách univerzity, na níž pracuje. Krátké shrnutí otázky pragmatiky času zní tedy následovně: časový rozestup mezi vznikem textu originálu a textu překladu je relativně malý, v této rovině tedy nevyvstávají žádné problémy.

3.1.6 Funkce textu

Jak už bylo řečeno, text byl původně určen pro posluchače přednášky na Bernské univerzitě. Stejně jako po následném přepracování do knižní podoby je hlavním cílem informovat recipienta o židovské kultuře. V kapitole, kterou jsem překládala, se konkrétně jedná o otázku zákazu zobrazování v židovské kultuře. Jelikož jde o populárně naučný text, nepoužívá autor k dosažení svého cíle žádných prostředků, které by se do tohoto žánru nehodily. To znamená, že styl není nijak emocionálně zabarvený; spíše se vyznačuje nápadnou koncentrovaností, častým používáním termínů a názvů děl, odkazováním k dalším zdrojům. Autor však nezapomíná na svého čtenáře a na skutečnost, že jím ne vždy musí být odborník v oboru. Snaží se proto o kontakt se čtenářem, byť k tomu nepoužívá přímého oslovení, ale spíše kladení řečnických otázek, které slouží k udržení čtenářovy pozornosti a k ozvláštňení textu. Nešetří ani citacemi, což textu jednak dodává punc odbornosti, jednak má také pozitivní vliv na čtenářovu koncentraci, jelikož díky vsuvkám s promluvami dalších autorit text nepůsobí jako nudný a stereotypní monolog, ale jako poměrně živá diskuze (i když se odehrává na papíře).

3.2 Vnitrotextové faktory

3.2.1 Téma

Jak jsem již uvedla výše, kniha se zabývá různými pohledy na různé otázky spojené se židovstvím. Konkrétně kapitola, kterou jsem si vybrala k překladu, se věnuje problematice zobrazování v židovské kultuře. Myslím si, že toto téma by pro českého čtenáře mohlo být přinejmenším stejně zajímavé jako pro čtenáře švýcarského nebo německého. Možná dokonce i zajímavější, už jen proto, jak významné židovské památky představují zbytky pražského Židovského Města nebo jak důležité sbírky vlastní pražské Židovské muzeum. Proto by podle mě bylo užitečné tuto kapitolu, resp. celou knihu přeložit do češtiny. Svě čtenáře by si určitě našla.

3.2.2 Obsah

Na tomto místě bych ráda ve stručnosti pojednala o obsahu kapitoly, kterou jsem překládala, nikoli však o obsahu zbytku knihy. Myslím si, že u toho stačí nastínit téma, což jsem již učinila výše. V kapitole je pojednáno o předsudcích, které se váží k židovské výtvarné kultuře, o různých chápáních zákazu zobrazování, a to zejména ve vztahu ke křesťanskému umění a v kontrastu s uměním literárním. G. Mikosch odkazuje na autority v oboru a na jejich – často se různící – názory na tuto tematiku.

3.2.3 Presupozice

Jak již bylo řečeno výše, čtenář nemusí být odborníkem v oblasti judaismu, aby mohl mít z této knihy užitek i potěšení. Alespoň základní informace o tomto tématu by ale určitě mít měl. Pokud tuto myšlenku rozvedu až trochu k absurditě, měl by dokonce být obeznámen s nejrůznějšími předsudky a polopravdami, jimiž jsou židé opředeni. Nemusí jim snad nutně všem věřit, pokud je však bude znát, jeho požitek z četby knihy, která tyto předsudky pojmenovává a často vyvrací, bude jistě větší, než kdyby o nich nikdy předtím neslyšel.

Ideální čtenář by měl také mít rozhled v oblasti výtvarného, literárního a divadelního umění, historie a v neposlední řadě křesťanství, s nímž je v této publikaci židovství často konfrontováno. S tím souvisí i znalost příslušné terminologie. Pokud ale příjemcova informovanost v těchto otázkách bude jen na průměrné nebo nízké úrovni, neznamená to, že by knihu neměl či snad nemohl číst. Možná mu zkrátka uniknou některé souvislosti. Jsem však přesvědčená, že v dnešní době není nic snazšího než si chybějící informace dohledat a doplnit. Důvěryhodnost informací, jejichž zdrojem je internet, je sice diskutabilní, nicméně věřím, že s trochou opatrnosti a prozíravosti jich čtenář může využít ve svůj prospěch. Takové hledání samozřejmě může být časově náročné, ale jsem přesvědčena, že potenciální čtenář této knihy má o židovskou problematiku natolik upřímný zájem, že mu nebude zatěžko si chybějící znalosti doplnit.

