

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

**Komentovaný překlad dramatu *The Chosen* od
Chaima Potoka se zaměřením na židovské kulturně
specifické prvky**

(Bakalářská práce)

2022

Kamila Cmolová

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Katedra anglistiky a amerikanistiky

**Komentovaný překlad dramatu *The Chosen* od Chaima Potoka
se zaměřením na židovské kulturně specifické prvky**

***A commented translation of Chaim Potok's play The Chosen
with focus on Jewish culture-specific items***

(Bakalářská práce)

Autor: Kamila Cmolová

Studijní obor: Angličtina se zaměřením na komunitní tlumočení a překlad / Judaistika.
Židovská a izraelská studia

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

Olomouc 2022

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

V Olomouci dne

.....

Poděkování:

Děkuji vedoucí bakalářské práce Mgr. Josefíně Zubákové, Ph.D. za cenné rady, trpělivost a čas, který mi věnovala. Dále děkuji svým rodičům a příteli za podporu a lásku, které se mi od nich během psaní dostávalo.

Seznam zkratk

VT výchozí text

CT cílový text

Seznam grafických příloh

| | |
|--|----|
| Tabulka č. 1: Seznam postav hry <i>The Chosen</i> | 15 |
| Tabulka č. 2: Kulturně specifické prvky v angličtině a češtině | 58 |
| Graf č. 1: Poměr použitých překladatelských strategií | 60 |

Obsah

| | |
|---|-----------|
| ÚVOD | 9 |
| 1. CHAIM POTOK | 12 |
| 1. 1. Osobnost autora a jeho tvorba | 12 |
| 1. 2. Významná díla | 13 |
| 1. 3. <i>The Chosen</i> | 14 |
| 2. PŘEKLAD DRAMATICKÝCH TEXTŮ | 17 |
| 2. 1. Dvojitý přístup k překladu dramatu | 17 |
| 2. 2. Hratelnost divadelní hry..... | 18 |
| 2. 3. Mluvnost, srozumitelnost a stylizace | 20 |
| 2. 4. Repliky a dialogy | 21 |
| 2. 5. Role překladatele dramatu | 22 |
| 3. KULTURNĚ SPECIFICKÉ PRVKY | 25 |
| 3. 1. Typologie kulturně specifických prvků | 25 |
| 3. 2. Globální překladatelské strategie | 27 |
| 3. 3. Lokální překladatelské strategie a postupy | 29 |
| 3. 4. Ekvivalentnost slovní zásoby..... | 30 |
| 3. 5. Cizí jazyk v textu | 32 |
| 4. METODOLOGIE | 34 |
| 5. VLASTNÍ PŘEKLAD HRY <i>THE CHOSEN</i> | 36 |
| 6. PŘEKLADATELSKÝ KOMENTÁŘ | 43 |
| 6. 1. Celková překladatelská strategie..... | 43 |
| 6. 2. Glosář..... | 48 |
| 6. 3. Strategie použité při překladu kulturního obsahu | 52 |
| 6. 3. 1. Přehled použitých postupů při překladu kulturně specifických prvků | 58 |
| ZÁVĚR | 61 |
| SUMMARY | 63 |
| POUŽITÁ LITERATURA | 65 |
| ANOTACE/ANNOTATION | 67 |
| PŘÍLOHA (VÝCHOZÍ TEXT) | 68 |

ÚVOD

Cílem této bakalářské práce je přeložit úryvek divadelní hry *The Chosen* od Chaima Potoka a tento překlad opatřit komentářem, jenž se bude primárně zabývat židovskými kulturně specifickými prvky a jejich překladem.

Tato práce se skládá ze tří hlavních částí. První část je zaměřena teoreticky. Kromě bližších informací o hře *The Chosen*, představí první kapitola osobnost Chaima Potoka, jenž patřil mezi významné představitele americké židovské literatury 20. století. V jeho dílech, z nichž mnohá byla již do češtiny přeložena, lze najít společné opakující se prvky. Ústředním motivem bývá víra, židovství, zejména jeho mystické ortodoxní chasidské hnutí. Kromě otázek víry se zabývá také komplikovaností rodinných vztahů, dospíváním a hledáním vlastní životní cesty. Od tohoto schématu se nevzdaluje ani ve hře *The Chosen*, jež jsem pro svoji práci zvolila a která se ještě nedočkala českého překladu. Příběh vypráví o dospívání dvou židovských chlapců (jednoho z ortodoxní chasidské rodiny, druhého z asimilované) a jejich vztazích s otci.

Druhá kapitola první části práce představí přístupy k překladu dramatických textů. Představen bude dvojí přístup k překladu dramatu a role překladatele divadelních her, která se liší od běžných rolí překladatelů prozaických či poetických textů. Budou zde zmíněny teorie význačných translatologů, mj. například Jiřího Levého (1998), Susan Bassnett (2002), Evy Espasy (2000), Ortrun Zuber (1980), Petera Newmarka (1988) či Margaret Rose (2011). Kapitola představí také dva nejdůležitější aspekty divadelního překladu-mluvnost a hratelnost.

Jelikož v průběhu hry dochází k používání mnoha kulturně specifických prvků pocházejících z jazyků jako hebrejšтина, jidiš a aramejšтина, které jsou spjaty s judaismem, ať už z hlediska náboženského, nebo světského, nabídne třetí kapitola přehled poznatků k převodu kulturního obsahu textu. Tato část letmo nastíní typologii kulturně specifických prvků podle Jana Vilikovského (1984) a Petera Newmarka (1988). Zmíněny zde budou také globální překladatelské strategie při překladu mezi dvěma odlišnými kulturami, domestikace a exotizace, a jednotlivé lokální překladatelské strategie, které autoři jako Dagmar Knittlová (2010), Hervey a Higgins (1992), či Milan Hrdlička (1995) doporučují překladatelům na různých rovinách textu použít.

Praktická část bude obsahovat vlastní překlad vybrané části dramatu. Přeloženému úryvku bude předcházet kapitola s názvem *Metodologie*, v níž budou vytyčena základní stanoviska, kterými se vlastní překlad řídil. Při překladatelském procesu bude kladen důraz především na hratelnost a přizpůsobení hry pro českou jevištní realizaci, která je podle Morávkové od 20. století nejrozšířenější strategií při překladu divadelních her, na rozdíl od dřívějších strategií, které pracovaly s dramatickým překladem podobně jako s textem určeným pouze pro čtení (Morávková, 2005, s. 51). Značný význam bude rovněž kladen na zvukovou rovinu dialogů mezi jednotlivými postavami dramatu, a to zejména na mluvnost a srozumitelnost. Neposledním důležitým aspektem, kterému bude během překladu věnovaná pozornost, bude stylizace řeči jednotlivých postav na základě Levého teorie prosazující stylizaci řeči podle překladatelovy představy o osobnostních rysech dané postavy a jejím vývoji (Levý, 1998, s. 188).

Zvláštní důraz bude kladen na překlad kulturně specifických prvků, jež se ve hře vyskytují ve značné míře. Původní verze hry *The Chosen* je určena pro americkou divadelní scénu. Židovská populace v USA, jak uvádí Cohn-Sherbok, je největší na světě, předčí dokonce i tu izraelskou (Cohn-Sherbok, 1999, s. 30). Oproti tomu židovská komunita v České republice, na základě statistiky Federace židovských obcí ČR, je velmi skrovná, tvořena pouze pár tisíci příslušníků (Federace židovských obcí v ČR, 2010). Při překladu tedy nastává i problém kultury publika. To, co považuje americká společnost za běžně používané výrazy židovského původu, může být pro české publikum takřka neznámé. Na rozdíl od prózy neexistuje u dramatu možnost použít poznámkový aparát, který by neznámé pojmy vysvětlil. Divák se také nemůže vracet o pár stránek zpátky, aby si daný pojem připomněl, z toho důvodu je proto kladen důraz na maximální srozumitelnost a přesnost vyjádření (Morávková, 2005, s. 51). Cílem této práce je představit divadelní hru *The Chosen* českému divákovi tak, aby pro něj byla hra srozumitelná, ale aby si zároveň zachovala svoji autenticitu a nejednalo se o překladatelskou adaptaci.

Ústředním tématem šesté kapitoly práce bude překladatelský komentář. Ten nabídne nejen popis celkové překladatelské strategie, ale rovněž souhrn použitých lokálních strategií při převodu kulturně specifických prvků z amerického židovského prostředí do českého a problematiku jejich interpretace. V překladatelském komentáři budou tyto prvky podrobně analyzovány v rámci jejich možných českých ekvivalentů a komentář rovněž nabídne odůvodnění volby vhodných překladatelských strategií. Součástí komentáře je glosář, který

nabídne přehled všech kulturně specifických prvků v překládané části hry včetně jejich pragmatického významu. V závěru této části budou shrnuty použité překladatelské strategie a četnost, s jakou byly během překladu použity.

1. CHAIM POTOK

1. 1. Osobnost autora a jeho tvorba

Chaim Potok (17. 2. 1929 - 23. 7. 2002) patřil mezi přední představitele americké židovské literatury 20. století. Velkou část svého života strávil v čele nakladatelství Jewish Publication Society, které se zabývá především vydáváním posvátných knih judaismu v angličtině, ale také překladem a šířením knih židovských autorů. Potok, ať už jako spisovatel nebo literární kritik, přispíval do různých novin a časopisů, např. *Esquire*, *Commentary*, *The New York Times Book Review* a *The Philadelphia Inquirer* (Ulmanová, 2002, s. 70). Nejvíce se však proslavil svými romány a povídkami.

Chaim (hebrejsky **חיים**) znamená život a toto slovo také reflektuje Potokův celoživotní spisovatelský záběr. Psal především o životě obyčejných lidí bez příkras, o životě, jaký ve skutečnosti je, o jeho světlých i stinných stránkách. Postavami Potokových příběhů bývají většinou dospívající židovští muži snažící se nalézt smysl svého života a směr, kterým se v něm vydat.

Potok pocházel ze silně věřící rodiny původem z východní Evropy, kde byl silně rozšířen směr ortodoxního judaismu, tzv. chasidismus.¹ Potok sám působil část svého života jako rabín a náboženství hraje v jeho knihách zásadní roli.² Spojuje v nich otázky náboženství s otázkami světského moderního života a konflikty v rámci obou skupin i mezi nimi. Postavy se obvykle snaží nalézt rovnováhu a možnost skloubení konzervativního náboženského života s neustále se měnícím moderním světem. Potokovy postavy často zažívají komplikované mezilidské, a především rodinné vztahy. Častým motivem Potokových příběhů bývají také filosofické otázky, morálka, politika a umění.

Potok psal svá díla v anglickém jazyce. Díky svému neamerickému původu do nich rovněž zakomponovával cizojazyčná slova. Jedná se především o výrazy v jazyce jidiš, který

¹ Chasidismus je ortodoxní židovské hnutí, které vzniklo na počátku 18. století ve východní Evropě. Za jeho zakladatele je považován Ba'al Šem Tov. Hlavním principem je naprostá odevzdanost Bohu, spojení s ním a radost ze života. Chasidismus má rovněž specifický, často až extatický ritus, plný zpěvu a tance. Typickým poznávacím znamením příslušníku chasidismu bývá specifický styl oblékání, vysoké kožešínové klobouky, tzv. štrajmly a dlouhé kaftany. Dorozumívacím jazykem bývá jidiš.

² Výjimku tvoří příběhy *Já hlína jsem* (orig. *I Am the Clay*, 1992) a *Knihy světél* (orig. *The Book of Lights*, 1981) o válce v Koreji, které se osobně zúčastnil.

používali Židé v evropském prostředí, odkud Potokovi předci původně pocházeli, ke každodenní mluvě (např. *shul, tuchus, macher, meshugunah*). V Potokových dílech můžeme nalézt také hebrejská či aramejská slova nebo slovní spojení sloužící k popisu židovského náboženského života a aktivit s ním spjatých (např. *tzitzit, payos, yeshiva*).

1. 2. Významná díla

Na rozdíl od jiných amerických židovských spisovatelů, kteří tvořili ve stejné době jako Chaim Potok a mezi něž patří např. Saul Bellow a Philip Roth, se Potok ve svých knihách zabýval téměř výhradně judaismem, který byl stěžejním prvkem jeho civilního i uměleckého života. Oproti Bellowovi a Rothovi se nesnažil o neutrální kosmopolitní literaturu oslovující široký okruh čtenářů, ale zachoval si svoji menšinovou identitu prostřednictvím velkého množství kulturně specifických prvků, užším tematickým výběrem a specifickým jazykem.

Většinu Potokovy bibliografie tvoří především romány. Přestože v Americe začala Potokova významná díla vycházet již od 60. let minulého století, byla v této době v Československu téměř neznámá. První přeložené Potokovy knihy se dostaly k českému čtenáři až ke konci 90. let 20. století. V současné době je do češtiny přeložena téměř celá Potokova tvorba a autor se v České republice těší značné popularitě.

Mezi jeho nejznámější romány patří dvoudílná série tvořená knihami *Vyvolení* (orig. *The Chosen*, 1967) a *Slib* (orig. *The Promise*, 1969), zabývající se dospíváním židovského chlapce Reuvena Maltera. Další série, opět tvořená dvěma částmi, se zabývá konflikty uvnitř uzavřené ortodoxní komunity a jejím kontaktu s modernitou: *Jmenuji se Ašer Lev* (orig. *My Name Is Asher Lev*, 1972), *Dar Ašera Leva* (orig. *The Gift of Asher Lev*, 1990). Mezi další romány se silnou židovskou tematikou lze zařadit *Na počátku* (orig. *In the Beggining*, 1975), *Brány listopadu* (orig. *The Gates of November*, 1996) a *Davitina harfa* (orig. *Davita's Harp*, 1985), která se výrazně liší od Potokovy obvyklé tvorby tím, že je jedinou knihou vyprávěnou z ženského pohledu.

Významným motivem pro Potoka byla také korejská válka, již se věnoval v dílech *Knihla světél* (orig. *The Book of Lights*, 1981), *Já hlina jsem* (orig. *I Am the Clay*, 1992).

Kromě románů napsal Potok sbírku kratších novel *Starí muži o půlnoci* (orig. *Old Men at Midnight*, 2001). Potok má na svém kontě i jednu naučnou knihu popisující historii židovského národa: *Putování - Dějiny Židů* (orig. *Wanderings – A History of the Jews*, 1978).

V neposlední řadě je Potok autorem i povídek pro mládež: *Zebra a jiné povídky* (orig. *Zebra and Other Stories*, 1998).

Psaní divadelních her se Potok, ve srovnání se svoji prozaickou tvorbou, věnoval spíše okrajově. Hry, většinou na motivy jeho románů, vznikaly ve spolupráci s divadly ve Filadelfii a později byly vydány souhrnně Potokovou dcerou Renou roku 2018 pod názvem *The Collected Plays of Chaim Potok*.

1. 3. *The Chosen*

Román *The Chosen* by se bezesporu dal označit jako Potokovo nejvýznamnější a nejúspěšnější dílo. Poprvé vyšel ve Spojených státech roku 1967 a po třicet devět týdnů se držel v žebříčků největších bestsellerů deníku *The New York Times* a získal dokonce cenu Edwarda Lewise Wallanta, která je udělována autorům za významný přínos pro americké židovstvo (Sternlicht, 2000, s. 8). Román se v roce 1981 dočkal i filmového zpracování, jehož režie se zhostil Jeremy Kagan. V Česku vyšla kniha v překladu od Michala Strenka pod názvem *Vyvolení* roku 1993 v nakladatelství Odeon.

Divadelní hra, již se tato práce zabývá, vznikla spolupráci Chaima Potoka s Aaronem Posnerem roku 1999 a byla určena pro *Arden Theatre Company* ve Filadelfii a Městské divadlo v Pittsburghu (Potok, 2018, s. 286). Scénář později vyšel v souhrnné sbírce Potokových dramát roku 2018.

Děj dramatu je, stejně jako v románové verzi, zasazen do newyorské čtvrti Williamsburg, jež je až do dnešní doby považována za jedno z nejvýznamnějších center chasidské židovské komunity. Hra popisuje události v období mezi lety 1944 a 1948.

The Chosen se skládá ze dvou dějství a sedmnácti scén. Typické jsou poměrně dlouhé scénické poznámky a časté monology jednotlivých postav. Celkem se v průběhu hry na jevišti objeví sedm postav. Pro lepší přehlednost a orientaci mezi postavami v přeloženém úryvku hry uvádím Tabulku č. 1.

| | |
|---------------|----------------|
| Reuven Malter | rabín a učitel |
| mladý Reuven | student ješivy |

| | |
|----------------|--|
| Danny Saunders | chasid, student ješivy, nástupce Reba Saunderse na pozici vůdce chasidské komunity |
| David Malter | Reuvenův otec, talmudický učenec a zapálený sionista |
| Reb Saunders | Dannyho otec, duchovní vůdce malé chasidské komunity |
| pan Galanter | trenér Reuvenova školního baseballového týmu |
| Jack Rose | přítel Davida Maltera |

Tabulka č. 1: Seznam postav hry *The Chosen* (převzato z Potok, 2018, s. 286-287)

Hra je vystavěna retrospektivně a vypravěč hovoří v první osobě. Vypravěče představuje Reuven Malter, jehož dospívající „já“ je zároveň hlavní postavou jeho vyprávění.

První dějství začíná popisem kulturního a rodinného pozadí postav. Do kontrastu jsou zde stavěny dvě hlavní postavy – dospívající Reuven a Danny. Reuven pochází z osvícené sekularizované židovské rodiny, zatímco Danny z uzavřené ortodoxní komunity. Tento a mnohé další kontrasty a jejich proměny se stávají ústředním leitmotivem celého příběhu.

