

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Diplomová práce

Bc. Anna Santosyan

Překlady povídky „Jaro ve Fialtě“ Vladimira Nabokova

Translations of Vladimir Nabokov's short story "Spring in Fialta"

Praha 2025

Vedoucí práce: Mgr. Zuzana Šťastná, Ph.D.

Poděkování

Předně bych ráda poděkovala vedoucí své práce Mgr. Zuzaně Šťastné, Ph.D. za odborné vedení, vstřícný přístup i nespočet podnětů a rad, jež významně přispěly k podobě této práce. Můj dík rovněž patří doc. PhDr. Stanislavu Rubášovi, Ph.D. za poskytnutí cenných materiálů týkajících se překladatelské teorie i praxe Vladimira Nabokova a PhDr. Janu Zelenkovi za zodpovězení dotazů ohledně překladatelky Ludmily Duškové. V neposlední řadě děkuji své rodině, přátelům a kolegům, kteří mi byli velkou oporou po celou dobu psaní této práce.

Prohlášení:

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

V Praze dne 31. 7. 2025

.....

Anna Santrosyan

Abstrakt

Tato práce se zabývá překlady povídky Vladimira Nabokova „Jaro ve Fialtě“. Unikátnost daného textu spočívá v tom, že existuje ve dvou zdrojových verzích – původní ruské a anglické, pořízené samotným autorem na základě doslovného překladu Petera Pertzova. V důsledku toho vzniklo v češtině několik překladů z obou jazykových verzí. Úvodní část práce je rozdělena do tří podkapitol věnovaných hlavním tematickým okruhům: osobnosti a dílu Vladimira Nabokova včetně jeho překladatelské teorie i praxe, problematice kolektivního překladu se zvláštním zřetelem ke spolupráci mezi Nabokovem a jeho překladateli a obsahovému rozboru samotné povídky „Jaro ve Fialtě“. Na základě tohoto teoretického rámce je zpracována empirická část, zabývající se stylistickou analýzou ruského originálu a následným srovnáním všech překladů s příslušnými předlohami a v případě těch českých i mezi sebou navzájem. Hlavním cílem práce je porovnat české překlady a zjistit, jak se v nich odrážejí rozdíly zjištěné mezi výchozími verzemi. V závěru jsou pak na základě provedených analýz přístupy českých překladatelů srovnány jednak z hlediska Nabokovovy teorie překladu, jednak funkčnosti cílových textů v českém literárním kontextu.

Klíčová slova: Vladimir Nabokov, Jaro ve Fialtě, kolektivní překlad, teorie překladu, srovnávací analýza, povídka

Abstract

This thesis focuses on the various translations of Vladimir Nabokov's short story "Spring in Fialta". Uniquely, this text exists in two distinct source versions – Russian and English, the latter produced by Nabokov himself on the basis of a literal translation by Peter Pertzov. As a result, multiple Czech translations have emerged, derived from both of these language versions. The first part of the thesis is structured into three subchapters, each dedicated to one of its key topics: the life and work of Vladimir Nabokov, with a focus on his translation theory and practice; the concept of collaborative translation, particularly Nabokov's cooperation with his translators; and a content-based analysis of "Spring in Fialta". These theoretical considerations lay the groundwork for the empirical section of the thesis. Opening with a stylistic analysis of the Russian original, it is followed by a comparison of all translations with their respective source texts – and, in the case of the Czech versions, also with one another. The main aim is to compare the Czech translations and explore how they reflect the differences identified between the source texts. The thesis concludes by evaluating the approaches of the Czech translators both through the lens of Nabokov's theoretical views and in relation to the functionality of the target texts within the Czech literary context.

Key words: Vladimir Nabokov, Spring in Fialta, collaborative translation, translation theory, comparative analysis, short story

OBSAH

1.	ÚVOD.....	7
2.	TEORETICKÁ ČÁST	10
2.1.	Vladimir Nabokov	10
2.1.1.	Život a tvorba.....	10
2.1.2.	Nabokov jako překladatel	21
2.1.3.	Nabokov jako teoretik překladu.....	29
2.2.	Kolektivní překlad	35
2.2.1.	Problematika vymezení pojmu	35
2.2.2.	Exkurz do historie	38
2.2.3.	Spolupráce mezi autorem a překladatelem	42
2.2.4.	Vladimir Nabokov a jeho překladatelé	48
2.2.5.	Vladimir Nabokov a Peter Pertsov	52
2.3.	„Jaro ve Fialtě“	57
2.3.1.	Vznik a první publikace	57
2.3.2.	Syžetová výstavba.....	58
2.3.3.	Tematicko-motivická rovina.....	62
3.	EMPIRICKÁ ČÁST	70
3.1.	Metodologie	70
3.2.	Stylistická analýza ruského originálu „Весна в Фиальте“	72
3.3.	Komparativní analýza ruského originálu a anglického překladu.....	84
3.4.	České překlady povídky „Jaro ve Fialtě“	98
3.4.1.	Překlad z ruštiny Ludmily Duškové	98
3.4.2.	Překlady z angličtiny Ladislava Šenkyříka a Pavla Dominika	108
3.4.3.	Překlad Pavla Dominika z angličtiny s přihlédnutím k ruštině	120
3.4.4.	Srovnání českých překladů	125
4.	ZÁVĚR	131
5.	BIBLIOGRAFIE.....	133
6.	SEZNAM PŘÍLOH.....	147