Jak už jsem zmínila, knihu tvoří deset kapitol, z nichž každá má jiného autora. Předpokladem pro porozumění jednotlivých kapitol určitě není i četba všech kapitol

ostatních. Pokud někoho zajímá jen specifická otázka spjatá s židovskou identitou, rozhodně nebude muset číst celou knihu, aby mu jedna konkrétní kapitola „dávala smysl“. Kniha je nicméně koncipována tak, aby se nám znalosti obsažené ve všech kapitolách spojily dohromady a umožnily nám tak podívat se na židovství úplně jinými očima. V ideálním případě by se tedy čtenář obeznámil s knihou jakožto celkem, není to však nutností.

3.2.4 Kompozice

Celá kniha sestává z deseti kapitol, napsaných různými autory. Pro svůj překlad jsem si vybrala pátou kapitolu, která je tvořena šesti oddíly. Tyto oddíly jsou číslovány římskými číslicemi. Dále je text členěn do odstavců. Jelikož jsem neviděla důvod, proč na tomto členění něco měnit, považovala jsem je pro text překladu za závazné. Od originálu jsem se v tomto směru nepatrně odchýlila pouze tím, že jsem mezi jednotlivé odstavce přidala mezeru (odstavce v textu originálu žádnou mezerou oddělené nejsou) a dále jsem poněkud zvětšila odsazení prvního řádku každého odstavce, a to za účelem větší přehlednosti. V páté kapitole jsem si navíc dovolila rozdělit první odstavec do dvou. V originálu je totiž odstavec jaksi přirozeně rozdělen vloženou ilustrací; nechtěla jsem českou verzi o toto rozdělení ochudit, protože si myslím, že umožňuje lepší orientaci v textu.

3.2.5 Neverbální prvky

Text originálu je doprovázen ilustracemi. V rámci překládané kapitoly se jedná o sedm obrázků, jejichž účelem je text zpestřit a doplnit. Jsou to ukázky iluminací, o nichž je v kapitole řeč, a jedna reprodukce jeskynní malby. Obrázky jsou opatřeny informacemi o svém původu. Po konzultaci s Mgr. Žárskou jsem si dovolila tyto obrazové přílohy v textu překladu vynechat. S textem sice úzce souvisejí, pro jeho pochopení však rozhodně nejsou nutné a pro účely této bakalářské práce také ne. Pokud by kniha měla vyjít v českém prostředí, bylo by samozřejmě na místě ilustrace zachovat. Grafy ani tabulky výchozí text neobsahuje.

3.2.6 Lexikum

Lexikum se - zcela ve shodě s žánrem textu - vyznačuje častým užíváním odborných termínů. Při překladu jsem se tuto odbornost snažila zachovat, i když ne vždy se mi podařilo najít přesný český ekvivalent. Jak už jsem zmínila, jedná se o text poměrně nového data, nesetkáme se zde proto s žádnými historismy. Co by mohlo trochu překvapit, je fakt, že autor na některých místech volí anglické výrazy, a to i tam, kde by se bez problémů dalo použít slovo německé. Touto skutečností a také přístupem, který jsem k ní zaujala při překladu, se budu dále zabývat ve čtvrté kapitole.

3.2.7 Syntax

Také na syntaktické stavbě textu se odráží skutečnost, že se jedná o text odborného charakteru. Z velké části je tvořen dlouhými souvětími. Ve čtvrté kapitole se budu dále zabývat tím, jak jsem se s tímto problémem vyrovnala při překladu.

3.2.8 Suprasegmentální jevy

Ve výchozím textu je používána interpunkce poměrně běžným způsobem. Poněkud netradiční je jen používání uvozovek. Cituje-li autor úryvek z jiného díla, označuje citovaný text francouzskými dvojitými uvozovkami («...»). Těchto uvozovek je také užito např. při překladu z cizího jazyka do němčiny, a sice je jimi uvozena německá verze slova. Vyskytuje-li se v rámci citovaného textu přímá řeč, jako je tomu například na straně 118 nebo 124, používá autor jednoduché francouzské uvozovky (<...>). Tyto jednoduché uvozovky dále na některých místech slouží k uvedení názvu nebo vlastního jména, ke zdůraznění významu konkrétního slova anebo v případě, že je v textu použito anglické nebo francouzské slovo. Ačkoli jsem zpočátku měla tendenci nahradit tyto nezvyklé uvozovky těmi „klasickými,“ nakonec jsem se rozhodla v tomto směru respektovat text originálu. V německém textu jsou totiž zrovna tak neobvyklé jako v českém, proto jsem je ve svém překladu ponechala jakožto jakýsi výraz originality autora výchozího textu. V případě výrazů, která jsou v textu originálu uvedeny anglicky, jsem ovšem uvozovky vypustila, protože - jak bude vysvětleno níže - jsem

všechny tyto výrazy přeložila do češtiny. Uvozovky jsem u těchto původně anglických výrazů ponechala jen v případě, že česká verze konkrétního výrazu zní poněkud zvláště („židovskost“).