Následuje baseballový zápas mezi týmy obou chlapců, který se změní v konflikt mezi dvěma nepřátelými náboženskými komunitami. Reuven je vinou Dannyho zraněn a končí v nemocnici. Danny jej později k Reuvenovu velkému překvapení přijde navštívit do nemocnice a z obou chlapců se postupně stávají přátelé. I když pochází z naprosto odlišných světů a jsou každý úplně jiný, stírá jejich vzrůstající přátelství všechny rozdíly a odlišnosti. Vzájemně si předávají cenné zkušenosti a moudra. Významným stavebním prvkem dramatu jsou také jejich rozdílné vztahy s otci. Zatímco Reuven má se svým otcem poklidný přátelský vztah, Dannyho otec se synem skoro vůbec nemluví.

Během příběhu chlapci dospívají a musí čelit rozhodnutí, jakou životní cestu si zvolí. Zpočátku mají oba jasno, Reuven se chce vydat na dráhu vysokoškolského učitele matematiky a Dannymu je předurčeno jít ve stopách svého otce jako jeho následník v roli vůdce chasidské komunity.

Druhé dějství se odehrává na pozadí velkých dějin. V Evropě končí druhá světová válka a schyluje se k vytvoření samostatného státu Izrael. Tyto události způsobí rozkmitání amerického židovstva, a také obou protagonistů příběhu. V dramatu opět nastává další kontrast. Tentokrát mezi ortodoxií na jedné straně představovanou Dannyho rodinou, která považuje holocaust za boží vůli a nesouhlasí se vznikem Izraele, protože neodpovídá Tóře, a na straně druhé moderními asimilovanými Židy jako Reuven, kteří jsou zprávami o koncentračních táborech šokováni a jsou hrdými podporovateli sionismu. Tyto konfrontace nakonec vedou k tomu, že otcové svým synům zakáží jejich přátelství.

Vztah Dannyho a Reuvena však překoná i tuto překážku a po roce rozloučení se znovu setkají a nadále jsou nerozlučnými přáteli. Drama končí finálním rozhodnutím obou chlapců, jaký směr si v životě zvolí, a nastává poslední kontrast. Danny se rozhodne opustit chasidskou komunitu a studovat psychologii na univerzitě. Reuven se vydává na cestu stát se rabínem, protože věří, že tento směr má po hrůzných událostech, kterých se dopustila na Židech druhá světová válka, největší smysl.

2. PŘEKLAD DRAMATICKÝCH TEXTŮ

Jelikož je součástí praktické části této práce vlastní překlad divadelní hry, je velmi důležité zařadit tuto kapitolu, v níž letmo nastíním základní informace o dramatickém překladu, jeho možná úskalí a přínosné poznatky význačných translatologů.

Překlad dramatických textů bývá často opomíjenou oblastí na poli translatologie. Translatologové ve svých dílech většinou překlad dramatu vůbec nezmiňují, nebo s ním pracují podobně jako s překladem klasické prózy. Proto k němu neexistuje mnoho publikací. Z českých autorů se překladem dramatu nejrozsáhleji zabýval Jiří Levý, ale věnoval mu pouze jednu kapitolu ve své knize *Umění překladu*. Stejně na tom jsou i ostatní čeští autoři, kteří se o divadelním překladu zmiňují pouze okrajově, nebo v rámci kratších kapitol. Protože se práce věnuje primárně překladu dramatu z anglického do českého jazyka, bude stavět především na Levého poznatcích. Ze zahraničních autorů bude zmíněna Susan Bassnett a další autoři, kteří publikovali své teorie v souhrnných antologiích týkajících se divadelního překladu. Důraz této kapitoly nebude kladen pouze na překlad dramatu samotný, ale také na jeho vztah ke kultuře a vliv odlišného prostředí originálu.

2. 1. Dvojitý přístup k překladu dramatu

Dichotomie v přístupu k dramatickému překladu je podmíněna tím, k jakému účelu vychází, nebo cílový dramatický text slouží. Rozlišujeme buď dramatické texty napsané k uvedení na jevišti, nebo divadelní texty určené pouze k četbě. Pokud se jedná o text pro jevištní realizaci, text slouží jako opora pro režiséra a také herce, kteří se díky němu dokáží lépe vžít do svých rolí a prostředí děje. V dramatickém textu pro jevištní realizaci je kladen nesmírně velký důraz na promluvy postav. Ty musí být srozumitelné a autentické. Scénické poznámky slouží pouze k naznačení atmosféry a je jenom na herci, jak věrohodně svoji roli zahraje. Naopak v dramatech určených ke čtení mají scénické poznámky důležitou roli. Díky nim si čtenář dokáže představit prostředí děje, emoce a pocity postav, i když není přímým divákem hry. Při překladu je tedy nutno zachovat dramaticčnost těchto poznámek, důležité jsou například krátké věty pro vytvoření napětí.

Morávková sice překladatelskou dichotomii dramatu uznává, podle ní však, ve srovnání s překládáním dramatu v minulosti, od 20. století převládá výhradně překlad dramatu určený k jevištní realizaci (Morávková, 2005, s. 51). Většina autorů se rovněž shoduje na tom, že je

lepší přistupovat k dramatu jako k textu určenému primárně k inscenaci. Newmark dokonce tvrdí, že nezáleží na tom, jestli bude hra pouze čtena nebo hrána. Překladatel k ní vždy musí přistupovat jako k textu určenému pro jeviště. Newmark zachází tak daleko, že nepovažuje divadelní překlad za překlad, nýbrž adaptaci (Newmark, 1988, s. 173).

Anglická translatoložka Susan Bassnett zdůrazňuje, že i když neexistuje mnoho publikací, které by se překladem dramatu zabývaly, a většina autorů k němu přistupuje stejně jako k překladu prózy, je podle ní takový přístup naprosto nevhodný. Dramatický text určený ke čtení považuje za nekompletní a jeho úplný potenciál se ukáže až při jeho divadelní inscenaci. V tomto místě vidí pro překladatele problém, zdali si zvolí strategii založenou na překladu dramatu jako literárního textu nebo se pokusí přeložit jeho funkci (Bassnett, 2002, s. 124). Pokud překladatel zvolí první strategii a bude k překladu přistupovat pouze jako k literárnímu textu, nebude výsledný produkt kvůli své doslovnosti vhodný pro jevištní realizaci. Když však zvolí zachování funkce textu, hrozí zde riziko velmi volného překladu, až adaptace. Jako nejvhodnější řešení, jak vytvořit text vhodný ke čtení a jevištní realizaci zároveň, navrhuje Bassnett zachovat v textu určité struktury výchozího textu, díky kterým bylo možno psanou hru v původním prostředí zahrát. Pokud se tedy v překladu tyto specifické struktury zachovají, bude možno hru zahrát i v prostředí cílovém (Bassnett, 2002, s. 126).

2. 2. Hratelnost divadelní hry

Hratelnosti se věnuje i jeden z nejvýznamnějších českých translatologů Jiří Levý. Hratelnosti dramatu je podle něj dosaženo dodržením tzv. funkčního vztahu divadelního dialogu. Tento funkční vztah se vztahuje ke třem rovinám.:

1. Funkční vztah k obecné normě mluvnosti
2. Funkční vztah k posluchači
3. Funkční vztah k mluvčím

Obecná norma mluvnosti se vztahuje k hovorové češtině, mluvnosti a stylizaci řeči postav. Vztah k posluchači je založen na dialogu a jeho interpretaci. Vztah k mluvčímu je založen na tom, že postava svými promluvami zároveň charakterizuje i sebe sama (Levý, 1998, s. 161). Tyto Levého funkční vztahy se navzájem prolínají a zaručují tak hratelnost.

Eva Espasa se podobně jako Levý ve své esejí *Performability in Translation* zabývá hratelností, čili nejdůležitější stránkou jevištního představení. Podle Espasy je hratelnost ovlivněna třemi aspekty: textem, jevištěm a ideologií (Espasa, 2000, s. 49).

Za textový aspekt je zodpovědný primárně překladatel. Jeho úkolem je zvolit vhodný a ucelený způsob vyjadřování a používat adekvátní jazykové prostředky. Neméně důležité je poté použití těchto prostředků v jednoduchých větných strukturách, které zajistí snadnou výslovnost a mluvnost. Hratelnou se stává ta hra, která obsahuje repliky, jež herec dokáže se svojí dechovou kapacitou bez problému vyslovit a zároveň jsou srozumitelné pro diváka. Na totéž upozorňuje i Levý a varuje především před používáním rozvitých souvětí (Levý, 1998, s. 162) Bassnett v textové rovině varuje před doslovným překladem, při kterém dochází pouze k překladu jednotlivých slov a vět z jednoho jazyka do druhého. Drama má kromě věcného obsahu další komponenty, které je potřeba do cílového prostředí převést. Konkrétně se jedná o paralingvistický systém v podobě intonace, přízvuku a rychlosti řeči, ale i o gesta ve formě scénických poznámek (Bassnett, 2002, s. 134).

Jevištní realizace, jejíž hlavním cílem je zapůsobit na diváka, spočívá podle Espasy v rozhodnutí mezi domestikací a exotizací na základě Venutiho definic (Espasa, 2000, s. 49). Zvolené strategie se poté mohou objevit jak v rovině textové (např. nářečí, slang, cizí výrazy), tak v rovině audiovizuální (např. řeč těla a gesta herců, kostýmy, ale také použité rekvizity, kulisy a hudební pozadí). Je důležité, aby obě tyto roviny byly v rovnováze a doplňovaly jedna druhou. Pokud bude hra exotizována a cizí výrazy a způsob vyjadřování zůstane zachován na základě výchozí kultury, je stejně důležité, aby zůstaly zachovány i všechny extralingvistické aspekty. Hra může být sice skvěle přeložena, ale pokud kulisy a kostýmy nebudou odpovídat jejímu socio-kulturně historickému kontextu, přijde divák o vizuální stránku překladu. Proto je pro dosažení úplné hratelnosti zásadní skloubit všechny tři aspekty podle Espasy dohromady, protože jedině tímto způsobem zůstane hra konzistentní a nic jí nebude chybět (Espasa, 2000, s. 49).

Poslední kategorií, která ovlivňuje hratelnost dramatu, je ideologie divadelní společnosti a její vedení. Každé divadlo má svoji vlastní politiku výběru her, které budou inscenovány. Pokud hra z nějakého důvodu (ať už náboženského, rasového nebo politického) nekoresponduje s názory členů divadelní společnosti, mohou jí označit za nevhodnou k uvádění a k její inscenaci tak v jejich divadle nedojde. Někteří autoři pro tento aspekt uvádějí jiný termín než hratelnost (anglicky playability), a to performability/stageability, čili jakási

způsobilost hry k jevištní realizaci (např. Espasa, 2000, s. 49). Ta bývá často posuzovaná i z finančního hlediska. Více hratelné jsou ty hry, které přilákají velký okruh diváku, a divadlo tím získá prodejem vstupenek více financí.

2. 3. Mluvnost, srozumitelnost a stylizace

Aby bylo drama hratelné, je při překladu divadelních monologů a dialogů potřeba dbát na snadnou vyslovitelnost. V rovině textové Espasa spatřuje v mluvnosti divadelní hry její následnou hratelnost (Espasa, 2000, s. 49). Pro dobrou mluvnost jsou tedy nevhodná ta slovní spojení, která se obtížně vyslovují nebo jsou natolik dlouhá, že herci nestačí dechová kapacita k pronesení výpovědi. Nevhodné jsou rovněž složité termíny, kterým divák nemusí rozumět a naruší tak celý jeho prožitek ze hry.

Jak uvádí Levý, jazykem českého divadla je čeština, která bývá stylizována, to znamená, že se odlišuje od běžné každodenní češtiny. Levý tuto povinnou stylizaci dokládá zkoumáním J. V. Bečky, podle nějž postavy dramatu hovoří lidovým jazykem, prosté postavy používají jazyk, který připomíná hovorový jazyk vzdělaných vrstev a vzdělané postavy hovoří spisovným jazykem mluveným (Levý, 1998, s. 165-166).

Každá postava má odlišný způsob řeči. Na základě těchto rozdílů stylizuje překladatel řeč do různých variet češtiny, od spisovné češtiny přes hovorovou až po slang nebo nářečí. Důležitou roli zde hraje i intonace a barva hlasu postav. Levý rovněž podotýká, že dobrý překladatel se seznámí s překládanou postavou, její povahou, vlastnostmi a celkovým vývojem v průběhu hry. Na základě toho ji charakterizuje a stylizuje její řeč (Levý, 1998, s. 188).

Newmark spatřuje mluvnost v použití takového jazyka, který je v současné době považován za moderní. Moderním jazykem má na mysli jazyk používaný v současné době, jenž zasahuje maximálně sedmdesát let zpátky. Problém tedy nastává u her starších. Pokud se jedná o starou hru, ve které postavy mluví zastaralým způsobem nebo užívají archaické výrazy, je nutné jejich řeč převést do současnosti tak, jako by hovořily zastaralou verzí typickou pro současný jazyk (Newmark, 1988, s. 172).

2. 4. Repliky a dialogy

Základním stavebním prvkem divadelních her jsou repliky. Ty mohou sloužit pouze jako monologická výpověď určité postavy, nebo jako odpověď na jiné repliky, čímž vznikají dialogy.

Protože je divadelní hra založena na promluvách, stává se někdy způsob, jakým je replika pronesena, mnohem důležitější než obsah výpovědi samotné. Intonace, přízvuk, melodie nám prozradí mnohem více o postavě než slova, která pronáší. Obsah výpovědi je také důležitý, bývá ale vyjádřen kromě pronášených slov i fyzicky, například pohyby nebo gesty postavy (Levý, 1998, s. 192). Proto je důležité přeložit hru do cílového jazyka tak, aby byl text nejen věcně správný, ale také aby umožnil herci vžít se co nejvíce do role, napověděl mu, jak se na jevišti chovat a jakým způsobem pronášet jednotlivé repliky. Prvního lze docílit pomocí scénických poznámek. Jazyk v písemné podobě toho o fonetické podobě replik nedokáže prozradit mnoho. Jako metody rozlišení odlišné, nestandardní mluvy lze v jednotlivých slovech repliky opakovat dlouhé samohlásky, a tím naznačit vyšší hlasitost promluvy a prodloužení času výpovědi. Psaním velkými tučnými písmeny nebo kurzívou lze zdůraznit konkrétní část výpovědi, u které je potřeba, aby ji herec vyslovil jiným způsobem než zbytek repliky. Lze také opakovat písmena jako náznak koktání nebo rozmýšlení.

Replika jako výpověď může kromě pojmenování jisté jazykové skutečnosti, odkazovat také k předmětům na jevišti. V tomto případě doporučuje Levý při překladu používat ukazovací zájmena, popřípadě příslovce *zde, teď, potom* (Levý, 1998, s. 174). Někdy také může dojít k tomu, že jedna replika může být chápána jinak ostatními postavami a jinak divákem, který má přehled nad celou scénou. U tohoto typu replik doporučuje Levý zachovat mnohoznačnost, aby ironie a skryté záměry byly zachovány, a tím udrženo napětí. (Levý, 1998, s. 176).

Peter Newmark při překladu divadelních replik poukazuje především na důležitost používání sloves než zdlouhavých popisných nominálních pasáží (Newmark, 1988, s. 172). Na tomto místě je potřeba alespoň stručně nastínit typologické rozdíly mezi angličtinou a češtinou, jež s tímto Newmarkovým tvrzením značně souvisí. Jazyk anglický se řadí k analytickým jazykům, které nemají bohatý systém skloňování a časování, proto je velká část promluv vyjadřována nominálně, popřípadě verbo-nominálně prostřednictvím

pomocných sloves. Oproti tomu čeština, jazyk syntetický, má bohatou morfolonii založenou na skloňování a časování pomocí předpon a přípon. Pro zachování akčnosti divadelní hry je proto důležité snažit se při překladu do češtiny používat plnovýznamová slovesa, namísto anglických neurčitých sloves. Newmark dále podotýká, že přeložená hra by neměla mít větší rozsah než hra původní. Svě tvrzení opírá citátem Rattigana, podle nějž by dramatik měl dokázat říct v pěti větách to, co spisovatel ve třiceti (Newmark, 1988, s. 172). I zde hrají velkou roli rozdíly mezi angličtinou a češtinou, konkrétně jednoslovnost a víceslovnost. Anglický jazyk rád vyjadřuje jeden koncept výrazy složenými z více slov, zatímco čeština díky příponám a předponám dokáže vyjádřit tutéž informaci jedním slovem. Pozornost je také nutné věnovat přivlastňovacím zájmenům, která musí být v angličtině často vyjadřována kvůli nutnosti určení podstatného jména. Jako praktický příklad výše zmíněných rozdílů můžeme uvést větu *‘He was blowing his nose.’*, v českém překladu jednoduše *‘Smrkal.’* Tato lexikální redukce je v překladu dramatu velmi přínosná, nejen proto, že dokáže zvýšit napětí repliky a její dynamiku, ale také splňuje Levého požadavek snadně vyslovitelných replik, při kterých herec zbytečně neplýtvá svojí dechovou kapacitou.

2. 5. Role překladatele dramatu

Německo-australská literární teoretička Ortrun Zuber publikovala v roce 1980 přínosnou esej zabývající se současným divadelním překladem. Zabývá se nejen překladem verbálních a neverbálních aspektů divadelních her, ale také autentičností překladu a rozdíly mezi výchozí a cílovou kulturou.