4. PŘEKLADATELSKÉ PROBLÉMY A NĚKTERÁ KONKRÉTNÍ ŘEŠENÍ

4.1 Překlad stěžejních pojmů

Nejzávažnějším a patrně nejtěžším úkolem při překladu tohoto textu byla problematika německých termínů vztahujících se k židovskému umění a identitě. Jedná se o termíny, které jsou naprosto klíčové a v textu se stále opakují, a bylo tedy obzvlášť důležité je co nejlépe přeložit. Všechny tyto pojmy se řadí mezi kompozita, tedy slova složená. Mám na mysli zejména pojmy Selbstimagination, Bildwelt, Bildkultur, Bildlosigkeit.

Nejenže je těžké přeložit tyto výrazy do češtiny, problém spočívá hlavně v tom, že slova podle kontextu mění svůj význam. Nebylo tedy možné si pro každý z těchto pojmů stanovit jeden český ekvivalent a důsledně jej používat v celém textu, nýbrž bylo nutné přihlížet vždy ke kontextu, v němž se slovo právě nachází. Ve většině případů jsem však pro „Selbstimagination“ volila český výraz „sebepojetí“, pro Bildwelt „výtvarné umění“, pro „Bildkultur“ „výtvarná kultura“ a pro „Bildlosigkeit“ podle smyslu „anikoničnost“ (tedy absence obrazů) nebo „antiikoničnost“ (odmítání obrazů). S překladem posledního termínu mi laskavě pomohl pan Th.D. Petr Sláma.

Problematika německých kompozit je v této bakalářské práci zmíněna v samostatné podkapitole, nebudu se jí proto na tomto místě zabývat. Jen bych ráda podotkla, že obtížnost vyjmenovaných pojmů tkví zejména v jejich složenosti, v tom, že více výrazů, z nichž každý má několik významů, je sloučeno do jednoho slova, jehož překlad se pak stává opravdovým oříškem. Co v němčině působí stručně a jasně, může se v procesu překladu snadno rozmělnit. Ve snaze tomu zabránit jsem vymýšlení vhodných ekvivalentů věnovala mnoho úsilí a věřím, že ekvivalenty, které jsem nakonec zvolila, budou svou funkcí v českém textu plnit stejně jako v německém.

4.2 Délka vět

V překladu jsem se několikrát rozhodla pro rozdělení dlouhé, komplikované věty, resp. souvětí, do více větných celků. Toto rozdělování je výrazem mé snahy o text co nejsrozumitelnější a nejplynulejší. Souvětí, které je v německém originále naprosto pochopitelné, byť poněkud dlouhé, se při překladu do češtiny snadno stane kostrbatou a složitou, až nepochopitelnou konstrukcí. Tato nevyváženost je způsobena zejména tím, že při překladu je často třeba vyjádřit jedno slovo opisem, čímž se délka a náročnost sdělení ještě umocňuje. Další důvod už není tak jednoznačný, přesto by podle mě byla chyba zcela ho ignorovat: zatímco čtenář originálu je díky specifickému německému slovosledu zvyklý na recepci delších textových úseků, českého čtenáře by tyto úseky snadno mohly zmást. Český slovosled je totiž poměrně volný, což umožňuje velmi srozumitelné vyjadřování, kdy má na postavení větných členů ve větě vliv zejména jejich důležitost a vzájemné vztahy. Takováto volnost je v němčině nemyslitelná.

K rozdělování vět a souvětí jsem se nicméně snažila přistupovat opatrně a vždy dbát na to, abych s rozdělením větného celku nerozdělila i jeho hlavní myšlenku.

4.3 Pasivum

Při překladu z němčiny do češtiny je pasivum typickým problémem. Zatímco pro němčinu je tento rod obvyklý, v češtině snadno může působit toporně a nevhodně (ačkoli v odborném textu je pasivum poměrně standartní v obou jazycích). Ve svém překladu jsem se proto snažila použití pasivních konstrukcí omezit na minimum. Pasivní konstrukce jsem nahradila aktivními, případně jsem použila konstrukci se „se“, která je pro češtinu relativně přirozená.

4.4 Kompozita

Během překladu jsem nesčetněkrát narazila na problém, jak překládat německá kompozita, tedy slova složená. Zatímco pro němčinu jsou více než typická, v češtině je tento způsob tvoření slov spíše neobvyklý. Překlad kompozita kompozitem by tedy byl ve většině případů

nejen velmi nepřirozený a „nečesky“ znějící, ale především nemožný. Obvykle jsem tedy volila metodu opisu anebo překladu, kdy z obou/všech částí německého kompozita vznikla dvě či více českých slov. Jelikož tato problematika, jak jsem již zmínila, provázela celý překlad, uvedu na tomto místě jenom jeden příklad postupu při překladu německých kompozit. Například německé „innerjüdisch“ nelze přeložit jedním slovem, rozhodla jsem se proto o opis: „v rámci židovské komunity“. Samozřejmě jsem dbala na to, aby se takto „rozvedené“ slovo hodilo do kontextu jak stylově, tak významově.

Výjimku tvořila kompozita, jejichž význam je v českém kontextu natolik jasný a většinou i ustálený, že by bylo nesmyslné je překládat. Ta jsem ponechala ve stejném tvaru, jaký měla v originále, jen jsem je případně přizpůsobila českému gramatickému systému. Mám na mysli například německé substantivum „Kunsthistoriker“, které se objevuje hned v první větě kapitoly, a které jsem v českém textu ponechala jako „kunsthistorik“.

4.5 Nominalizace

Během práce na překladu jsem se snažila nepouštět ze zřetele hrozící nebezpečí, že text bude příliš zhuštěný, příliš nápadně „ne-původní“, a tedy špatně čitelný. S tím souvisí i problematika nominálního stylu, tedy vysoké koncentrace substantiv a jejich hromadění. Pro německé odborné texty je tento styl až typický, v češtině však působí velice nepřirozeně a překladatel by se měl snažit ho omezovat na minimum. Ne vždy to bylo snadné, protože ve snaze porušit nominální styl a konstrukce rozvolnit, rozdělit do více úseků, jsem často sklouzla k opačnému extrému. Vznikala tak souvětí, která sice sestávala z plynule a přirozeně působících vět, ale byla příliš dlouhá na to, aby je někdo mohl považovat za srozumitelná. Mohu tedy říct, že má snaha o eliminaci nominálního stylu se nesla ve znamení balancování na hraně mezi těmito dvěma nešvary.

4.6 Německé členy

Na rozdíl od češtiny se v němčině před každé substantivum klade člen, a to buď určitý, nebo neurčitý (samozřejmě existují výjimky). Při překladu mi tento fakt nepůsobil žádné výraznější

potíže; na některých místech jsem však pocítovala potřebu německý člen nějak kompenzovat, a to v případech, že kromě své gramatické funkce nabyl i funkce významové. Prosté vložení příslušného zájmena by přirozeně nebylo zrovna stylisticky obratné, musela jsem tedy volit jiné způsoby.

Například při překladu věty „Aber sie begleitet den ganzen Schicksalengang der Nation“ jsem určitý člen kompenzovala přídavným jménem „židovského“, aby se z věty nevytratila původní konkrétnost. Pro kompenzaci určitého členu přídavným jménem jsem se rozhodla i při překladu této věty: „Diesen Annahmen widersprechen allerdings die mittelalterlichen Zunftordnungen; auch ist in den Quellen nichts Entsprechendes greifbar“. „Den Quellen“ jsem tak přeložila jako „dobové zdroje“, přičemž jsem vycházela z toho, že každý zdroj je dobový, takže k žádnému významovému posunu nedojde, jen ke drobné redundanci, která však dobře poslouží svému účelu – totiž konkretizovat.

Podobně při překladu věty „Es sind die literarischen Ergänzungen und Weiterführungen (...)“ jsem si jako kompenzaci určitého členu přidala slůvko „právě“. Ve větě „Wie eng eine eigene jüdische Ikonographie zunächst auf die christliche Ikonographie bezogen bleibt“ jsem se pokusila určitý člen nahradit změnou slovosledu, konkrétně postavením přídavného jména za podstatné: „(...) k ikonografii křesťanské“. A konečně výraz „mit einem Nimbus, einem christlichen Heiligenschein“ jsem přeložila takto: „s nimbusem, tedy křesťanskou svatozáří“, kde „tedy“ stojí na místě německého neurčitého členu. Zde mi nešlo o konkretizaci, ale naopak o jakési celkové rozvolnění textu, který by jinak byl až příliš koncentrovaný.