Zuber přistupuje k překladu dramatu, podobně jako Newmark, pouze jako k překladu určenému pro jevištní realizaci. S názory svých kolegů se také shoduje v hratelosti divadelní hry, která je podle ní pro inscenaci zásadní. Aby překladatel nepřekládal pouze psaný text, ale i neverbální prostředky, doporučuje mu při překladu představovat si konkrétní repliky na základě svého překladu. Díky této vizualizaci se překladatel stává nejen jazykovým mediátorem, ale během překladatelského procesu zastává ve svých představách rovněž roli režiséra, herců a diváků představení (Zuber, 1980, s. 93). Tato taktika se jeví jako poměrně přínosná, protože překladatel svoji vnitřní vizualizací postav a kulis získá mnohem lepší vhled do postav, jejichž repliky překládá, jejich emocí a pocitů, než kdyby pracoval pouze s psaným textem. Díky této strategii může lépe pracovat s jazykovými prostředky, jenž s konkrétní vizualizovanou replikou nejvíce korespondují. Rovněž si díky této strategii

dokáže lépe představit, jak bude hra působit na diváka a popřípadě svá překladatelská řešení pozměnit nebo zachovat.

Podle Zuber je pro překladatele nejdůležitější zachovat co nejvěrněji sdělení originálu vhodnými jazykovými i uměleckými prostředky, ale zároveň toto sdělení přizpůsobit odlišným tradicím, kultuře a socio-politickému prostředí cílové inscenace (Zuber, 1980, s. 95). Z tohoto přístupu lze vydedukovat, že Zuber bude spíše příznivcem domestikace, strategie, jejíž cílem je přizpůsobení cizích textů domácímu čtenáři. Pokud však překladatel zvolí domestikaci, nemusí to nutně znamenat, že hra bude adaptována do cílového prostředí a všechny cizí prvky budou eliminovány. Domestikace se může týkat pouze verbální roviny dramatu, čili scénáře. Může dojít k domestikaci vlastních jmen, promluv postav, nebo jiných kulturně specifických výrazů. Pokud by byly domestikovány i neverbální prostředky, jako například kulisy daného prostředí, autentické dobové kostýmy, hudba, gesta a pohyby, vytvořil by překladatel svoji adaptaci, která by vůbec neodpovídala verzi původní a v podstatě by se jednalo o hru novou.

Rose a Marinetti určují role překladatele dramatu především podle země, kde překladatel působí a podle divadelní tradice této země. Jako příklad ke srovnání uvádí Rose a Marinetti italský a britský divadelní trh. V italských divadlech je typické, že velké množství inscenovaných her pochází z překladů cizích autorů. Naproti tomu britská divadla inscenují většinou hry napsané v anglickém jazyce (Rose, 2011, s. 140). K podobnému závěru došel i Venuti. Podle něj britsko-americký knižní trh přivítá ročně jen minimum přeložených knih, mezi 2-4 %. Na druhé straně knižní trhy evropských zemí tvoří vyšší počet překladů. Obecně platí, že čím menší počet mluvčích daného jazyka, tím více překladů se bude na knižním trhu této země objevovat (Venuti, 2018, s. 11). Z této dichotomie se budou odvíjet dvě hlavní překladatelské strategie a z nich vycházející role překladatele. Překladatelé v zemích, kde velké množství divadelních her tvoří překlady, budou figurovat více nejen jako jazykoví mediátoři, ale i mediátoři kulturní. Podle Rose a Marinetti je v tomto případě překladatel aktivním účastníkem produkce hry a účastní se i divadelních zkoušek a příprav na inscenaci (Rose, 2011, s. 140). Velký důraz je zde kladen především na přizpůsobení cizí hry cílovému prostředí a překladatel se musí rozhodovat jakou míru domestikace či exotizace při své práci zvolí a jakých aspektů hry se bude týkat. Překladatelé divadelních her působící na anglo-americkém trhu mají svoji práci o poznání komplikovanější. Díky malému zájmu divadel o překlady se stávají zároveň i kulturními promotéry, jejichž úkolem je nejen hru přeložit, ale

také se snažit o její propagaci, zaujmout režiséry a sami se na vzniku představení aktivně podílejí (Rose, 2011, s. 140).

3. KULTURNĚ SPECIFICKÉ PRVKY

Následující kapitola staví primárně na tom, že při překladu hry *The Chosen* dochází kromě překladu slovních spojení a vět z jednoho jazyka do druhého, rovněž k interakci dvou odlišných kultur, kterou je při překladu potřeba zohlednit. Účelem této kapitoly je proto představit koncept kulturně specifických prvků, protože jsou ústředním tématem následného překladatelského komentáře, který tvoří podstatnou část této práce.

Kulturně specifické prvky v překladu jsou slova nebo slovní spojení označující osoby, věci nebo jevy typické pro prostředí, v němž výchozí text vznikl, a jsou součástí aktivní slovní zásoby uživatelů daného výchozího jazyka. Kulturně specifické prvky jsou závislé na kontextu, především na tom sociokulturním. Každá společnost má svoji slovní zásobu obohacenou jinými kulturně specifickými prvky. Při překladu, kdy dochází k transformaci výchozího textu na cílový, se nemění pouze jazyk textu, ale také prostředí příjemce, čili sociokulturní kontext. Při překladu kulturně specifických prvků do cílového jazyka tedy nastává problém, jak tyto prvky přenést cílovému čtenáři, pro kterého tyto prvky mohou (ale také nemusí) být naprosto neznámé.

Pokud by se jednalo o dramatický text určený pouze ke čtení, řešením by mohl být např. souhrnný vysvětlivkový glosář na konci, vysvětlivky jednotlivých prvků v zápatí jednotlivých stránek, na kterých se dané prvky nachází, popř. explicitní vysvětlení daného prvku v závorce následující hned za ním. V dramatu určenému k jevištní realizaci, jak zdůrazňuje Morávková, možnost vysvětlivek neexistuje a je potřeba s těmito prvky při překladu pracovat a přiblížit je divákovi tak, aby daným prvkům rozuměl a průběh hry byl pro něj srozumitelný (Morávková, 2005, s. 51).

V následujících kapitolách se pokusím představit názory jednotlivých významných translatoologů a jejich navrhované strategie při překladu kulturně specifických prvků. Na tyto strategie bude kladen velký důraz při samotném překladu, ale i v překladatelském komentáři, který bude na následujících strategiích často stavět.

3. 1. Typologie kulturně specifických prvků

Každý autor používá odlišnou klasifikaci kulturně specifických prvků. Pro svoji práci jsem si vybrala rozdělení podle Vilikovského a Newmarka. Klasifikace Vilikovského je spíše obecná a lze ji rozsáhle aplikovat na všechny typy textů. Oproti tomu Newmark sestavil

velice podrobnou typologii sestávající z celé řady podkategorií a její využití je více konkrétní.

Translatolog slovenského původu Ján Vilikovský ve své publikaci *Preklad ako tvorba* z roku 1984 rozlišuje mezi třemi skupinami kulturně specifických prvků/jevů³ :

1. Materiální jevy

Do materiálních jevů řadí Vilikovský kulturní reálie, koloritní prvky a zavedené názvy institucí a úřadů.

2. Jazykové jevy

Jazykové jevy zahrnují široké spektrum výrazů spjatých s jazykem výchozího textu a jeho specifiky. Do této skupiny patří například vlastní jména, frazeologie, způsoby oslovení, zdvořilostní formule. Můžeme zde také zařadit různé vrstvy stejného jazyka, včetně dialektů a sociolektů.

3. Kulturně-kontextové jevy

Do poslední skupiny řadí Vilikovský vlastnosti textu závislé na příslušnosti k dané kultuře a tradici. Patří sem rovněž aluze a představy o světě spjaté s konkrétní kulturou.

(Vilikovský, 1984, s. 130)

Peter Newmark rozlišuje tři druhy řeči: *univerzální, osobní a kulturní jazyk*. *Univerzální jazyk* obsahuje výrazy, které jsou významově jednoznačné. Takové výrazy mají úplné ekvivalenty v cizím jazyce a při jejich překladu nenastávají velké problémy. *Osobní jazyk*, tzv. idiolekt, představuje subjektivní a specifický způsob vyjadřování konkrétní osoby. Poslední kategorií je *kulturní jazyk*, jenž se vyznačuje spojitostí určitých výrazů k dané kultuře. Newmark u těchto výrazů předpokládá překladatelské problémy. (Newmark, 1988, s. 94). Výrazy spadající do *kulturního jazyka* řadí Newmark do pěti kategorií, kde každá obsahuje několik podkategorií:

1. Ekologie

Do této skupiny řadí Newmark zeměpisné, botanické a zoologické názvy.

³ Termín užívaný Vilikovským

2. Materiální kultura

Jako hlavní zástupce materiální kultury uvádí Newmark výrazy spjaté s jídlem, stolováním a vařením. Další zástupci této kategorie jsou národní oděvy a kroje jako např. *kimono, dirndl, kaftan*. Do materiální kultury patří také specifické typy obydlí, které se většinou nepřekládají, neboť nemají vhodné ekvivalenty (např. *hotel, bungalow, hacienda, salon*). Posledním zástupcem této kategorie jsou dopravní prostředky, značky vozů a jejich sériová čísla.

3. Společenská kultura

Za prvky společenské kultury považuje Newmark ty pojmy, která souvisí s pracovním prostředím a volným časem obyvatel dané výchozí země. Jako příklad uvádí názvy specializovaných obchodů (*droguerie, patisserie, chocolaterie*). Patří sem rovněž pojmenování označující skupiny lidí a společenské vrstvy (*masses, the common people, the working class, the proletariat*). Do této skupiny se také řadí národní sporty nebo společenské hry.

4. Společenské uspořádání

Do této skupiny patří pojmy z oblasti politiky, státní správy, náboženství a umění. Také sem řadíme historické termíny a oficiální názvy mezinárodních institucí.

5. Gesta a zvyky

Tato kategorie obsahuje především prvky neverbální komunikace (gesta, výrazy tváře, pohyby těla), pravidla společenské etikety dané země a typické zvyky.

(Newmark, 1988, s. 95-102):

3. 2. Globální překladačské strategie

Jedním z prvních průkopníků translatologického výzkumu strategií pro překlad mezi odlišnými kulturami byl německý filosof a teolog Friedrich Schleiermacher. Roku 1813 pronesl přednášku s názvem *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (česky *O různých metodách překladačské*), během níž vytyčil svá stanoviska týkající se dvou rozdílných překladačských metod, jak přiblížit čtenáře k autorovi. První metoda „foreignizační“ či exotizace si klade za cíl zachovat co nejvíce z výchozího textu, překladač se snaží nepřevádět kulturně specifické prvky ani specifické jazykové prostředky. Při použití této

metody zůstává při čtení zřejmé, že se jedná o text, který vznikl v jiném prostředí. Tuto metodu také upřednostňuje sám Schleiermacher, protože žil v období romantismu, jenž silně podněcoval k zájmu o cizí kultury a národy (Munday, 2016, s. 48).

Druhou ze zmíněných metod, tzv. *domestikaci* nebo naturalizací přizpůsobuje překladatel výchozí text cílovému jazyku, především zdomácňuje kulturně specifické prvky (Munday, 2016, s. 48). Čtenář při čtení nabývá dojmu, že čte originální text ve svém mateřském jazyce. Tuto Schleiermacherovu metodu popsal a navázal na ni ve 20. století americký translátolog Lawrence Venuti ve své knize *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Vyjadřuje se zde kriticky k anglo-americkému knižnímu trhu, který je téměř z naprosté většiny tvořen díly, která byla přeložena za použití této metody. Staví se proti domestikační metodě, o které tvrdí, že na rozdíl od exotizační metody, vede záměrné odstraňování kulturně specifických prvků k projevům etnocentrického násilí, a zároveň způsobuje neviditelnost překladatele (Venuti, 2018, s. 16).

Slovenský překladatel Anton Popovič k těmto dvěma přístupům nabízí další, tzv. kreolizaci kultur. Ve své knize *Teoria umeleckeho prekladu* vydané v roce 1975 se zabývá kontaktem dvou jazyků a kultur. Uvádí, že při překladu dochází ke konfrontaci dvou kulturních systémů na dvou rovinách – na rovině komunikační a na rovině textové. Výsledkem takovéto konfrontace je mísení kulturních prvků (Popovič, 1975, s. 186-187). Na základě toho, jak jsou prvky do cílového textu přeloženy, můžeme rozlišit tři typy překladatelských strategií. Na základě teorie Schleiermachera můžeme rozlišovat mezi exotizací a naturalizací. Při exotizaci v textu převažují prvky cizího jazyka a kultury, text je tedy pro čtenáře exotickým. Naturalizace text přibližuje k cílovému čtenáři a cizí prvky stírá, nebo je nahrazuje domácími. Popovič zavádí třetí strategii, kterou nazývá kreolizace (Popovič, 1975, s. 187). Pokud překladatel zvolí kreolizaci, která je kombinací exotizace a naturalizace, zachová v cílovém textu část cizích kulturně specifických prvků, ale zároveň další část převede do cílové kultury. Dojde tedy ke smísení prvků cizích a prvků domácích. Ke kreolizaci se vyjadřuje i Levý, který zdůrazňuje, že při překladu není nutné zachovat úplně všechny národní a dobové specifčnosti. Nejdůležitější je podle Levého vzbudit ve čtenáři dojem, že čte text, který vznikl v jiném prostředí, nebo v jiné době (Levý, 1998, s. 121).

3. 3. Lokální překladatelské strategie a postupy

Přehled překladatelských metod, na kterých bude tato práce stavět, představili Sándor Hervej a Ian Higgins ve své knize *Thinking Translation* z roku 1992. Věnují se v ní nejen celkové strategii při překladu textů z jedné kultury do druhé, ale také navrhují pět konkrétních překladatelských metod. Pro převod prvků mezi kulturami používají zastřešující výraz *kulturní transpozice* (Hervej a Higgins, 1992, s. 28). Celkem rozlišují pět překladatelských metod:

1. Exotizace

Exotizaci považují autoři za nejvíce doslovnou metodu překladu mezi kulturami. Tato metoda si klade za cíl maximálně zachovat výchozí formu výrazu a působit tak na cílového čtenáře ‚exotickým‘ dojmem. Ve své nejčistší podobě se jedná o doslovné převzetí slova bez jakýchkoliv změn. Exotizace však může zahrnovat i transkripci nebo transliteraci. Výraz sice foneticky zůstává stejný jako v originálním výchozím jazyce, ale je gramaticky přizpůsoben cílovému prostředí. Transkripce zahrnuje přepis z cizího jazyka do cílového na základě výslovnosti (např. Yeshiva > Ješiva). Transliterace je založená na principu přepisování slov jinou abecedou.

2. Kulturní výpůjčka

Kulturní výpůjčky jsou slova převzatá z cizích jazyků. Výpůjčky se používají v případě, kdy pro daný pojem neexistuje vhodný ekvivalent v cílovém jazyce. Výpůjčky se postupem času stávají součástí běžné slovní zásoby daného jazyka a podléhají gramatickým normám jako je např. skloňování.

3. Kalk

Kalk je výraz, který je převzat (druh doslovného překladu) do jazyka cílového tím způsobem, že lexikum a syntax odpovídá normám cílového jazyka, ale struktura výrazu zůstává závislá na výchozím jazyce.

4. Komunikativní překlad

Hervej a Higgins doporučují použít metodu komunikativního překladu především při překládání ustálených frází jako jsou např. přísloví, idiomy a metafory. Doslovný překlad na základě slovníkových definic by byl naprosto nekoherentní, proto je potřeba zvolit volný překlad. Daná fráze se může nahradit buď ustálenou frází v cílovém jazyce se

stejným pragmatickým významem (Hervey a Higgins toto pojmenovávají jako komunikativní ekvivalent), nebo frází, která dané přísloví nebo metaforu vlastními slovy volně překládá (komunikativní parafráze).

5. Kulturní transplantace

Tuto metodu vnímají autoři jako nejméně doslovnou, přirovnávají ji k adaptaci. Kulturní transplantace spočívá v náhradě kulturně specifického prvku známého jedné kultuře za specifický prvek vlastní druhé kultuře.

(Hervey a Higgins, 1992, s. 30-33)

3. 4. Ekvivalentnost slovní zásoby

Kulturně specifickými prvky (i když tento výraz přímo nepoužívá) se zabývá česká translatožka Dagmar Knittlová. Oborem jejího zájmu je především slovní zásoba a zda mezi výchozím a cílovým jazykem existují ekvivalenty, popřípadě jaké. Pro přiblížení výchozí kultury textu cílovým čtenářům navrhuje konkrétní překladatelská řešení. Dělí je do dvou skupin. První uvádí překladatelské strategie pro výrazy, pro něž v češtině existují alespoň částečné ekvivalenty:

1. Přidání informace

Při této strategii je cílový text rozšířen oproti výchozímu textu a dochází k explicitnímu vyjádření informací, které byly ve výchozím textu pouze implikovány. Tyto přidané informace mají za úkol přiblížit výchozí skutečnost cílovému čtenáři. Nejčastěji přidanou informací bývá obecný klasifikátor. Jedná se o hyperonymum, které klasifikuje skupinu, do které cizí prvek patří (např. *Wyoming* > *stát Wyoming*, *Atlantic Monthly* > *časopis Atlantic Monthly*).

2. Vynechání informace

Při vynechání informace se z textu vypustí ta informace, která by se pro cílového čtenáře jevila jako nadbytečná nebo nesrozumitelná. To, co bylo ve výchozím textu vyjádřeno explicitně, se nyní stává pouze implikovaným. Knittlová doporučuje buď nadbytečnou sémantickou složku odstranit, nebo ji nahradit obecnějším výrazem (např. *ranch house* > *ranč*, *academic building* > *škola*).

3. Substituce analogií

Substituci analogií pokládá Knittlová za nejčastější metodu při překonávání kulturních rozdílů. Analogie spočívá v nahrazení skutečnosti známé ve výchozím prostředí za obdobnou skutečnost známou v cílovém prostředí. Nejvíce se používá u cizích jednotek hmotnosti a délky, které se přepočítávají na jednotky používané v cílovém prostředí. Analogii využíváme také například při převodu zvolání, onomatopoických citoslovcí, titulů a oslovení (např. *six and half inches* > *šestnáct centimetrů*, *college* > *univerzita*, *choo-choo* > *š-š-š-š*, *Ol' chief broom* > *náčelník hbitý koště*).