4.7 Redundance a chyby v originálu

Redundantních informací v předloze nebylo mnoho, zřejmě proto, že se jedná o odborný text, vyznačující se spíše koncentrovaností než nadbytečností. Přesto jsem se však v několika případech potýkala s redundantním vyjádřením a rozhodovala se, zda ho v českém textu ponechám, či nikoli. Šlo zejména o vyjádření ve větě, která v textu předlohy začíná na straně 111: „Als man in den 1950er Jahren bis dahin unbekannte Katakomben in der Via Latina entdeckte, (...)“ Zvažovala jsem, zda spojení „bis dahin unbekannte“ překládat, nebo

vynechat, neboť mi tato informace připadala redundantní. Je přeci logické, že katakomby byly neznámé do té doby, než byly objeveny – jinak by to nebyl žádný objev. Nakonec jsem se ale rozhodla tuto informaci v textu překladu ponechat, jelikož je v češtině stejně nadbytečná jako v němčině a text tedy ze svých kvalit nic neztrácí (i když ani nezískává). Autor chtěl zřejmě událost objevení katakomb co nejvíce vyzdvihnout, a otázka, zda to neudělal poněkud nevhodným způsobem, podle mého názoru nepatří do kompetence překladatele.

Odlíšný postup jsem zvolila při překladu věty ze začátku druhého oddílu: „Im Jahre 1233 wird in Würzburg eine Handschrift mit den Texten der Kommentare Raschis (Schlomo ben Jizchak, 1040 – 1105) und seines Schülers Josef Kara zu den biblischen Büchern fertig gestellt.“ Spojení „s texty“ jsem se zde rozhodla vynechat. Za redundantní ho považuji, protože vyjadřuje poměrně neoddiskutovatelný fakt, že rukopis obsahuje texty. Sotva by ostatně mohl obsahovat něco jiného – slovní základ je zde v němčině i v češtině stejně jednoznačný. Důvodem, proč jsem se zde rozhodla text „ochudit“, byť o nadbytečnou informaci, je fakt, že ve větě je již dostatek substantiv, a nepokládala bych tedy za užitečné v ní ponechávat i ta, která nejsou důležitá. Napadla mě samozřejmě možnost přeložit výraz „der Kommentare Raschis“ jako „Rašihovo komentáře“, toto řešení by ovšem nebylo zdaleka ideální vzhledem k závorce s poznámkou o Rašim, která by logicky měla stát za jeho jménem. Stejně jsem postupovala i v několika dalších případech, kdy by redundantní informace navíc snižovala srozumitelnost textu a měla negativní vliv na jeho stylistickou úroveň.

Vedle redundantních informací se v textu předlohy objevilo i několik informací, které bychom mohli chápat jako ne úplně přesné, resp. potenciálně matoucí. Tak například v prvním oddílu najdeme větu, která začíná slovy „Die motivische Verbindung von der Beschneidung Abrahams und dem Besuch der Männer in Mamre (...)“. Což je poněkud zavádějící – přišli muži do Mamre, nebo je tam Abraham navštívil? Z kontextu je odpověď naprosto jasná, takže jsem se rozhodla do textu nezasahovat a tuto nepatrnou nepřesnost v překladu ponechat. Podobný postup jsem volila v případě věty, jíž začíná čtvrtý odstavec třetího oddílu: „Im welchem Kontext der rabbinische Diskurs über die Bilder im 12. und 13. Jahrhundert im aschkenasischen Raum stattfand, (...)“, kde vzniká jakási nejednoznačnost ohledně toho, zda se údaj „im 12. und 13. Jahrhundert im aschkenasischen Raum“ vztahuje

k obrazům, anebo k diskurzu o nich. Nicméně i v tomto případě je to z kontextu poměrně logicky odvoditelné a tato drobná nejasnost vzniká v německém textu úplně stejně jako v českém, takže jsem nepokládala za potřebné ze snažit text v tomto směru nějak „napravovat“.

Odlišně jsem postupovala v případě jiné věty ze třetího oddílu, která začíná slovy „Das Bild der Hagada“. Z kontextu je sice zjevné, že se jedná o obraz v té knize, nikoli o obraz knihy samotné, takže doslovný překlad, „obraz Hagady“, by nejspíš k žádnému neporozumění nevedl, a i tato malá nejednoznačnost funguje v německém textu stejně jako v českém. Nicméně nemyslím si, že by takové vyjádření český čtenář vnímal jako přirozené. Rozhodla jsem se tedy pro řešení „obraz v Hagadě“.

A konečně se v textu předlohy objevily i faktické chyby, i když nikterak závažné a poměrně snadno odhalitelné. Jedna z nich se nachází v druhém odstavci prvního oddílu v této větě: „Die Sensation bestand nun darin, dass die Wandmalereien der vollständig ausgemalten Synagoge in Dura Europos eine umfangreiche antike jüdische Bildkunst zeigte, die bis dahin nicht nur unbekannt war, sondern als per definitionem ausgeschlossen galt.“ Sloveso „zeigte“ by správně mělo být v množném čísle, protože se vztahuje k „Wandmalereien“. Při překladu do češtiny jsem samozřejmě použila sloveso v plurálu, protože je evidentní, že se nejedná o autorský záměr, ale prostě o chybu.

Další chyba se v originálu vyskytla ve třetím odstavci třetího oddílu, a to v následující větě: "Für den innerjüdischen Diskurs scheinen allerdings die einzelnen Tiergattungen keine Rolle zu spielen, denn in den neuzeitlichen edierten Sammlungen der Responsen im Sefer Ravi'ah des Eliezer ben Joel haLevi, ist einmal von Bildern und Fischen (Cremona 1157), einmal von Vögeln und Fischen (Lemberg 1860) oder auch Vögeln und Pferden (Prag, 1607, Neuedition Budapest 1895) die Rede.“ Mezi slovy „Bildern“ und „Fischen“ nemá být „und“, nýbrž „von“ – nejedná se o obrázky a ryby, nýbrž o obrázky ryb. I tato chyba je spíše drobná a správné pochopení textu rozhodně neznemožňuje. Při překladu do češtiny jsem ji opravila, ale i kdybych to neudělala, význam věty by byl zachován, jen by zněla trochu podivně.

V prvním odstavci čtvrtého oddílu je pak chyba v této větě: „Zurecht hat Robert Suckale darauf aufmerksam gemacht, dass die aschkenasischen Gemeinden viel zu kein und zu wenig ökonomisch stark gewesen wären, als dass sie eine oder mehrere jüdische Malwerkstätten hätten langfristig mit entsprechenden Aufträgen versorgen können, um eine Kultur jüdischer Handschriftenmalerei entwickeln, etablieren und sichern zu können.“ Místo „viel zu kein“ má ve větě stát „viel zu klein“, tedy „příliš malé“, nikoli „příliš žádné“. Tuto nesrovnalost jsem v překladu samozřejmě opravila, jelikož se evidentně nejedná o žádnou slovní hříčku, nýbrž o chybu.

V pátém oddílu se setkáváme s větou, v níž jsou chyby hned dvě, konkrétně porušení shody přísudku s podmětem a použití nesprávného členu. Jedná se o tuto větu: „Es sind vor allem die Arbeiten Homi K. Bhabbas, die mit der Begriff des <Hybriden> die Überlagerungen und Transformationen eigentlich kulturell getrennter Zeichen und Erzählungen zu beschreiben vermag.“ Vidíme, že podmět stojí v množném čísle (die Arbeiten), přísudek však v jednotném (vermag). A ačkoli slovo „Begriff“ je mužského rodu, je uvedeno vyskloňovaným členem náležejícím k rodu ženskému.

A poslední chyba v originálu, se kterou jsem během práce na překladu byla konfrontována, se také objevila v pátém oddílu, dokonce ve stejném odstavci. Zpočátku jsem si nebyla jista, zda se jedná o chybu, ale nakonec jsem usoudila, že ano. Konkrétně jde o tuto větu: „In einer Perspektive, die die Selbstimagination jüdischer Identität bildlich in der Angrenzung gegenüber der christlichen Bildwelt sehen will, erscheint diese Darstellung als absurd und als ein ikonographischer <Fehler>.“ Slovo „Angrenzung“ zde stojí na místě, kde by mělo být „Abgrenzung“. K tomuto závěru jsem dospěla nejen proto, že slovo „Angrenzung“ se na tomto místě objevilo vůbec poprvé v celém textu, zatímco se slovem „Abgrenzung“ autor pracoval v průběhu celé kapitoly. Divné mi připadalo i spojení se slovem „gegenüber“, protože jsem jej při ověřování na internetu nemohla najít. A konečně se mi logicky zdálo vhodnější „vymezení vůči křesťanskému výtvarnému umění“, než „sousedství“ s ním.

4.8 Vnitřní vysvětlivky

Vzhledem k tomu, že se jedná o text poměrně náročný na četbu i porozumění, autor zřejmě od čtenáře očekává vysokou míru informovanosti, případně ochoty si potřebné informace dohledat. Tématem jsou židé a jejich kultura, téměř všechny potenciálně problematické informace se tedy týkají této oblasti; pro německého čtenáře v tomto ohledu nebude text o nic jednodušší než pro českého. Proto jsem například u výrazů jako kolofon, masora či sederový rituál žádné vysvětlivky nepsala.