4. Vysvětlující opis

Poslední z metod pokládá Knittlová za nouzovou. Zdůrazňuje rovněž, že by vnitřní vysvětlivka měla být co nejstručnější, aby nedošlo k přílišnému rozšíření cílového textu ve srovnání s originálem (např. *quart* > *láhev whisky*, *Windsor tie* > *mašle pod bradou*).

(Knittlová, 2010, s. 81-84)

Druhou skupinou kulturně specifických prvků, kterými se Knittlová zabývá, jsou výrazy, které mají v češtině nulové ekvivalenty a jejich překlad nenabízí mnoho kreativních řešení. Pro překlad kulturně specifických prvků, které nemají v českém jazyce ekvivalenty, navrhuje Knittlová rovněž čtyři různé strategie:

1. Převzetí

Cizí výraz je v nezměněné podobě převzat do cílového jazyka. Této metody se využívá například při převodu vlastních jmen nebo zeměpisných pojmenování, a také u termínů nových oborů (např. *Harry*, *Ohio*, *software*).

2. Počestění nebo adaptace

Při této strategii se v podstatě jedná o převzetí slova, s tím rozdílem, že jeho zvuková podoba zůstává zachována a mění se pouze jeho grafická podoba, jež se přizpůsobuje českému úzu a podléhá skloňování (např. *Carolina-Karolína*, *into the West House-do West Housu*).

3. Kalk

Při kalku dochází k doslovnému převzetí, ale zároveň zůstává zachována původní struktura výchozího výrazu.

4. Vynechání

Při poslední strategii dochází k prostému odstranění informace, která se jeví jako nepřeložitelná.

(Knittlová, 2010, s. 85)

3. 5. Cizí jazyk v textu

Divadelní hra *The Chosen* obsahuje, kromě židovských kulturně specifických prvků v angličtině, také velké množství cizojazyčných výrazů v jidiš, hebrejštině a aramejštině.

V situacích, kdy se v textu objeví cizí (jiný než výchozí) jazyk nebo místní nářečí, spatřuje Levý překladatelské problémy. V takových situacích se jazyk samotný stává prostředkem uměleckého vyjádření a při překladu do klasické češtiny by ztratil své kouzlo a specifičnost. Nejlepší řešení vidí Levý v překladu celých cizích vět do češtiny a zachování cizího jazyka pouze v pozdravech nebo krátkých odpovědích, aby zůstala naznačena cizost jazyka. Pro lepší pochopení lze za přímou řeči dodat univerzální vysvětlení, v našem případě např. řekl hebrejsky (Levý, 1998, s. 127).

Dagmar Knittlová zdůrazňuje u překladu cizích výrazů především funkčnost. Názorově se shoduje s Levým a stejně jako on doporučuje cizí jazyk zachovávat pouze v náznacích k vytvoření cizí atmosféry, konkrétně u oslovení, pozdravů, zdvořilostních frází a u slov, jejichž význam je jednoduše vyvoditelný z kontextu nebo v textu následuje jejich překlad (Knittlová, 2010, s. 114).

Český bohemista a translátolog Milan Hrdlička nabízí na problematiku cizího jazyka v textu nejrozsáhlejší pohled. U cizojazyčných prvků klade, stejně jako Knittlová, důraz především na zachování jejich funkčnosti při překladu. Stejně jako Levý se drží zásady nepřekládat cizojazyčné pozdravy, poděkování a oslovení (Hrdlička, 1995, s. 40). Hrdlička pro překlad cizojazyčných termínů neuvádí žádné univerzální pravidlo. Místo toho zastává názor, že volba překladatele, jak cizí výraz přeložit, závisí na příbuznosti výchozího a cílového jazyka, tématu textu, rozsahu pasáže obsahující cizí jazyk a také na tom, jaké má čtenář znalosti výchozího jazyka (Hrdlička, 1995, s. 40).

Jako jeden z modelů, jak při překladu cizích výrazů postupovat, uvádí Hrdlička teorii ruského autora Čirikova (Hrdlička, 1995, s. 41-42). Ten sestavil model obsahující čtyři

možné způsoby překladu cizích prvků. První dva způsoby jsou pouze překladem a překladatel do textu nic nepřidává.

První způsob je založen na převzetí autorova následného překladu cizojazyčného prvku. V praxi to znamená, že cizojazyčný výraz překladatel ponechá v cizím jazyce a poté následuje objasňující přeložený výraz z výchozího jazyka, který je k danému výrazu ekvivalentní.

Druhý způsob je velmi podobný tomu prvnímu. Jediný rozdíl spočívá v tom, že daný cizojazyčný výraz není posléze uveden v cílovém jazyce, ale dojde k jeho pochopení čtenářem na základě kontextu.

Třetí způsob spoléhá na překladatelově explicitním vysvětlení významu daného cizího prvku. Často jsou při této metodě používána tzv. verba dicendi, která blíže specifikují řečový akt. Cizí výraz tedy zůstává v původní podobě, ale následuje upřesňující sloveso, například „*Thank you*“, *poděkoval*.

Poslední čtvrtá metoda spočívá v tom, že překladatel daný cizí výraz sám přeloží. Používá se zejména u slov, která nejsou všeobecně známá a nelze je vyvodit z kontextu. Cizí výraz zůstane v cizí podobě a hned za ním následuje jeho překlad. Někdy je také možnost zvolit překlad v poznámce pod čarou, tento postup ale Hrdlička nedoporučuje, neboť při něm dochází k přesunu významových jednotek mimo hlavní dějovou linii.

4. METODOLOGIE

Pro překlad jsem zvolila první tři scény z prvního dějství divadelní hry *The Chosen*. V této úvodní části hry se seznámíme s vypravěčem Reuvenem Malterem, který zároveň představuje i ústřední postavu celé hry, jeho otcem Davidem Malterem, chasidským mladíkem Dannym Saundersem a baseballovým trenérem Galanterem. V první scéně je divákovi přiblíženo pozadí hry, prostředí a doba, ve které se příběh odehrává a vypravěč rovněž představuje postavy, se kterými se budeme v průběhu hry setkávat. Dějištěm druhé scény je baseballové hřiště, na kterém jsme svědky zápasu dvou zneprátených náboženských skupin, týmu ortodoxních chasidů v čele s Dannym a týmu asimilovaných moderních židů jako je Reuven. Třetí scéna probíhá v nemocnici, do které je Reuven po úrazu, ke kterému došlo během zápasu, převezen. V této scéně také dochází na důvěrný rozhovor Reuvena s jeho otcem.

Během překladatelského procesu byl kladen důraz především na židovské kulturně specifické prvky a jejich převod do českého prostředí. Cílem překladatelského procesu bylo vytvořit funkční dramatický text, který bude možné v nezměněné podobě použít jako scénář určený pro jevištní realizaci. Z toho důvodu byl při překladu kladen značný důraz především na hratelnost a mluvnost. Překlad se řídil translátologickými zásadami definovanými Evou Espasou (2000), Jiřím Levým (1998) a Peterem Newmarkem (1988). Rovněž byla v průběhu překladu využita vizualizace hry, tak jak ji popisuje Ortrun Zuber (1980).

Globální strategie překladu kulturně specifických prvků byla kreolizace. Cílem bylo zachovat co nejvíce cizích prvků, aby hra působila exotickým dojmem. V cílovém textu však nemohly zůstat zachovány všechny cizí prvky, protože by výsledná hra v této podobě byla pro diváka nesrozumitelná. Z toho důvodu bylo nutné pro převod některých kulturně specifických prvků použít i domestikační strategie.

U prvků, které byly v cílovém textu exotizovány, jsem se řídila lokálními překladatelskými strategiemi Herveyho a Higginse (1992), a to z toho důvodu, že jejich metody obsahují, oproti metodám jiných autorů, více strategií, jak zachovat cizí kulturu v cílovém textu. Oproti tomu překlad prvků, které byly domestikovány, se řídil překladatelskými strategiemi Dagmar Knittlové (2010), jež se týkají prvků, které mají částečné, popřípadě nulové ekvivalenty a jsou tedy více zaměřeny na domestikaci.

Jelikož se v textu vyskytují výrazy v cizím, jiném než výchozím, jazyce, bylo nutno k těmto výrazům rovněž přistupovat individuálně s ohledem na jejich kontext. Při překladu výrazů v cizím jazyce jsem postupovala podle pravidel Milana Hrdličky (1995), který se problematikou cizího jazyka v textu zabýval z českých translatologů nejrozsáhleji.

V další kapitole následují přeložené první tři scény divadelní hry *The Chosen*. Po tomto úryvku následují kapitoly, jež se věnují komentáři k danému překladu, celkové překladatelské strategie a zejména lokálním překladatelským strategiím aplikovaným na židovské kulturně specifické prvky. Nedílnou součástí překladatelského komentáře je i glosář se všemi kulturně specifickými prvky, které se v ukázce vyskytly. Výchozí text překládané ukázky ze hry lze nalézt v příloze na konci této práce.

5. VLASTNÍ PŘEKLAD HRY *THE CHOSEN*

Scéna první

(Prostě vybavená studovna v synagoze, nebo škole. Pouze dva velké stoly, několik židlí, knihy. Změny na jevišti by měly probíhat nenápadně, aby děj plynul co nejvíce souvisle a bez přerušování, pokud není jiný záměr.

Hraje hudba. Po rozsvícení světel vidíme Reba Saunderse a Davida Maltera na opačných stranách jeviště. Oba jsou hluboce ponořeni do modlitby nebo studia a svými pohyby zrcadlí jeden druhého.

Po chvíli vchází Reuven. Je rabinem a naším vypravěčem. Přestože se jedná o osobní příběh, jenž se jej hluboce dotýká, vypráví ho kvůli nám, ne kvůli sobě. Během vyprávění může poodhalit nové skutečnosti, jak se dobrým vypravěčem často stává, ale příběh je určený pouze nám. Jakmile vstoupí, rozhlíží se po prostoru, publiku a dívá se na ty dva muže, kteří pro něj tolik znamenají.)

REUVEN: Ejlu ve-ejlu divrej Elohim chajim.

Ejlu ve-ejlu divrej Elohim chajim.

Je to hebrejsky a znamená to: „*Tato i tahle slova jsou obojí slovy živoucího Boha*“. Toto úsloví můžeme nalézt v Talmudu u vzájemně si odporujících myšlenek. Myšlenek, které jsou navzájem v rozporu. Protiřečí si. Obě přeci nemohou být pravdivé současně. Přesto se zdá, že jsou...

Svědčí to o tom, že neexistuje pouze jediná pravda. *(upřeně se zadívá náhodnému divákovi v publiku do očí)*. Nemyslíte? *(podívá se na dalšího)*. A co vy?

Ejlu ve-ejlu...

Tato i tahle.

Prvních šestnáct let života jsme bydleli s Danny Saundersem pět bloků od sebe. Přesto jsme ani jeden o existenci toho druhého nevěděli. Proč taky? Žili jsme v odlišných světech. Dannyho otec byl cadik, neomylný vůdce malé chasidské komunity. Potkával jsem je v obchodě, nebo když šli o šábessu do synagogy... Početné rodiny, ukřičené děti, tiché ženy a zasmušilí muži oděni do černé a bílé, tváře pokryté bradkami a dlouhými pejzy.

Nikdy jsem se jimi více nezabýval. Byli zkrátka... jiní.

(Světská hudba. David Malter spěšně vchází, ruce plné knih. Pokračuje do své studovny.)

Žil jsem s otcem – matka mi zemřela, když jsem byl ještě kluk – a chodil jsem do ješivy, kde učil. Bydleli jsme v malém, ale útulném bytě plném knih. U nás to byla slova a myšlenky, na čem záleželo.

Mojí první láskou byla matematika. A Talmud. (*uvědomí si, že mu diváci nerozumí*) Aha. Talmud je sbírka právních knih, které se zabývají všemi aspekty židovského života, od modlitby, přípravy košer jídla, svatebních pravidel, až po uzavírání obchodu. Talmud je středobodem židovského vzdělávání již několik tisíciletí. Pro židovského mladíka navštěvujícího ješivu je studium Talmudu nezbytným pilířem vzdělání. Talmud se skládá z jedinečných historických příběhů s nádechem mystična, které jsou protkány moudry, radami a zákony.

Nebyl jsem jenom slibný talmudista, ale také dobrý nadhazovač a druhý metař (*Mladý Reuven příběhne na jeviště*). Měl jsem, jak se říká, magnet v rukavici (*oba chytí míček*) a specifický styl nadhozu, který přiváděl pálkaře k šílenství. (*Oba nadhazují. Slyšíme dopad míčku do rukavice a výkřik „strááájk“*). Hrával jsem za školní tým. O rok dříve jsme uspořádali ligovou soutěž, abychom gójům, nežidům, dokázali, že židovští kluci jsou skutečně „praví Američané.“

Věřte mi, v brooklynském Williamsburgu v roce 1944 na tom opravdu dost záleželo. Kdyby nebylo té nové ligy, nejspíš bych se s Dannym nikdy nepotkal. Chasidská ješiva, do které Danny chodil, si také založila baseballový tým a jednu teplou červnovou neděli se s námi měli utkat na našem školním hřišti.

Scéna druhá

Zápas

(Jevišťem zní chasidská hudba. Běhá z ní mráz po zádech. Danny nevzrušeně pomalým tempem vstupuje na scénu. Přes rameno má ležérně přehozenou baseballovou pátku. Je připraven na zápas. Mladý Reuven ho s údivem sleduje, koutky úst mu cukají...)

REUVEN: Tohle se nevidí každý den. Tým patnácti kluků oblečených do černé a bílé. Tváře jim lemují pohupující se pejzy, z pod košile vyčuhují cicit, trásně modlitebního pláště. Všichni se tváří odhodlaně.

V našem týmu jsme mohli nosit, co jsme chtěli. Lacláče, kraťasy, trička s límečkem, dokonce i nátělníky. Na jejich lavičce seděl chasidský rabín, něco si četl a zápasu nevěnoval pozornost. (*Reuven se začíná měnit na Galantera.*) Trénoval nás tělocvikář Galanter. Byl to zavalitý třicátník s typickým židovským nosem a mluvil jako generál.

(Galanter nemluví, ale štěká jako pes. Neplýtvá zbytečně slovy.) Maltere, ke mně! Hejbní zadkem. *(Opět jako Reuven)* Necháпали jsme, proč se stal trenérem, namísto aby bojoval někde na frontě.

MLADÝ REUVEN: Všechno v pořádku, trenére?

REUVEN/GALANTER: Jsi ve skvělé kondici, Maltere. Máš přesnou mušku.

MLADÝ REUVEN: Bude to dobrá hra.

REUVEN/GALANTER: Ale těžká. Tihle sráči budou bojovat až do roztrhání.

MLADÝ REUVEN: Tihle chasidé?

REUVEN/GALANTER: Nepodceňuj je, jsou to zabijáci.

MLADÝ REUVEN: *(Podívá se na Dannyho, jak se rozcvičuje. Žádný dojem to na něj neudělá.)*

To myslíte vážně?

REUVEN/GALANTER: Jdou po výhře, jako by byla na prvním místě v Desateru! Jako prvního metaře nasadili Dannyho Sanderse. Ten má snad v rukavici magnet, nic mu neuteče. Jeho táta je velké zvíře, nařídil týmu, že nesmí prohrát. Prý by to zostudilo ješivu, či co.

MLADÝ REUVEN: No teda!

REUVEN/GALANTER: Tenhle Saunders, ten má teda odpal. Vždycky pošle míček přesně na nadhazovače. Buď ve střehu. Až budeš nadhazovat, dávej pozor. Už jsem varoval Shwartzieho.

MLADÝ REUVEN: Dobře, trenére. Budu opatrný.

REUVEN/GALANTER: Dobrá. Tak jo, pojďme na to, hoši! *(Jsme uprostřed baseballového zápasu...)* Držte se u sebe. Goldbergu, blíž k Prostermanovi. Jste zbytečně daleko. Tak to má být! Kantore, co koukáš do blba? Soustřeď se!

DANNY: *(zakřičí v jidiš) Gedank talmidem far vemen un far vos mir špíln!*

REUVEN *(Překládá)* Nezapomínejte, žáci, pro co a pro koho hrajete... Trenér Galanter měl pravdu. Byli urputní. Zejména Danny Saunders. Pokaždé odpálil nadhozený míček. Při prvním odpalu se dostal až na druhou metu, málem při tom srazil Shwartzieho.

(Danny odpaluje míček a dobíhá na druhou metu. Jeho tým ho hlasitě povzbuzuje...)

Tehdy jsme já a Danny spolu poprvé promluvili.

(Danny stojí na druhé metě. Reuvena jeho mimořádný talent štve, ale zároveň ho obdivuje...)

MLADÝ REUVEN: Super trefa, přímo na nadhazovače. Takhle to děláš vždycky?

DANNY: (*útočně*) Ty jsi Reuven Malter.

MLADÝ REUVEN: Přesně tak.

DANNY: Tvůj otec je David Malter, že? Ten, co píše články o Talmudu.

MLADÝ REUVEN: Jo.

DANNY: (*Nelítostně, s kamenným výrazem ve tváři*) Dneska jste mrtví, apikorsim.

MLADÝ REUVEN: (*Naprosto vyvedený z míry*) Jo, to určitě... Tak to aby sis promnul cicit pro štěstí.

REUVEN: Velmi příjemné seznámení. (*Uvědomí si, že publikum nerozumí...*) Ach.