Jediná vnitřní vysvětlivka, kterou jsem do textu přidala, je slovo „knihovna“, a to ve dvou případech: před slovní spojení „Bibliotheca Ambrosiana“ a „British Library“. Německý výraz „Bibliothek“ má na rozdíl od české „knihovny“ stejný slovní základ jako italská „biblioteca“; v českém textu je však namísto nějaké vysvětlivky, zasazení do kontextu češtiny, byť většina čtenářů pravděpodobně má povědomí o tom, co „biblioteca“ znamená. Díky této vysvětlivce jsem se zároveň vyhnula nutnosti skloňovat několikaslovné cizí vlastní jméno, což by mohlo působit zbytečně rušivě. Vysvětlivku „knihovna“ jsem použila i v případě „British Library“, ačkoli se zde nedá mluvit o společném slovním základu výrazů „Bibliothek“ a „Library“. Rozhodla jsem se tak jednak proto, aby byl v této oblasti zachován jednotný styl, jednak proto, že jsem cítila potřebu toto spojení zakomponovat do českého textu, aniž by z něj příliš vyčnívalo. (V němčině je toho docíleno pomocí určitého členu.)

V textu předlohy také byla jedna vnitřní vysvětlivka u města Wroclaw, a tu jsem zachovala i v českém textu: „Wroclaw (Vratislav)“. Vycházela jsem z předpokladu, že německý čtenář je stejně jako ten českým obyvatelem sousední země Polska a pravděpodobně tedy bude polské reálie znát na přibližně podobné úrovni. Neviděla jsem tedy důvod, proč do textu svévolně zasahovat a poznámku vypouštět.

4.9 Slova cizího původu

Slova cizího původu mohou mít v textu různé funkce, které by měl dobrý překladatel reflektovat a přizpůsobit jim svou metodu překládání (či nepřekládání). V tomto textu jsem

byla konfrontována zejména s anglickými výrazy, konkrétně: crossing, jewishness, jewish history, jewish idiom, postcolonial studies. Pokládala jsem za nutné zvolit si jednotnou metodu, kterou se budu řídit v celém překladu, a nakonec jsem se rozhodla všechny anglické výrazy přeložit do češtiny.

K tomuto rozhodnutí mě vedlo několik důvodů. Zaprvé jsem dospěla k závěru, že všechny tyto výrazy lze bez problému přeložit nejen do češtiny, ale také do němčiny – v textu předlohy tedy nejsou z důvodu nepřeložitelnosti, proto, že by byly příliš složité a překladem by se mohlo ztratit něco z jejich významu. Dále jsem se zaměřila na otázku, zda tyto výrazy nejsou nějakým způsobem spjaty s anglicky mluvící kulturou či prostředím, což by mohlo být motivací pro jejich použití v německém textu, a zkonstatovala jsem, že nikoli. Stejně tak se v tomto případě nejedná o termíny. Očividně jsou tedy tyto anglické výrazy v textu použity ze stylistických důvodů, tedy proto, aby jej ozvláštnily, osvěžily.

Ovšem fakt, že v německém textu má použití anglických výrazů své opodstatnění, ještě neznamena, že by bylo vhodné i v textu českém. Podstatným rozdílem mezi češtinou a němčinou – ve vztahu k angličtině – je skutečnost, že němčina je, stejně jako angličtina, germánský jazyk. Němčina a angličtina jsou si bližší a mohou si proto podobné přejímání slov dovolit, zatímco v češtině jakožto jazyku slovanském by působilo spíše „jako pěst na oko“. Samozřejmě, že i do češtiny jsou přejímána anglická slova, ale s nesrovnatelně menší dávkou nahodilosti a zejména v případě, že neexistuje český ekvivalent. Pokud je z angličtiny přejato slovo, které český ekvivalent má a nejedná se o termín, jde většinou o slovo módní. Osobně mám toto neopodstatnělé přejímání spojeno spíše s řečí mládeže a „literaturou“ pro ni určenou, než se seriózním odborným textem, jímž je tato kapitola. Zatímco v němčině tyto výrazy působí poměrně nenápadně, v češtině nutně vzbuzují otázku po své funkci a zdá se, že jí nemůže být nic jiného než snaha o modernost a zalíbení se čtenáři, což se do textu tohoto charakteru rozhodně nehodí.

Stejně jsem postupovala i v případě francouzského výrazu „concepteur“, s nímž se v originále setkáváme na straně 129. I vzhledem k tomu, že jsem do češtiny přeložila všechny anglické výrazy, se domnívám, že by ojedinělé francouzské slovo v českém textu působilo zbytečně rušivě.

Opačný postup jsem volila v otázce překládání latinských výrazů „per definitionem“ a slova latinského původu „manuskript“. V německém i českém prostředí totiž latinské výrazy působí stejně cize a do odborného textu se bezesporu hodí.