Apikorsim. V jidiš se takhle označují židé, kteří jsou nehodní, zkažení a nečistí. Podle chasidských měřítek. Pro Dannyho jsem byl neznaboh, i když jsem v Boha věřil, studoval posvátné texty a dodržoval jsem Desatero. Lišil jsem se v tom, co jsem četl, jak jsem smýšlel a jaké oblečení jsem nosil- nebo spíš nenosil.

DANNY: (*křičí v jidiš*) Apikorsim, far brent cult ír veren!

REUVEN: (*tlumočí*) Apikorsim, shořte v pekle. (*k divákům*) Zápas pokračoval. Ve třetí směně se k pálce dostal znovu Danny. V našem týmu zbývali dva hráči – vnější polař a první metař.

(*Danny odpaluje. Reuven vyskočí, chytne míček a padá k zemi. Pošle míček na první metu. Je to dvojaut. Galanter tleská...*)

Dvojaut! Dobrá práce, Maltere! Pojd'te na to, hoši! Zaberte!

(*Hraje hudba. Atmosféra houstne, už to není jenom hra...*)

Ke konci páté směny-hráli jsme jenom na pět směn-j jsme vedli pět čtyři. Galanter přecházel nervózně tam a zpátky. Rabin si na lavičce přestal číst. Byli jsme plní naděje. U chasidů zavládlo hrobové ticho. Naše bezvýznamná nedělní hra se proměnila ve skutečnou svatou válku.

REUVEN/MALTER: (*jako Galanter*) Maltere, jsi připravený na nadhoz?

MLADÝ REUVEN: Jasně, trenére.

REUVEN/GALANTER: Schwartziem to trochu otráslo.

MLADÝ REUVEN: Jako by to ten Saunders dělal naschvál. To už je podruhé, co Schwartzie skončil-

REUVEN/GALANTER: -na zadku. Dávej pozor, Maltere, teď jsi kapitán týmu. Dohlídni, ať mezi sebou nemáte mezery. Vystrajkujte Sauderse. Tím se dostaneme do vedení, ukončíme tenhle souboj a vyhrájeme válku.

REUVEN: (*Přichází k nadhazovací metě. Jeho pohled se setká s Dannyho...*) Ještě nikdy jsem nechtěl nikoho vystrajkovat tak strašně moc. Vytáčelo mě, jak se oprávněně tvářil namachrovaně a nadřazeně.

(*První nadhoz: Danny zuřivě máchne pálkou, ale mine. Je to strajk. Druhý nadhoz, zase strajk. Udělá krok ven z území pálkaře. Věnuje Reuvenovi nelítostný pohled, poté se pomalu usměje...*)

Ten ďábelský úšklebek, který se tehdy Dannymu rozlil na tváři si budu pamatovat navždy. Chtěl jsem mu ten idiotský úsměv zmrazit. Toužil jsem po tom více než po výhře. Napřáhl jsem se k hodu a v duchu jsem pronesl:

MLADÝ REUVEN/REUVEN: Apikoros ti posílá dáreček.

(*Reuven nadhazuje. Danny míček odpálí. Reuven se snaží rukavicí zakrýt oči, ale míček ho zasáhne do obličeje. Zakřičí. Skácí se k zemi.*

Změna osvětlení. Na jevišti nastává chaos. Nyní se ocitáme v nemocničním pokoji. Jevišťem se ozývá pípání přístrojů.

Reuven leží v posteli. Na scénu vstupuje David Malter. Právě domluvil s lékařem. Když vstupuje, rozkašle se. Není na tom zdravotně zrovna nejlépe, ale pořád je čilý a plný života. Syna miluje a bojí se o něj.)

Scéna třetí

Rozostřené vidění

MLADÝ REUVEN: (*Malter zrovna nervózně vchází...*) Co říkal doktor, Abba?

MALTER: Říkal, že bereš všechno moc doslovně.

MLADÝ REUVEN: (*Přemýšlí nad otcovými slovy...*) Tomu nerozumím, otče.

MALTER: Říkal, že až ti příště trenér poradí, abys měl míček neustále na očích, neber ho tak doslovně.

MLADÝ REUVEN: Abba...

MALTER: Říkal, že budeš v pořádku.

MLADÝ REUVEN: Ach, díky Bohu!

MALTER: Ten otřes mozku nebyl silný a vytáhli ti z oka kousek skla. (*Odkašle si*) Chtějí si tě tady pár dnů nechat na pozorování, ale všechno bude v naprostém pořádku.

MLADÝ REUVEN: Díky Bohu.

MALTER: Ty můj malý baseballisto...

REUVEN: Bylo mi jasné, že po téhle nehodě neměl baseball v lásce ještě více.

MALTER: Mám o tebe strach. Pořád se bojím, že tě srazí taxík nebo tramvaj, ale tebe nakonec srazí baseballový míček. (*Odkašle si*)

MLADÝ REUVEN: Je mi to líto...

MALTER: Měl jsi velké štěstí. Stačil kousek a mohl jsi na to oko oslepnout.

MLADÝ REUVEN: Proboha...

MALTER: Reb Saunders mi včera v noci dvakrát telefonoval. Dělá si starosti.

MLADÝ REUVEN: (*S údivem*) Reb Saunders? Táta Dannyho Saunderse?

MALTER: Říkal, že jeho syna moc mrzí, co se stalo.

MLADÝ REUVEN: To určitě. Mrzí ho leda tak, že jsem neumřel!

MALTER: Nemám rád, když takhle mluvíš. (*Odkašle si.*)

MLADÝ REUVEN: Nesnáším Dannyho Saunderse! Kvůli němu ti je zle.

MALTER: Mně?

MLADÝ REUVEN: Ano.

MALTER: Jak? Jak mi může být špatně kvůli němu?

MLADÝ REUVEN: Trefil mě schválně a tobě teď není dobře, protože se o mě bojíš.

MALTER: Schválně?

MLADÝ REUVEN: Prohlásil, že nás ‚apikorsim‘ zabije. Obrátili zápas ve svatou válku.

MALTER: Řekl ti, že to udělal schválně?

MLADÝ REUVEN: To sice ne, ale —

MALTER: Takže nevíš, jestli to bylo schválně?

MLADÝ REUVEN: Ne.

MALTER: Jak můžeš něco takového říct, když nemáš jistotu? Není hezké takto mluvit.

MLADÝ REUVEN: Vypadalo, že to udělal úmyslně.

MALTER: Ach... Takže všechno je vždy tak, jak vypadá? Od kdy?

(*bez odpovědi*)

Kdy se stal ten zázrak, od kterého je všechno takové, jak vypadá?

(bez odpovědi)

Ty víš všechno nejlíp... K čemu jsou dvě zdravé oči, když se nepoužívají?

Nepřeji si, abys ještě někdy takhle mluvil o synovi Reba Saunderse. Je to —

Slyšel jsem, že je moc slušný mladík.

MLADÝ REUVEN: Ano, Abba.

MALTER: Na, něco jsem ti přinesl. Vzal bych ti sem knihy, ale stejně máš teď zakázáno číst.

MLADÝ REUVEN: Ani stránku?

MALTER: Ne, dokud se ti zcela nezahojí oko. Ale neboj se, s úkoly ti budu pomáhat. Zatím můžeš poslouchat rádio, ať nejsi úplně odříznutý od světa. Řím může padnout každým dnem. Dějí se velké věci a rádio je požehnání.

REUVEN: Všechno, co spojovalo svět, nazýval můj otec požehnáním.

MALTER: Už musím jít. Ty musíš odpočívat a já mám uzávěrku, kterou nesmím promeškat.

MLADÝ REUVEN: Dávej na sebe pozor, Abba.

MALTER: I ty, můj malý DiMaggio. Odpočiň si. Přijdu za tebou zítra.

(Malter odchází. Z rádia se line hudba... Je noc. Hudba mění tempo, melodii. Reuvenovi se zdá živý zlý sen o Dannym, zápase, nehodě, zkratka o všem, co se stalo. Reuven se náhle probouzí. Danny stojí u jeho postele.)

6. PŘEKLADATELSKÝ KOMENTÁŘ

6. 1. Celková překladatelská strategie

Celkově jsem k překladu dané ukázky přistupovala jako k překladu dramatického textu určenému pro jevištní realizaci, jak jsem již nastínila v metodologické části. Z toho důvodu jsem se při překladu zaměřovala především na repliky a dialogy. Velký důraz jsem kladla na mluvnost, která podle Espasy podmiňuje hratelnost celého představení (Espasa, 2000, s. 49). Aby byla zaručena snadná mluvnost a nedošlo k vyčerpání jak hercovy dechové kapacity, tak rovněž pozornosti diváka, volila jsem primárně snadno vyslovitelná slovní spojení a věty. Některé delší úseky výchozího textu jsem při překladu rozdělila do více jednoduchých úderných vět, které zvýšily napětí a dynamičnost. Evidentní to je například u delších popisných souvětí. Jako příklad použití této strategie uvádím Reuvenovu repliku, v níž popisuje atmosféru baseballového zápasu, který se již blíží svému konci a nervozita i napětí u obou týmu stoupá. Zde je potřeba toto napětí zachovat i v cílovém prostředí.

Příklad č. 1:

VT: Mr. Galanter paced, nervous, but pleased; the rabbi on their bench was no longer reading; our team was optimistic; and the Hasidim were now deathly quiet.

CT: Galanter přecházel nervózně tam a zpátky. Rabín si na lavičce přestal číst. Byli jsme plní naděje. U chasidů zavládlo hrobové ticho.

K dalšímu rozdělení souvětí na kratší věty docházelo u replik založených na dlouhých popisných pasážích. Při překladu těchto replik jsem se řídila Newmarkovou strategií založenou na používání většího množství plnovýznamových sloves než nominálních řetězců (Newmark, 1988, s. 172). V těchto replikách jsem nahradila neurčité slovesné tvary určitými, plnovýznamovými slovesy a rozdělila je na kratší úseky. Jako příklad uvádím Reuvenovu repliku, ve které popisuje baseballový tým chasidských Židů, který právě přichází na jeviště.

Příklad č. 2:

VT: They were a unique sight. Fifteen boys in black and white, payos dangling, their fringes, or tzitzit, showing from beneath their shirts, and all with a look of grim determination.

CT: Tohle se nevidí každý den. Tým patnácti kluků oblečených do černé a bílé. Tváře jim lemují pohupující se pejzy, z pod košile vyčuhují cicit, třásně modlitebního pláště. Všichni se tváří odhodlaně.

Při procesu hledání vhodného stylu řeči jednotlivých postav jsem se řídila strategií Zuber, jež doporučuje překladateli vžít se do jednotlivých postav a vizualizovat si jejich repliky (Zuber, 1980, s. 93). Díky této strategii jsem si dokázala představit postavu Reuvena, hlavní postavy a vypravěče zároveň, a stylizovat tak jeho řeč, jejíž styl se v průběhu děje měnil v závislosti na tom, s kým Reuven vedl dialog. Jeho řeč prošla různými úpravami nejen ve slovní zásobě, kterou používal, ale také v míře familiárnosti. Když Reuven hovoří se svým vrstevníkem Dannym, používá hovorovou češtinu. Ve své řeči také používá mnohoznačnost, často se vyjadřuje ironicky, popřípadě využívá v replikách nadsázku. Stejné charakteristiky lze spatřovat i v jeho promluvách k divákům.

Příklad č. 3:

VT: Rub your tzitzit for good luck.

CT: Tak to aby sis promnul cicit **pro štěstí**. (ironie jako odpověď na Dannyho výhrůžku)

Příklad č. 4:

VT: I never wanted to strike somebody out so much in my entire life. He seemed so smugly superior, so righteous, it made me furious.

CT: Ještě nikdy jsem nechtěl nikoho **vystrajkovat** tak strašně moc. Vytáčelo mě, jak se oprávněně tvářil **namachrovaně** a nadřazeně. (velká míra používání hovorového jazyka)

Oproti tomu, když Reuven hovoří se svým otcem, popřípadě trenérem Galanterem, mění se styl jeho řeči na velmi uctivý, mnohdy až přímo neosobní. Typickým příkladem je situace, když Reuven hovoří o Davidovi Malterovi jako o svém *otci* a nepoužívá familiární oslovení

táta, nebo *tatínek*, jak bývá v rodinách zvykem. V průběhu hry oslovuje Reuven svého otce stejně jako ve výchozím textu i v cílovém jazyce *abba*, jelikož se většina translatologů shoduje na tom, že cizí jazyk v osloveních by měl zůstat zachován. Ponechání cizího výrazu rovněž zvyšuje míru exotičnosti textu. V následující ukázce se ve výchozím textu výraz otec nevyskytuje, ale byl do cílového textu přidán, aby zdůraznil míru formálnosti jejich vztahu.

Příklad č. 5:

VT: (*Beat. Trying to process this...*) What?

CT: (*Přemýšlí nad otcovými slovy...*) Tomu nerozumím, otče.

Tento přístup jsem zvolila ze dvou důvodů. Prvním důvodem je sociokulturní kontext hry, děj se odehrává ve 40. letech 20. století a v této době byly vztahy mezi dětmi a rodiči mnohem formálnější než v dnešní době. Tomu odpovídá i použití velkého počátečního písmene v oslovení *Abba*. Dokladem tohoto jevu je i vykání dětí rodičům, které bylo v českém prostředí rozšířené ještě na počátku 20. století, kdy jej pomalu až do dnešní doby začalo nahrazovat tykání (Čermák, 1903, s. 357). Dalším důvodem, proč Reuven chová svého otce v takové úctě, je vztah Židů k rodičům. Judaismus klade velký důraz na rodinný život, především vyžaduje respekt dětí vůči jejich rodičům, primárně vůči otcům.

Další stylizace mluvenosti probíhala u replik trenéra Galantera. Opět jsem využila vizualizaci podle Zuber a snažila se co nejlépe stylizovat jeho řeč na základě jeho charakterových vlastností. Trenér Galanter je pověstný svojí břitkou autoritativní mluvou. Reuven ho popisuje jako zavalitého třicátníka, jenž mluvou připomíná generála. V jedné ze scénických poznámek je dokonce uvedeno, že řeč trenéra Galantera spíše připomíná psí štěkot a nepoužívá nadbytečné množství slov. Z toho důvodu jsem jeho řeč dělila na kratší úderné úseky. Jelikož se jedná o sportovní prostředí, kde je určitá míra autoritativnosti u trenéra vyžadována, snažila jsem se jeho řeč stylizovat do hovorové češtiny, jak je patrné z následující ukázky.

Příklad č. 6:

VT: Good. Okay, let's go, let's go, let's go! (*We are now fully into the baseball game...*) Keep the ranks close. Goldberg, move in. I could drive a battleship between you and Prosterman. That's it! Kantor, what are you, looking for paratroopers? Keep your head in the game!

CT: Dobrá. Tak jo, pojďme na to, hoši! (*Jsmo uprostřed baseballového zápasu...*)
Držte se u sebe. Goldbergu, blíž k Prostermanovi. Jste zbytečně daleko. Tak to má
být! Kantore, co koukáš do blba? Soustřed' se!

Občas bylo nutné v překladu replik trenéra Galantera použít i jistou míru vulgarity typickou pro sportovní soutěživé prostředí, jak je znázorněno v příkladech 7 a 8.

Příklad č. 7:

VT: Those pischers are good little fighters.

CT: Tihle **sráči** budou bojovat až do roztrhání.

Příklad č. 8:

VT: Malter! Get your tuchus over here!

CT: Maltere, ke mně! Hejbní **zadkem**.

Důležitou část překladu tvořily také scénické poznámky, jež determinují neverbální komunikaci postav, ale také paralingvistické prostředky, prostředí a chování postav. Při jejich překladu hrálo velkou roli zachování jejich funkce. Tyto poznámky slouží, v dramatických textech určených k jevištní realizaci, především režisérovi, hercům a jevištním technikům. Režisér díky nim získá lepší představu o struktuře divadelní hry, požadavcích na herce, kostýmní výtvarníky, maskéry, jevištní techniky a v neposlední řadě rovněž hudebníky, kteří se starají o hudební doprovod a zvukové efekty. Jevištní technici si díky popisným scénickým poznámkám dokáží představit prostředí dané hry, které potom prostřednictvím kulis co nejlépe zrealizují na jevišti. Hercům scénické poznámky pomáhají v pochopení emocí, které jejich postava při dané replice pociťuje, s jakou energií ji vyslovuje, popřípadě zdali se jedná o ironii, kterou budou muset naznačit i ve svém projevu. Divák v průběhu divadelní hry scénické poznámky nevidí, proto je důležité, aby mu informace ze scénických poznámek byly předávány vizuálně a akusticky. V průběhu představení tedy dochází ke splynutí výpovědního obsahu jednotlivých replik a scénických poznámek, proto jsou při překladu neméně důležité a je potřeba jim při překladu věnovat stejnou pozornost. Zachování jejich funkčnosti jsem docílila primárně používáním

vyjadřovacích prostředků, které nenabízí mnohoznačnost, a je díky nim zjevné, k čemu daná scénická poznámka odkazuje. Konkrétně se jedná o používání primárně denotačních slovníkových protějšků sloves.

Příklad č. 9:

VT: *When the lights come up, REB SAUNDERS and DAVID MALTER are discovered on opposite sides of the stage. They are studying or praying, deeply engaged in their personal activities that somehow reflect each other.*

CT: *Po rozsvícení světel vidíme Reba Saunderse a Davida Maltera na opačných stranách jeviště. Oba jsou hluboce ponořeni do modlitby nebo studia a svými pohyby zrcadlí jeden druhého.*

I u scénických poznámek, obdobně jako u replik, docházelo k jejich rozčlenění na kratší úseky. Neurčité slovesné tvary byly nahrazeny určitými a každé výchozí sloveso souvětí se stalo v cílovém textu přísudkem jednoduché věty.

Příklad č. 10:

VT: *DANNY enters, slow and stately, bat slung over his shoulder, ready for combat.*

CT: *Danny nevzrušeně pomalým tempem vstupuje na scénu. Přes rameno má ležérně přehozenou baseballovou pálku. Je připraven na zápas.*

Velmi důležité bylo rovněž u všech scénických poznámek respektovat typologické rozdíly mezi angličtinou a češtinou. Zatímco scénické poznámky výchozího textu obsahují především podstatná a přídavná jména, popřípadě neurčité slovesné tvary a slovesa v trpném rodě, v jejich českých protějšcích jsou hlavními nositeli významu především plnovýznamová slovesa. Patrné je to i v následující ukázce, kde ve výchozím textu byly věty tvořeny pouze podstatnými a přídavnými jmény, popřípadě příslovci. V cílovém textu došlo ke změně a dané věty byly vyjádřeny verbálně, jelikož je tento způsob vyjadřování pro češtinu typický.

Příklad č. 11:

VT: *Confusion. Sirens. Transition to the hospital room. Hospital sounds.*

CT: *Na jevišti nastává chaos. Nyní se očitáme v nemocničním pokoji. Jevišťem se ozývá pípání přístrojů.*

Při překladu scénických poznámek, které popisují emoce a nálady jednotlivých postav, či dojmy, které má určitá scéna v divákovi vyvolat, se nabízely kreativnější možnosti a překlad nebyl tolik závislý na denotačním významu jednotlivých slov jako u popisných pasáží. Zde hrálo hlavní roli zachování především funkce apelativní, jejíž cílem je vzbudit primárně ve čtenáři, později v divákovi emoce a zapůsobit na něj. Překlad takových poznámek byl většinou volný, důležitou roli hrálo používání adekvátních, často citově zabarvených přídavných jmen a příslovcí, jež dokonale podtrhly atmosféru konkrétní repliky, ke které se vztahovaly. Významné zde rovněž bylo používání ustálených českých obrazných pojmenování, viz použití personifikace v př. 12, nebo hyperboly v př. 13.

Příklad č. 12:

VT: *Dramatic Hasidic music. Something intimidating.*

CT: *Jevišťem zní chasidská hudba. **Běhá z ní mráz po zádech.*** (použití personifikace)

Příklad č. 13:

VT: *Flat. Hard.*

CT: *Nelítostně, s kamenným výrazem ve tváři.* (použití hyperbolického vyjádření)

6. 2. Glosář

Hlavním zaměřením této práce jsou židovské kulturně specifické prvky. Z toho důvodu jsem se rozhodla zařadit i glosář, v němž jsou uvedeny všechny tyto židovské kulturně specifické prvky z překládané ukázky divadelní hry *The Chosen*. Prvky jsou v glosáři řazeny tak, jak za sebou navazují ve výchozím textu ukázky, který se nachází v příloze této práce a dané prvky jsou v něm zvýrazněny tučným písmem. Glosář nabízí ke každému kulturně specifickému prvku jeho pragmatický význam a etymologický původ.

Shul

Anglická transliterace jidiš výrazu שול, který označuje židovskou modlitebnu, tzv. synagogu.

Reb

Titul z jidiš (רעב) označující váženého židovského muže, nejčastěji díky jeho moudrosti a zkušenostem. Nejedná se však o rabína, se kterým bývá často mylně zaměňován.

Rabbi

Hebrejsky רבי, česky rabín. Náboženská autorita s hlubokými znalostmi náboženských textů, duchovní vůdce a učitel židovské náboženské obce. Figuruje často jako odborník na židovské právo (tzv. halachu), za nímž se chodí věřící poradit. Často bývá mylně srovnáván s křesťanským farářem nebo knězem, který vede bohoslužby a kázání. Rabíni však většinou tuto funkci vůbec nezastávají.

Eilu ve-eilu divrei Elohim chayim

Tato citace, v původní hebrejské podobě אלו ואלו דברי אלהים חיים, se vyskytuje v talmudickém traktátu Eruvin 13b. V doslovném překladu znamená: „*Tato i tahle slova jsou obojí slovy živoucího Boha.*“ Používá se jako interpretační metoda v těch místech Talmudu, kde proti sobě stojí dva protichůdná tvrzení učenců, která jsou zároveň oba správná.

Talmud

Označení pro jeden z nejdůležitějších posvátných textů judaismu. Jedná se o sbírku rabínských názorů a diskuzí podložených biblickými úryvky. Týkají se především otázek práva, etiky, náboženství, ale také světského života. Výraz pochází z hebrejského slova *učit se* (למד).

Tzaddik

Z hebrejského slova *spravedlivý* (צדיק). Tímto titulem se buď označuje ten, kdo žije v souznění s Bohem a dodržuje jeho přikázání, nebo se takto v chasidském judaismu (k němuž Reb Saunders patří) označuje reb, který je díky své moudrosti a spravedlnosti vůdcem dané židovské komunity.

Hasidic Jews

Chasid znamená zbožný, z hebrejského חסיד. V přeneseném významu se toto označení používá pro Židy, příslušníky chasidismu – ortodoxního směru, který vznikl v 18. století ve východní Evropě, odkud se rozšířil do celého světa.

Šábés

Hebrejsky šabat, v jidiš šábés je sedmým dnem židovského týdne. Je považován za svátek, během kterého je zakázáno pracovat, rodiny usedají ke společné páteční večeři a sobotnímu obědu a po oba dny jsou studovány náboženské texty.

Payos

Transliterace množného čísla (přidáním anglické plurálové koncovky -s) hebrejského výrazu פאה, v češtině *pejzy*. Jedná se o spojení vlasů a vousů po obou stranách hlavy kolem uší, které si nechávají narůst zbožní Židé. .

Yeshiva

Z hebrejského slova ישיבה, které znamená *sezení*. Tento pojem označuje židovskou školu (v minulosti výhradně pro muže, dnes v nekonzervativním prostředí i pro dívky), ve které se vyučuje především výklad Tóry, Talmudu a dalších náboženských textů zároveň s židovským právem a etikou.

Košer

Ve středovýchodní Evropě vyslovováno jako košer, v původní hebrejské variantě vyslovováno jako ‚*kašer*‘ (כשר). V doslovném překladu výraz znamená vhodný, přípustný. Označují se tak potraviny a pokrmy, které odpovídají přísným náboženským požadavkům na rituální čistotu a je tedy povoleno je konzumovat. Největší důraz v košer stravování je kladen na zákaz konzumace vepřového masa, nebo mísení mléčných a masitých výrobků.

Yeshiva bocher

Jidiš výraz *bocher* (בחור) pochází z hebrejského slova *bachur* označujícího mladíka. Ve spojení s ješivou se tady jedná o mladého studenta.

Talmudist

Člověk, který se zabývá studiem Talmudu a vyzná se v něm.

Goyim

Z hebrejského slova גויים, které v doslovném překladu z biblické hebrejštiny znamená *národy*. Tímto pojmem Židé označují osoby nežidovského původu.

Tzitzit

Hebrejsky ציצית. V češtině většinou v podobě *cicit*. Jedná se o třásně v rozích mužského modlitebního pláště, které se při modlitbě často mnou.

Tuchus

Vulgární označení pro pozadí. Z jidiš תחת.

Pischers

Slovo odvozené pravděpodobně z vulgárního jidiš slovesa pro močení ‚*pišn*‘ (פישן). Označují se tak bezvýznamní mladí muži, kteří mají málo zkušeností a ničeho v životě ještě nedosáhli.

Macher

Z jidiš מאכער. V doslovném překladu vlivná osoba.

Meshugunah thing

Z jidiš slova ‚*mešuge*‘ (משוגע). V české podobě používaný výraz *mešuge* označuje blázna, cvoka, podivína. Ve spojení s *thing* se dá přeložit jako šílenost/podivnost/bláznivina.

Gedank talmidem far vemen un far voss mir shpielen

Výraz v jidiš, který v doslovném překladu znamená: „*Nezapomínejte, žáci, pro co a pro koho hraje.*“

Apikorsim

V jidiš אפיקורסים. Toto slovo je odvozeno od řeckého filozofa Epicura. Označují se jím Židé, kteří se buď nechovají v souladu s vírou, nebo nevěří v Boha vůbec.

Apikorsim, far brent zult ihr veren

V transkribované fonetické podobě *Apikorsim, far brent cult ir veren*. Významově se jedná o urážku s náboženským podtextem. Doslovně by se dalo přeložit jako *Epikurejci, shořte v pekle*.

Abba

Slovo aramejského původu (אבא) označující otce.

6. 3. Strategie použité při překladu kulturního obsahu

Ve hře *The Chosen* se vyskytují kulturně specifické prvky, pocházející z jazyků jako jidiš, hebrejščina a aramejščina, související především s judaismem. Kromě nich zde můžeme nalézt i prvky anglo-americké, jako např. toponyma (*Williamsburg, Brooklyn*) a antroponyma (*Danny, DiMaggio*) a odborné termíny týkající se baseballu. Komentář se bude zabývat výhradně první zmíněnou skupinou kulturně specifických prvků. Druhá skupina prvků není předmětem této práce a dané prvky byly v překladu buď nahrazeny českými ustálenými ekvivalenty, nebo byly zachovány a prošly pouze drobnými úpravami jako kupříkladu přidání pádové koncovky na základě českého úzu.

Příklad č. 14:

VT: In *Williamsburg, Brooklyn*

CT: v *brooklynském Williamsburgu*

Během překladatelského procesu a práci s kulturně specifickými prvky byl kladen značný důraz na zachování exotičnosti hry. Cílem bylo zachovat cizí prvky dramatu v co největší možné míře, pokud to jejich charakter dovozoval, tak, aby si hra zachovala svoji autenticitu židovského amerického prostředí, ale zároveň byla maximálně srozumitelná pro diváka a v průběhu děje nedocházelo k situacím, ve kterých by divák tápal nad významem cizích slovních spojení, což by narušilo jeho dramatický prožitek.

Když se v dramatu vyskytly kulturně specifické prvky, jež jsou používány i v cílové, čili české slovní zásobě, zůstaly v cílovém textu zachovány. Zde jsem používala strategie Herveyho a Higginse, jejichž klasifikace překladatelských strategií pro převod kulturního obsahu obsahuje více strategií exotizačních než domestikačních (Hervey a Higgins, 1992, s. 30-33). Nejčastěji používanou strategií podle Herveyho a Higginse bylo používání výpůjček z výchozího jazyka. Některé výrazy byly plně zachovány ve své původní podobě, jelikož se jako výpůjčky běžně používají i v jazyce českém. Jedná se například o titul *Reb*, jenž je neodmyslitelně spjatý s jeho nositelem, zachovala jsem jej v původním tvaru, popřípadě v jednotlivých větách vyskloňovala podle českého úzu. Stejná pravidla platí i pro aramejské oslovení otce *Abba*. Oba tituly jsou psány s velkým počátečním písmenem, aby i v cílovém textu bylo zachováno vyjádření úcty k jejich nositelům. Na zachování cizojazyčných titulů a oslovení v původní podobě se shodují Hrdlička, Levý i Knittlová.

Další výraz používaný i v českém jazyce je *Talmud*. Tato posvátná kniha židovského náboženství je známá i v českém prostředí a navíc v průběhu hry samotný vypravěč vysvětluje, co tento výraz znamená. Není tedy nutné hledat vhodný ekvivalent, stačí použít tuto výpůjčku.

Příklad č. 15:

VT: ... **Talmud**. (*Realizing we may not understand*) Ah. The **Talmud** are ancient books of Law that cover every area of Jewish life...

CT: **Talmud**. (*uvědomí si, že mu diváci nerozumí*) Aha. **Talmud** je sbírka právních knih, které se zabývají všemi aspekty židovského života...

Další použitou výpůjčkou je označení studenta Talmudu. Protože je slovo Talmud českému divákovi již představeno, lze další kulturně specifický prvek *Talmudist*, použít ve vypůjčené podobě i v cílovém textu. Jedinou změnou, která zde nastane je přizpůsobení koncovky českému úzu a její změna z *-ist* na *-ista*. Cílovým tvarem bude tedy talmudista. Vypůjčeno bylo také slovo *apikorsim*, protože stejně jako u výrazu *Talmud* zmíněném výše, dojde rovněž k jeho následnému vysvětlení. Metodu převzetí následného původního vysvětlení cizího slova doporučuje i Hrdlička (Hrdlička, 1995, s. 42).

Příklad č. 16:

VT: **Apikorsim**. It's Yiddish. It means... Bad Jews. Unholy. Unclean.

CT: **Apikorsim**. V jidiš se takhle označují židé, kteří jsou nehodní, zkažení a nečistí.

I když výraz *apikorsim* zůstal v cílovém textu zachován, v jedné z replik došlo k jeho nahrazení synonymem *neznaboh*, aby nedocházelo k tak časté repetici (viz př. 17).

Příklad č. 17:

VT: was an **apikoros** to Danny, despite my faith, my study, and my observance of the commandments...

CT: Pro Dannyho jsem byl **neznaboh**, i když jsem v Bohu věřil, studoval posvátné texty a dodržoval jsem Desatero.

Ostatní výrazy, které jsou součástí české slovní zásoby, ale ve výchozím textu byla použita jejich anglická transkripce, byly transkribovány do češtiny z jejich originálních hebrejských tvarů. K těmto transkripcím byla použita zjednodušená fonetická transkripční *Norma E* (Sládek, 2009, s. 332-334). Tato varianta je pro herce, i případného čtenáře, nejvíce srozumitelná, protože nabízí přesnou cizojazyčnou výslovnost v jednoduchém zápisu českými písmeny. Jedná se například o výrazy *ješiva*, *cicit* a *cadik*. Všechny tyto výrazy jsou navíc v textu buď následně vysvětleny, nebo je z kontextu patrné, co daný výraz představuje. Na následujícím příkladě je patrné, že i kdyby transkribovaný výraz nebyl českému divákovi zřejmý, dochází v textu k náznakům, díky kterým si může význam snadno domyslet (např. Reuven navštěvoval ješivu, kde učil jeho otec. Díky doplňujícímu slovesu *učit* je tedy jasné, že se jedná o vzdělávací instituci).

Příklad č. 18:

VT: ...I attended the **Yeshiva** where he taught.

CT: ...chodil jsem do **ješivy**, kde učil

K transkripci docházelo i u vět, které v původním textu byly celé v cizím jazyce. Pro tuto strategii jsem se rozhodla ze dvou důvodů. Prvním důvodem je zachování cizí atmosféry a přiblížení americko-židovského způsobu života. I když se Židé ve Spojených státech plně asimilovali do většinové společnosti a přijali angličtinu jako svůj hlavní jazyk, stále si zachovávají vlastní identitu a používají ke komunikaci se svými souvěrci jidiš, popřípadě hebrejštinu. Druhým důvodem zachování cizojazyčných pasáží bylo jejich následné přímé přeložení. Tyto pasáže tedy zůstaly ve své výchozí podobě s drobnými transkripčními úpravami a následně dochází k převzetí autorova překladu, jak popisuje Hrdlička (Hrdlička, 1995, s. 41). Patrné je to na následující ukázce.

Příklad č. 19:

VT: DANNY: (*Yelling, in Yiddish*) **Gedank talmidem far vemen un far voss mir shpielen!**

REUVEN: (*Translating*) Remember, students, for what and for whom you play ...

CT: DANNY: (*zakřičí v jidiš*) **Gedank talmidem far vemen un far vos mir špíln!**

REUVEN (*Překládá*) Nezapomínejte, žáci, pro co a pro koho hrajete ...

Prvky, u kterých nedošlo k exotizaci, byly převáděny do cílového prostředí různými metodami. Při práci s touto skupinou prvků bylo využito primárně překladatelských strategií Dagmar Knittlové, které jsou vhodné jak pro prvky, které mají částečné ekvivalenty, ale rovněž pro ty, jež mají ekvivalenty nulové. Pokud existoval v českém jazyce výraz, který označoval stejnou skutečnost jako výraz výchozí, byl v textu použit. Toto pravidlo se týkalo výrazů *tuchus* a *schul*. Tyto výrazy nejsou pro českého diváka známé a v českém prostředí se téměř nepoužívají. V následujících replikách nedojde ani k vysvětlení nebo překládání pojmů, jako tomu bylo například u výše zmíněných cizojazyčných výrazů. U těchto výrazů dochází v cílovém textu k používání českých ekvivalentů. Následující ukázka pochází z úvodní scénické poznámky, ve které dochází k seznámení s prostředím hry.

Příklad č. 20:

VT: *The large common study room of a **shul** or school.*

CT: *Prostě vybavená studovna v **synagoze**, nebo škole.*

Pokud v cílovém jazyce neexistoval ekvivalentní výraz k danému kulturně specifickému prvku, došlo k substituci za výraz známý v českém prostředí. Volba konkrétního výrazu závisela především na kontextu, ve kterém se daný výraz v textu vyskytoval. Jedná se o výrazy *macher* a *pischers*. Na základě kontextu byl zvolen vhodný analogický ekvivalent v českém jazyce. Výraz *macher* odkazuje v replice k otci Dannyho a naznačuje jeho vysoké postavení v rámci chasidské komunity. Navíc je umocněn význam intenzifikátorem *big*. Za ekvivalent jsem v cílovém textu zvolila ustálený český frazém *velké zvíře*.

Příklad č. 21:

VT: His father is some **big macher**...

CT: Jeho táta je **velké zvíře**...

U jednoho prvku byl v cílovém textu použit vysvětlující opis, který význam daného výrazu více přiblížil. Jedná se o slovo *bocher* použité ve spojení *yeshiva bocher*. Strategii v tomto případě bylo zachování slova ješiva v transkribované podobě stejně jako na jiných místech textu a použití vysvětlujícího opisu pro termín *bocher*, viz př. 22.