4.10 Citace

Ačkoli bychom problematiku citací mohli považovat za spíše okrajovou, ráda bych ji na tomto místě zmínila, zejména proto, že jsem se s ní během práce na překladu poměrně často a dlouho potýkala. Autor totiž cituje relativně hojně – což je pochopitelné s ohledem na skutečnost, že se jedná o text odborného charakteru. Většinou pouze zmiňuje důležité myšlenky z konkrétního díla, jindy ale cituje přímo, uvádí celé úseky z textu. Z hlediska překladatele je tento bohatý citační aparát poměrně problematický. Předně bylo potřeba zjistit, zda díla, která G. Mikosch zmiňuje, vyšla v českém překladu. Díky internetu u většiny knih nebylo obtížné tuto informaci dohledat, a pokud se jednalo o knihy staršího data, které by teoreticky na internetu nemusely být k dohledání, kontaktovala jsem pracovníky příslušných knihoven, případně nakladatelství, abych se ujistila, že kniha česky opravdu nevyšla.

Přesto jsem narazila na dva problémy, které jsem nebyla schopna vyřešit. Jednak se mi nepodařilo se stoprocentní jistotou zjistit, zda Rašiho komentáře vyšly v češtině. V databázi Národní knihovny je k dispozici pouze hebrejský text, což je podle mě dostatečný důvod předpokládat, že Rašiho komentáře česky nevyšly. Chtěla jsem se však pro jistotu informovat ještě v knihovně Židovského muzea v Praze, což nebylo možné, jelikož je po celý srpen uzavřena. Vycházela jsem tedy z toho, že český překlad s nejvyšší pravděpodobností neexistuje, a úryvek textu citovaný z Rašiho komentářů jsem přeložila sama. Druhým titulem, s nímž jsem měla problém, byla kniha „Der Stern der Erlösung“ od Franze Rosenzweiga. Podařilo se mi sice zjistit, že kniha byla přeložena do češtiny a vydána, nicméně mé úsilí si ji opatřit bylo naprosto marné. Nesehnala jsem ji dokonce ani v Národní knihovně. Ponechala jsem tedy citaci v němčině a citovaný úryvek jsem sama přeložila do češtiny. Pokud by kapitola, kterou jsem překládala, měla vyjít knižně (samozřejmě v rámci všech ostatních kapitol), bylo by ovšem nutné tyto drobné nesrovnalosti dořešit.

5. ZÁVĚR

Cílem této práce byl adekvátní převod populárně naučného textu z německého jazyka do českého. Text překladu je opatřen komentářem, který se zaměřuje na charakteristiku výchozího textu, na problémy, k nimž během překládání došlo, a na jejich řešení, pro která jsem se rozhodla. Zejména čtvrtá kapitola vznikala průběžně během práce na překladu. Posléze byla pouze upravena tak, aby se z nakupených roztržitých poznámek stal pokud možno strukturovaný přehled nejdůležitějších překladatelských problémů, s nimiž jsem byla během práce konfrontována. S ohledem na rozsah výchozího textu i této bakalářské práce jsem nemohla zmínit všechny obtíže, s nimiž jsem se během překladu potýkala. Komentář by tak nabyl větší délky než samotný text překladu, a to rozhodně nebylo mým cílem. Snažila jsem se hlavně o to, aby byl zachován odborný charakter textu a odpovídající terminologie, aniž by se text stal nesrozumitelným či nudným. Věřím, že ačkoli se jednalo o poměrně komplikovaný text, podařilo se mi tento cíl splnit, a doufám, že kniha, s níž jsem pracovala, bude jednou do češtiny přeložena celá. Určitě by si to zasloužila.

6. BIBLIOGRAFIE

Primární zdroje

- BLOCH, R. - HAEBERLI, S. – SCHWINGERS, R.C. *Fremdbilder – Selbstbilder. Imaginationen des Judentums von der Antike bis in die Neuzeit.* Basel: Schwabe AG, 2010. 272 s. ISBN 978-3-7965-2681-7.

Sekundární zdroje

- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu.* 3. vydání. Praha: Ivo Železný, 1998. 386 s. ISBN 80-237-3539-X.
- HELBIG, Gerhard a BUSCHA, Joachim. *Deutsche Grammatik: ein Handbuch für den Ausländerunterricht.* Berlin: Langenscheidt, 2001. 654 s. ISBN 978-3-458-49493-2.
- ŠTÍCHA, František. *Česko-německá srovnávací gramatika.* Praha: Argo, 2003. 844 s. ISBN 80-7203-503-7.
- NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen.* 3. Auflage. Heidelberg: Julius Groos, 1995. 284 s. ISBN 978-3872766496.
- STEMBERGER, Günter. *Úvod do judaistiky.* Přeložil Štěpán Zbytovský. Praha: Vyšehrad, 2010. 228 s. ISBN 978-80-7021-988-1.

7. PŘÍLOHY