Příklad č. 22

VT: For a **yeshiva bocher**—a schoolboy—the study of Talmud was considered an unparalleled intellectual testing-ground:

CT: Pro **židovského mladíka navštěvujícího ješivu** je studium Talmudu nezbytným pilířem vzdělání.

Metoda nazývaná *počeštění* (Knittlová, 2010, s. 85) byla při překladu také využita. I přes svůj název, který konotuje domestikaci, ji ale neřadím mezi domestikační metody. I podle strategií Herveyho a Higginse (1992) se jedná spíše o výpůjčku, která byla počeštěná, a tím pádem na pomyslné ose mezi domestikací a exotizací bych ji umístila do středu, a to z několika důvodů. I když se použije česká podoba kulturně specifického prvku, daný prvek tím neztratí svoji cizost, která zůstane zachována ve fonetické i pragmatické rovině. Cizost prvku zůstane zachována, při počeštění dojde pouze k mírným gramatickým úpravám, např. použití příslušné české koncovky. Jedná se o výrazy jako *goyim* a *rabbi*, které po počeštění budou mít podobu *gójové* a *rabin*. Kdyby tyto výrazy byly domestikovány do českého prostředí, byly by jejich české ekvivalenty např. *nežidé* či *duchovní*. Ve výsledku proto nepovažuji počeštění za metodu domestikační. Stejná strategie byla použita i při překladu výrazů *hasidic Jews* a *rabbi*.

Příklad č. 23:

VT: A **Hasidic rabbi** sat on their bench, reading, hardly taking notice of the game.

CT: Na jejich lavičce seděl **chasisdský rabín**, něco si četl a zápasu nevěnoval pozornost.

Z důvodu redukce některých kulturně specifických prvků jsem se rozhodla obohatit cílový text o nové kulturně specifické prvky známé českému čtenáři, abych tím vykompenzovala jejich ztrátu. Tuto strategii popsali Hervey a Higgins jako *compensation in place*. Jejím cílem je vynahradit ztrátu určitého aspektu výchozího textu použitím obdobného aspektu v předchozím nebo následujícím textovém úseku (Hervey a Higgins, 1992, s. 37). Kompenzaci jsem použila v replice, během níž Reuven popisuje okamžiky, při kterých vídával Dannyho rodinu. I když zde není explicitně napsáno, že jejich cesty do synagogy probíhaly o šábesu, je to velmi pravděpodobné, protože židovské ženy, na rozdíl

od mužů, nemají povinnost chodit přes týden do synagogy a celé rodiny dochází k modlitbám většinou o šábesu. Zvolila jsem jidiš variantu šábes, namísto hebrejského šabatu, protože Židé v *The Chosen* jsou chasidé, jejichž jazykem je jidiš, viz př. 24.

Příklad č. 24

VT: I would see them in shops or walking to shul... large families, screaming children, quiet women and somber men in black and white...

CT: Potkával jsem je v obchodě, nebo když šli o **šábesu** do synagogy... Početné rodiny, ukřičené děti, tiché ženy a zasmušilí muži oděni do černé a bílé...

Další kompenzace zahrnovala slovo *košer*. Nachází se v replice, ve které Reuven popisuje obsah Talmudu a zmiňuje, že obsahuje i pravidla týkající se stravování. Židé mají speciální pravidla pro přípravu pokrmů, kterým se souhrně říká *košer*, jak je patrné na příkladu 25.

Příklad č. 25

VT: The Talmud are ancient books of Law that cover every area of Jewish life from prayer to **preparing food**...

CT: Talmud je sbírka právních knih, které se zabývají všemi aspekty židovského života, od modlitby, přípravy **košer** jídla...

Při překladu došlo i k vynechání jednoho kulturně specifického prvku. Došlo k tomu v replice trenéra Galantera. Přestože existují vhodné české ekvivalenty daného výrazu, rozhodla jsem se ho z cílového textu vypustit, protože nezapadal do syntaktické struktury repliky a omise se jevila jako nezbytná. Jeho vynecháním se navíc více projevila stylizace mluvenosti trenéra Galantera do více hovorovější podoby jazyka. Zvolená varianta mnohem lépe koresponduje s břitkostí, pro kterou je Galanter pověstný.

Příklad č. 26:

VT: ...he ordered them never to lose because it would shame the yeshiva or some **meshugunah thing**.

CT: ...nařídil týmu, že nesmí prohrát. Prý by to zostudilo ješivu, **či co**.

6. 3. 1. Přehled použitých postupů při překladu kulturně specifických prvků

V následující tabulce uvádím pro lepší přehlednost všechny kulturně specifické prvky v mnou přeloženém textovém úseku, celkem tedy dvacet tři výrazů. Jsou zde uvedeny také jejich české překlady a použité překladatelské strategie.

Tabulka č. 2: Kulturně specifické prvky v angličtině a češtině

| <u>Anglicky</u> | <u>Česky</u> | <u>Použitá strategie</u> |
|-----------------------------------|-------------------------------------|-----------------------------|
| Shul | Synagoga | Použití českého ekvivalentu |
| Reb | Reb | Výpůjčka |
| Rabbi | Rabín | Počestění |
| Eilu ve-eilu divrei Elohim chayim | Ejlu ve-ejlu divrej Elohim chayim | Transkripce |
| Talmud | Talmud | Výpůjčka |
| Tzaddik | Cadik | Transkripce |
| Hasidic Jews | Chasidé/Chasidští Židé | Počestění |
| 0 | Šábés | Kompenzace |
| Payos | Pejzy | Počestění |
| Yeshiva | Ješiva | Transkripce |
| 0 | Košer | Kompenzace |
| Yeshiva bocher | Židovský mladík navštěvující ješivu | Vysvětlující opis |
| Talmudist | Talmudista | Výpůjčka |
| Goyim | Gójové | Počestění |

| | | |
|--|---|-----------------------------|
| Tzitzit | Cicit | Transkripce |
| Tuchus | Zadek | Použití českého ekvivalentu |
| Pischers | Sráči | Substituce analogií |
| Macher | Velké zvíře | Substituce analogií |
| Meshugunah thing | Či co | Omise |
| Gedank talmidem far vemen un far voss mir shpielen | Gedank talmidem far vemen un far vos mir špíln | Transkripce |
| Apikorsim | Apikorsim | Výpůjčka |
| Apikorsim, far brent zult ihr veren | Apikorsim, far brent cult ír veren | Transkripce |
| Abba | Abba | Výpůjčka |

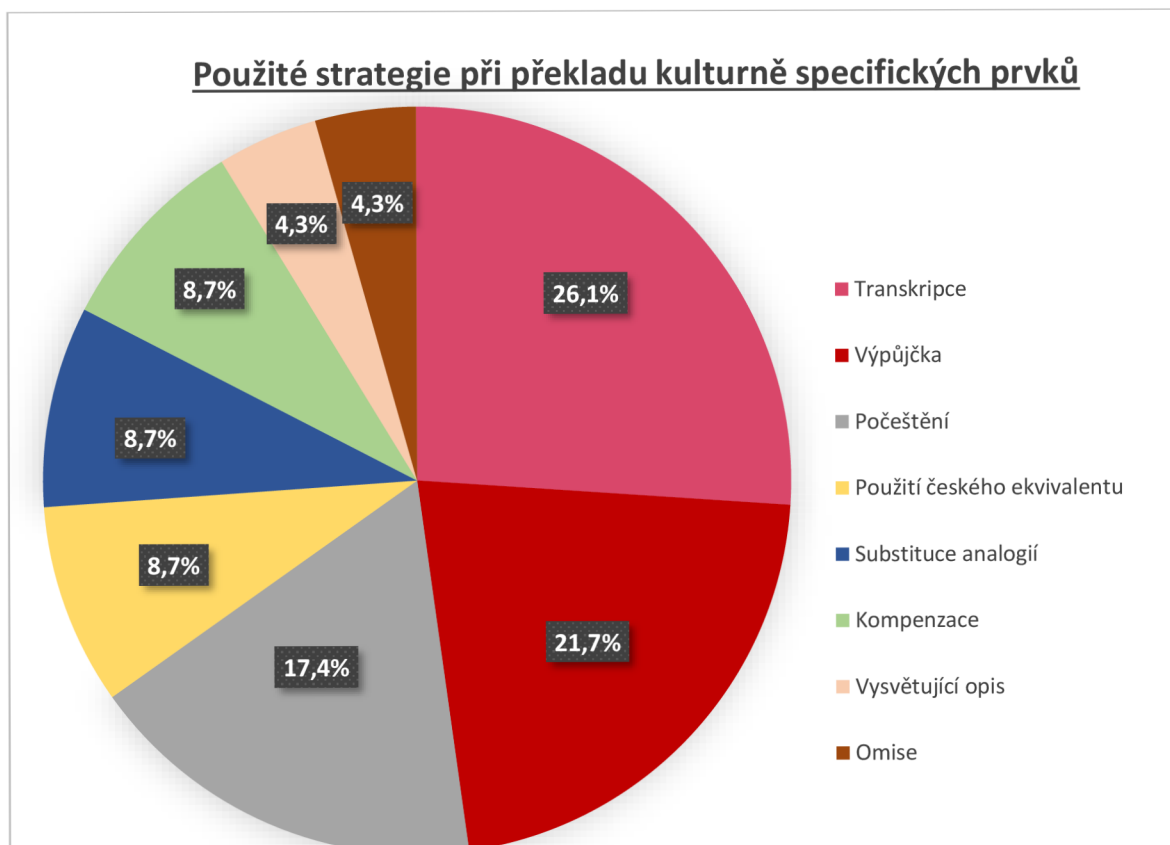
Použití výše okomentovaných překladačských strategií je shrnuto v následujícím grafu. Celkový počet kulturně specifických prvků v přeloženém úryvku činil dvacet tři. Graf shrnuje poměr použitých překladačských strategií v přeloženém úseku dramatu.

Při překladu byly použity zároveň exotizační i domestikační metody. Jak uvádí Hervey a Higgins, běžný překlad by neměl být ze 100 % exotizován, ani domestikován (Hervey a Higgins, 1992, s. 30). Důležité je tedy najít rovnováhu, tzv. kreolizaci a docílit tak prolínání cizích a domácích prvků.

Celkem bylo při překladu židovských kulturně specifických prvků použito osm překladačských strategií. Použité strategie můžeme seřadit na pomyslné ose od těch nejvíce exotizačních po ty, které nejvíce odpovídají domestikaci. Exotizační metody jako transkripce a výpůjčka byly při překladu využívány nejčastěji, průměrně došlo k jejich využití při překladu každého druhého kulturně specifického prvku. Třetí nejčastější metodou bylo počestění. Metody domestikační, jako použití českého ekvivalentu, substituce analogií

a vysvětlující opis byly použity v 22 % případů. Specifickou strategií je omise, neboli výpustka, kterou nelze zařadit mezi domestikační ani exotizační metody, jež byla při překladu použita pouze jednou.

Graf č. 1: Poměr použitých překladatelských strategií



ZÁVĚR

Cílem této práce bylo přeložit úryvek z divadelní hry *The Chosen* od Chaima Potoka a tento překlad následně opatřit komentářem, ve kterém bude kladen důraz nejen na celkovou překladatelskou strategii, ale rovněž na lokální překladatelské strategie při překladu kulturně specifického obsahu.

V teoretické části práce byla představena osoba autora, výběr z jeho bibliografie a bližší informace o hře *The Chosen* jako například doba a prostředí, ve které se děj odehrává, postavy, a v závěru této kapitoly došlo ke krátkému shrnutí děje. Teoretická část se rovněž zabývala teoretickými poznatky k překladu dramatu, který se v mnoha aspektech odlišuje od běžného překladu prózy a poezie. Představeny byly charakteristické rysy divadelních představení-hratelnost a mluvnost. Hratelnost je uskutečňována na mnoha rovinách a podmiňuje, jestli je daná hra vůbec vhodná k jevištní realizaci. Mluvnost je realizována na rovině lexikální, je podmíněna volbou vhodných lexikálních prostředků, jež svoji snadnou vyslovitelností a srozumitelností nebudou činit problémy hercům, ani divákům. V této části byly zmíněny důležité poznatky významných translatologů jako jsou Jiří Levý (1998), Eva Espasa (2000), Peter Newmark (1988), Susan Bassnett (2002) či Ortrun Zuber (1980). V neposlední řadě se teoretická část věnovala problematice překladu kulturního obsahu, jelikož hra *The Chosen* obsahuje velké množství židovských kulturně specifických prvků pocházejících z jazyků jidiš, hebrejštiny a aramejštiny. V teoretické části byla představena stručná klasifikace kulturně specifických prvků od Jana Vilikovského (1984) aplikovatelná na všechny typy textů a podrobnější klasifikace Petera Newmarka (1988). Kapitola rovněž nabídla přehled základních globálních strategií při překladu kulturního obsahu i lokální překladatelské metody, které jednotliví autoři doporučují. Tato teoretická část se stala podkladem pro část praktickou, jež na poznacích z teorie často stavěla a během překladu byly použity strategie uvedené v této kapitole.

Jádro praktické části práce tvořil přeložený úryvek *The Chosen*, konkrétně první tři scény prvního dějství. Cílem překladu bylo představit hru českému divákovi a zároveň zachovat co nejvíce kulturně specifických prvků spjatých s americkou židovskou kulturou. Při překladatelském procesu byl kladen důraz především na mluvnost a hratelnost tak, jak byla definována v části teoretické. Při překladu kulturního obsahu byly použity strategie Hervey a Higginsové (1992), Dagmar Knittlové (2010) a s cizím jazykem bylo v práci zacházeno podle pravidel Milana Hrdličky (1995). Mezi nejčastěji používané překladatelské metody patřila

transkripce, výpůjčka a počestění. Díky kombinaci těchto a dalších metod (kompenzace, omise, substituce analogií atd.) byla docílena koherence hry pro cílového českého diváka.

Poslední část práce nabídla překladatelský komentář, který představil celkovou překladatelskou strategii při překladu úryvku a lokální překladatelské strategie, které byly použity při překladu jednotlivých kulturně specifických prvků. Komentář nabídl nejen teoretické poznatky, ale také jejich použití v praxi na jednotlivých ukázkách z výchozího a cílového textu. Nedílnou součástí této části práce je glosář, který obsahuje všechny kulturně specifické prvky z překládaného úseku textu a u každého prvku je uveden i jeho význam.

SUMMARY

The aim of this thesis was to translate an excerpt from Chaim Potok's play *The Chosen* and to provide this translation with a commentary on an overall translation strategy and also local translation methods. The commentary also focuses on the translation of culture-specific items and the issue of their interpretation.

This thesis consists of three major parts-theoretical part, practical part and translation commentary. The first chapter of the theoretical part briefly introduces Chaim Potok, his authorial style and gives a summary of his most important works. This chapter also provides more information about *The Chosen*, its characters and stage setting.

The second chapter focuses on the theory of drama translation. It is important to set aside drama translation from prose and poetry translation because it has its own specific features. The most important attributes of drama are playability and speakability. Playability determines whether the play is suitable for stage performance or not. Good speakability is crucial in translated plays because it affects both actor's breathing capacity and the listening comprehension of an audience. The theoretical information on drama translation is provided by important translation theorists such as Jiří Levý (1998), Eva Espasa (2000), Peter Newmark (1988), Susan Bassnett (2002) and Ortrun Zuber (1980).

The third chapter provides theoretical information on culture-specific items. Firstly a broad classification of culture-specific items by Jan Viličkovský (1984) is introduced and this is followed by a more specific categorization by Peter Newmark (1988). In this chapter, important global translation strategies are discussed-foreignization and domestication. This is followed by both local foreignizing and domesticating strategies used when translating culture-specific items. Strategies by Hervey and Higgins (1992), Dagmar Knittlová (2010), Milan Hrdlička (1995) are mentioned.

The practical part consists of a translated excerpt from the play. For the translation, I chose the first three scenes from the first act. In the excerpt, we meet with our storyteller and the main character at the same time Danny, his father David Malter, coach Galanter and a young Chasidic boy Danny Saunders. In the first scene, we are introduced to the main characters and their backgrounds. The second scene focuses on a baseball match between two feuding teams-the team of orthodox Chasidic Jews and the team of assimilated modern Jews. The third scene is set in the hospital to which Reuven was transferred after being hit

during the match. In this scene, we encounter an intimate conversation between Reuven and his father. The excerpt from *The Chosen* has been translated according to the translation strategies stated in the theoretical part, especially Zuber's translator's visualisation which requires that the translator of drama has to visualise the translated play in his or her own mind (Zuber, 1980, p. 93). Significant attention was given to the translation of lines. Speakability and playability were essential aspects of this translation.

The last part of this thesis introduces the commentary of the translated excerpt. In this commentary, the focus is primarily on the translation strategies mentioned in the theoretical part and their application during the translation process. The commentary offers various examples from source and target texts in which certain strategies were used. An integral part of this part of the thesis is a glossary, which contains all culture-specific items from the translated excerpt of the play and in which the pragmatic meaning of each item is stated.

The purpose of this thesis was to translate an excerpt from the play *The Chosen* and create a play that will be suitable for the Czech audience but still maintain its specific exotic touch of the American Jewish environment.

POUŽITÁ LITERATURA

Primární literatura

1. POTOK, Chaim, POTOK, Rena, ed., 2018. *The Chosen*. In *The Collected Plays of Chaim Potok*. New York: Monkfish Book Publishing, s. 282-352. ISBN 978-1-939681-79-9.

Sekundární literatura

2. BASSNETT, Susan, 2002. *Translation studies*. 2nd ed. London: Routledge ISBN 0-203-44079-X.
3. COHN-SHERBOK, Dan, 1999. *Judaism (Religions of the World)*. London: Routledge. ISBN 0-203-51708-3.
4. ČERMÁK, Kliment. Tykáni a Vykáni u Děti Československých. In: *Český Lid*, vol. 12, no. 8, 1903, s. 357–60, Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/42691068>. [citováno 9. dubna 2022].
5. ESPASA, Eva. Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability? In: UPTON, Carole-Anne, ed. 2000. *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. London: Routledge. ISBN 9781900650274
6. Federace židovských obcí v ČR, 2010. *Statistika* [online]. [citováno 3.července 2021]. Dostupné z: <https://www.fzo.cz/o-nas/statistika/>
7. HERVEY, Sándor G. J. a Ian HIGGINS, 1992. *Thinking translation: a course in translation method: French to English*. London: Routledge. ISBN 0415078164.
8. HRDLIČKA, Milan, 1995. *Překladatelské miniatury*. Praha: Karolinum, Acta Universitatis Carolinae. ISBN 80-7066-987-X.
9. KNITTLOVÁ, Dagmar, Bronislava GRYGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ, 2010. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. ISBN 9788024424286.
10. LEVÝ, Jiří, HAUSENBLAS, Karel, ed., 1998. *Umění překladu*. Vyd. 3., upr. a rozš. verze 2. Praha: I. Železný. ISBN 80-237-3539-X.
11. MORÁVKOVÁ, Alena, 2005. *Překlad dramatu*. In: *Český překlad 1945 - 2003*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. s. 51–53. ISBN 80-7308-083-4.

12. MUNDAY, Jeremy, 2016. *Introducing translation studies: theories and applications*. Fourth edition. Abingdon: Routledge, Taylor & Francis Group. ISBN 978-1-138-91255-7.
13. NEWMARK, Peter, 1988. *A textbook of translation*. New York: Prentice-Hall International. ISBN 0139125930.
14. POPOVIČ, Anton, 1975. *Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. 2. preprac. a rozšír. vyd. Bratislava: Tatran.
15. ROSE, Margaret, Cristina Marinetti. The Translator as Cultural Promoter: or how Renato Gabrielli's *Qualcosa Trilla* went on the Road as Mobile Thriller. In: BAINES, Roger W., Christina MARINETTI a Manuela PERTEGHELLA. *Staging and performing translation: text and theatre practice*, 2011. New York, NY: Palgrave Macmillan. s. 139-154. ISBN 0230228194.
16. SLÁDEK, Pavel, Pavel Čech. Transliterace a transkripce hebrejštiny: základní problémy a návrhy jejich řešení, in *Listy Filologické*, 82 (2009), č. 3-4, s. 305-339.
17. STERNLICHT, Sanford, 2000. *Chaim Potok: A Critical Companion*. Connecticut: Greenwood Publishing Group. ISBN 0313311811.
18. ULMANOVÁ, Hana, 2002. *Americká židovská literatura*. Praha: Městská knihovna v Praze. ISBN 978-80-7602-432-8.
19. VENUTI, Lawrence, 2018. *The translator's invisibility: a history of translation*. Vyd. 3. London: Routledge, Taylor & Francis Group. Routledge translation classics. ISBN 978-1-138-09316-4.
20. VILIKOVSKÝ, Jan, 1984. *Preklad ako tvorba*. Bratislava: Slovenský spisovateľ. Studia litteraria.
21. ZUBER-SKERRITT, Ortrun. Problems of Propriety and Authenticity in Translating Modern Drama. In: ZUBER-SKERRITT, Ortrun, ed. *The languages of theatre: problems in the translation and transposition of drama*. Oxford: Pergamon Press, 1980, xiv, 177 s. ISBN 0-08-025246-X.

ANOTACE/ANNOTATION

Autor: Kamila Cmolová

Katedra: Katedra anglistiky a amerikanistiky FF UPOL

Název bakalářské práce: Komentovaný překlad dramatu *The Chosen* od Chaima Potoka se zaměřením na židovské kulturně specifické prvky

Vedoucí práce: Mgr. Josefina Zubáková, Ph.D

Počet stran: 67

Počet znaků: 103 153

Počet titulů použité literatury: 21

Počet příloh: 1

Klíčová slova v ČJ: Chaim Potok, *The Chosen*, komentovaný překlad, divadlo, židovství

Jazyk práce: čeština

Abstrakt: Cílem této bakalářské práce je přeložit úryvek dramatu *The Chosen* od Chaima Potoka a tento překlad opatřit komentářem. V komentáři se zaměřím nejen na popis své celkové překladatelské strategie, ale také na převod kulturních reálií z amerického židovského prostředí do českého, problematiku jejich interpretace a návrh možných překladatelských řešení.

Author: Kamila Cmolová

Department: Department of English and American Studies, FF UP

Title: *A commented translation of Chaim Potok's play The Chosen with focus on Jewish culture-specific items*

Supervisor: Mgr. Josefina Zubáková, Ph.D

Number of pages: 67

Number of characters: 103 153

Number of works cited: 21

Number of attachments: 1

Key words: Chaim Potok, *The Chosen*, commented translation, theatre, judaism

Language: Czech

Abstract: This bachelor's thesis deals with the translation of an excerpt from the play *The Chosen* by Chaim Potok and its commentary. In the commentary, the focus will not be only on the overall translation strategy but also on the transfer of culture-specific items from the American Jewish environment to the Czech one, the issue of their interpretation and the proposal of possible translation solutions.

PŘÍLOHA (VÝCHOZÍ TEXT)

SCENE 1

*(The large common study room of a **shul** or school. Two large tables, a few chairs, books. Scene changes should be kept as simple as possible so that the action can flow continuously between scenes with no breaks except by choice.)*

*Music plays. When the lights come up, **REB SAUNDERS** and **DAVID MALTER** are discovered on opposite sides of the stage. They are studying or praying, deeply engaged in their personal activities that somehow reflect each other.*

*After a moment, **REUVEN** enters. He is a **Rabbi**, a teacher and our storyteller. And while this story is deep and personal to him, he is telling it for our sake, not his own. He may discover new things along the way—as a strong storyteller often will—but it is being told to us and for us. As he enters, he looks at the space, the audience, and these two men who meant so much to him.)*

REUVEN: ***Eilu ve-eilu divrei Elohim chayim.***

Eilu ve-eilu divrei Elohim chayim.

It's Hebrew. It means "Both *these*, and *these*, are the words of the living God." It appears in the **Talmud** when seemingly irreconcilable ideas are presented. They conflict. They contradict. They can't both be true. And yet, it seems... *they are.*

More than one thing, it seems to suggest, can be true at a time.

(Looking someone in the audience right in the eye) Don't you find?

(And then someone else...) Or do you?

Eilu ve-eilu...

Both these *and* these.

For the first sixteen years of our lives Danny Saunders and I lived within five blocks of each other and never knew of the other's existence. Why would we? We lived in different worlds. Danny's father was a **Tzaddik**, the infallible leader of his small sect of **Hasidic Jews**. I would see them in shops or walking to **shul**... large families, screaming

children, quiet women and somber men in black and white, full beards, long earlocks, or *payos*.

But I never thought much about them. They were... *other*.

(Secular music. DAVID MALTER enters in a hurry, arms full of books, goes to his study...)

I lived with my father—my mother had died when I was young—and I attended the **Yeshiva** where he taught. Our apartment was small, and warm, and crowded with books. In our home, words and ideas... *mattered*.

Mathematics was my first love. And **Talmud**. *(Realizing we may not understand)* Ah. The **Talmud** are ancient books of Law that cover every area of Jewish life from prayer to preparing food to marriage rules to business transactions. For a thousand years The **Talmud** has been at the center of Jewish education. For a *yeshiva bocher*—a schoolboy—the study of **Talmud** was considered an unparalleled intellectual testing-ground: Wisdom, advice, law and drama, all woven through a remarkable and esoteric history.

In addition to being a promising young **Talmudist**, however, I was also quite a good little pitcher and second baseman. *(YOUNG REUVEN jogs on)* I had, as they say, “a good glove” *(they both catch a ball)* and a dropping curveball that practically drove batters crazy. *(They both pitch. We hear the sound of a ball in a glove and a “strah-eeek.”)* I played on my **Yeshiva’s** team. A league had been organized the year before to prove to the *goyim*—the gentile world—that Jewish boys were actually “good Americans.”

Believe me: In Williamsburg, Brooklyn in 1944... that was important.

If it hadn’t been for this new league, I would probably have never met Danny. You see, the **Hasidic yeshiva** that he attended organized a team too, and one warm Sunday in June they showed up in our schoolyard for a game.

SCENE 2
The Game

*(Dramatic **Hasidic** music. Something intimidating. DANNY enters, slow and stately, bat slung over his shoulder, ready for combat. YOUNG REUVEN watches in amazement and amusement...)*

REUVEN: They were a unique sight. Fifteen boys in black and white, *payos* dangling, their fringes, or *tzitzit*, showing from beneath their shirts, and all with a look of grim determination.

Our team wore whatever we wanted. Dungarees, shorts, polo shirts, even undershirts. A **Hasidic rabbi** sat on their bench, reading, hardly taking notice of the game. *(He begins to transform into GALANTER.)* Our coach was our gym teacher, Mr. Galanter. He was a chunky man in his 30's with a very Semitic nose and a very wartime vocabulary. *(GALANTER barks rather than talks, and wastes no words. He cares deeply for his boys and the game.)* Malter! Get your *tuchus* over here! *(As REUVEN)* We all wondered, privately, why he wasn't off somewhere fighting in the war.

YOUNG REUVEN: Is everything okay, Mr. Galanter?

REUVEN/GALANTER: You're looking good out there, Malter. You got an arm like a... sharpshooter.

YOUNG REUVEN: It'll be a good game.

REUVEN/GALANTER: A *tough* game. Those *pischers* are good little fighters.

YOUNG REUVEN: Those *Hasidim*?

REUVEN/GALANTER: Don't underestimate. They're killers.

YOUNG REUVEN: *(Looks at DANNY warming up. Not impressed)*
Really?

REUVEN/GALANTER: They play like winning is the first of the Ten Commandments! And they got Danny Saunders at first. Glue he's got in his glove—never misses a catch. His father is some big *macher* and he ordered them never to lose because it would shame the yeshiva or some *meshugunah* thing.

YOUNG REUVEN: Wow.

REUVEN/GALANTER: This Saunders, he hits hard, like a rocket the ball goes, and always right back at the pitcher. So stay alert. If you pitch later, be careful. I already told Shwartzie.

YOUNG REUVEN: Okay, Mr. Galanter. I'll watch out.

REUVEN/GALANTER: Good. Okay, let's go, let's go, let's go! (*We are now fully into the baseball game...*) Keep the ranks close. Goldberg, move in. I could drive a battleship between you and Prosterman. That's it! Kantor, what are you, looking for paratroopers? Keep your head in the game!

DANNY: (*Yelling, in Yiddish*) ***Gedank talmidem far vemen un far voss mir shpielen!***

REUVEN: (*Translating*) Remember, students, for what and for whom you play... Mr. Galanter was right: They were fierce. Particularly Danny Saunders. He never missed a catch. And his first hit was a stand up double, a line drive straight at Schwartzie that nearly took his head off.

(DANNY hits the ball and runs to second base as his team yells support and encouragement...)

It was then that Danny and I spoke our first words to each other.

(DANNY on 2nd. REUVEN is impressed/annoyed by DANNY's prowess...)

YOUNG REUVEN: Nice shot. You always hit like that, straight at the pitcher?

DANNY: (*Aggressively matter of fact*) You're Reuven Malter.

YOUNG REUVEN: That's right.

DANNY: Your father is David Malter, the one who write articles on **Talmud?**

YOUNG REUVEN: Yeah.

DANNY: (*Flat. Hard*) We're going to kill you ***apikorsim*** this afternoon.

YOUNG REUVEN: (*Totally taken aback*) Yeah, sure... rub your ***tzitzit*** for good luck.

REUVEN: A pleasant introduction. (*Realizing we may not get it...*) Oh. **Apikorsim**. It's Yiddish. It means... Bad Jews. Unholy. Unclean. By Hasidic standards. I was an **apikoros** to Danny, despite my faith, my study, and my observance of the commandments because of what I read, thought, and wore—or didn't wear.

DANNY: (*Yelling, in Yiddish*) **Apikorsim, far brent zult ihr veren!**

REUVEN: (*Translating*) **Apikorsim**, you should burn in hell. (*To us*) The battle continued. Danny came to bat again in the third with the score tied at two apiece, one out and a man on first.

(*DANNY hits. REUVEN jumps, grabs it, falls, fires it to first, double play. As GALANTER, clapping...*)

Double play! Malter, nice! Nice! Okay, troops, let's go, let's go, let's go!!!

(*Music plays. It is very tense, taught, no longer a game...*)

At the top of the fifth—we played only five innings—we led five to four. Mr. Galanter paced, nervous, but pleased; the **rabbi** on their bench was no longer reading; our team was optimistic; and the **Hasidim** were now deathly quiet. Our little Sunday afternoon game had turned into a fullfledged holy war...

REUVEN/GALANTER: (*As GALANTER*) Malter, you ready to pitch?

YOUNG REUVEN: Sure, Mr. Galanter.

REUVEN/GALANTER: Schwartzie seems a little... shell-shocked.

YOUNG REUVEN: It seems like Saunders is doing it deliberately.

That's twice he's ended up on his—

REUVEN/GALANTER: —**tuchus**, yeah. Now look, Malter, you're the general now. Keep the troops in line. Strike out Saunders! If you can do that, we keep the lead, end the battle, and win the war.

REUVEN: (*Crosses to the pitcher's mound. He and DANNY face off...*) I never wanted to strike somebody out so much in my entire life. He seemed so smugly superior, so righteous, it made me furious.

(First pitch: DANNY swings savagely, misses, a strike. Second pitch, the same thing again. He steps out of the box, looks hard at REUVEN, then slowly grins...)

After I've forgotten everything else, I will remember the devilish grin that appeared on Danny's face at that moment. I wanted, more than anything, more than winning even, to wipe that idiot grin off of his face.

As I went into my wind-up I thought:

YOUNG REUVEN/REUVEN: Here's a present from an *apikoros*.

(REUVEN pitches. DANNY hits it, REUVEN gets his glove up in front of his glasses, but the ball hits him in the face, he yells, and falls. Lights shift. Confusion. Sirens. Transition to the hospital room. Hospital sounds.)

REUVEN is in bed. DAVID MALTER enters. He has just been conferring with the doctor. As he enters, he coughs. He is not well, but is still vital and energetic and full of love and concern for his son.)

SCENE 3

Imperfect Vision

YOUNG REUVEN: *(As MALTER enters. He is nervous...)* What did the doctor say, *Abba*?

MALTER: He says that you are far too literal a young man.

YOUNG REUVEN: *(Beat. Trying to process this...)* What?

MALTER: He says that next time your coach tells you to keep your eye on the ball, you should not take him quite so literally.

YOUNG REUVEN: *Abba*...

MALTER: He says everything should be fine.

YOUNG REUVEN: Oh, thank God.

MALTER: The concussion is not so serious, and they removed the piece of glass from your eye. *(Coughs)* They want to keep you here a few days to make sure, but everything should be perfectly fine.

YOUNG REUVEN: Thank God.

MALTER: My little baseball player.

REUVEN: I could tell this incident had not increased his love of the game.

MALTER: I worry about you. I worry all the time that you will get hit by a taxi or a trolley car and you go and get hit by a baseball. (*Coughs.*)

YOUNG REUVEN: I'm sorry...

MALTER: You are very fortunate. If the glass had been the tiniest bit closer to the pupil, you could have lost your sight in that eye.

YOUNG REUVEN: My God...

MALTER: **Reb** Saunders called twice last night. He is very concerned.

YOUNG REUVEN: (*Amazed*) **Reb** Saunders? Danny Saunders' father?

MALTER: He said his son was sorry for what happened.

YOUNG REUVEN: Yeah... He's sorry he didn't kill me altogether!

MALTER: I don't like you to talk that way. (*Coughs.*)

YOUNG REUVEN: I hate Danny Saunders! He's making you sick.

MALTER: Me?

YOUNG REUVEN: Yes.

MALTER: How? How is Danny Saunders making me sick?

YOUNG REUVEN: He hit me deliberately, and now you're getting sick worrying about me.

MALTER: Deliberately?

YOUNG REUVEN: He said he would kill us *apikorsim*. They turned the game into a holy war.

MALTER: He told you it was deliberate?

YOUNG REUVEN: Well, no, but—

MALTER: So you don't *know* it was deliberate?

YOUNG REUVEN: No.

MALTER: How can you say something like that if you're not sure? That is a terrible thing to say.

YOUNG REUVEN: It *seemed* deliberate.

MALTER: Ah... Things are always what they *seem*? Since when?

(*No answer.*)

Since when did this miracle take place that things are always what they *seem* to be?

(No answer.)

You know better... What use are two good eyes if you don't use them? I don't want to hear you say that again about **Reb** Saunders' son. He's a—I've heard he's a fine young man.

YOUNG REUVEN: Yes, **Abba**.

MALTER: Now, I brought you something. I'd bring you books, but you are not to read.

YOUNG REUVEN: Not at all?

MALTER: Not until the eye is fully healed. Don't worry, I will help you with your school work. And you can listen to the radio so you should not be shut off from the world. Rome may fall any day now. Great things are happening, and a radio is a blessing.

REUVEN: Anything that brought the world closer together, my father called a blessing.

MALTER: Now, I must go. You need to rest, and I have a deadline I mustn't miss.

YOUNG REUVEN: Take care of yourself, **Abba**.

MALTER: My little DiMaggio. Rest. I will see you tomorrow.

(He leaves. Radio plays music... Night. The music warps, shifts...

REUVEN has a vivid nightmare about DANNY, the game, the accident, etc. REUVEN wakes up with a start. DANNY stands by his bed.)