Seznam použitých zkratek

A	Anglická verze povídky „Spring in Fialta“
AČV	Aktuální členění větné
ASCS	Akademický slovník cizích slov
BTSRJ	Bol'soj tolkovyj slovar' ruskogo jazyka (Большой толковый словарь русского языка [Velký výkladový slovník ruského jazyka])
BUSRJ	Bol'soj universal'nyj slovar' ruskogo jazyka (Большой универсальный словарь русского языка [Velký univerzální slovník ruského jazyka])
CUP	Cambridge University Press
Č _{Do1}	Česká verze povídky „Jaro ve Fialtě“ v překladu Pavla Dominika (z angličtiny)
Č _{Do2}	Česká verze povídky „Jaro ve Fialtě“ v překladu Pavla Dominika (z angličtiny s přihlédnutím k ruštině)
Č _{Du}	Česká verze povídky „Jaro ve Fialtě“ v překladu Ludmily Duškové (z ruštiny)
ČNK	Český národní korpus
Čš	Česká verze povídky „Jaro ve Fialtě“ v překladu Ladislava Šenkyříka (z angličtiny)
EEB	Editors of Encyclopaedia Britannica
expr.	expresivní příznak slova
IJP	Internetová jazyková příručka
ISSČ	Internetový slovník současné češtiny
kniž.	knižní příznak slova
OED	Oxford English Dictionary
OP	Obec překladatelů
OUP	Oxford University Press
R	Ruský originál povídky „Весна в Фиальте“
SSČ	Slovník spisovné češtiny
SSJČ	Slovník spisovného jazyka českého
SZ	Sovremennyje zapiski
TSU	Tolkovyj slovar' Ušakova (Толковый словарь Ушакова [Ušakovův výkladový slovník])
ÚJČ	Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky

1. ÚVOD

Slovy českého literárního kritika Vladimíra Novotného (1990, s. 307) zůstával Vladimir Nabokov, jeden z největších prozaiků 20. století, „na českých luzích“ po desetiletí „téměř bezejmenn[ým] spisovatel[em]“. Coby autor ruského poříjnového exilu u nás dlouho patřil „do tabuizované zóny“ (Novotný 1990, s. 306), z níž mohl vystoupit až s uvolněním politického klimatu. Ačkoli se překladové střípky z jeho děl na české literární scéně objevovaly už dříve, v časopisech jako *Plamen* či *Světová literatura*, do širšího povědomí české čtenářské veřejnosti se začal dostávat až třináct let po své smrti, kdy roku 1990 vyšlo první ucelené knižní vydání dvou jeho románů *Lužinova obrana a Pozvání na popravu* v překladu Ludmily Duškové (Novotný 1990, s. 306). Rok nato se českého překladu dočkal i americký román *Lolita*, jenž kdysi Nabokovovi přinesl světovou slávu. Ujal se ho Pavel Dominik, který postupem času českému čtenáři zprostředkoval velkou část spisovatelovy tvorby a etabloval se jako jeho „dvorní překladatel“. K dalším autorovým překladatelům u nás patří Ladislav Šenkyřík, Alena Ságlová či Zuzana Mayerová. V současnosti už je v češtině Nabokovovo rozsáhlé beletristické dílo dostupné téměř kompletně – schází jen poslední vydaný román *Look at the Harlequins!* a nedokončený počín *The Original of Laura*. Opomenuta nezůstala ani Nabokovova krátká próza. V letech 1995–2006 u nás vyšlo několik sbírek včetně třísvazkového vydání sebrané povídkové tvorby *Povídky*, jež v rámci kompletní řady autorových děl publikovalo nakladatelství Paseka. Jak ovšem uvádí česká rusistka Kamila Chlupáčová (2004), Nabokovovy krátké prózy zpravidla zůstávají ve stínu jeho velkých románů. A přitom jsou „tematicky i motivicky propojeny s jeho básnickou i románovou tvorbou, obsahují syžety později zpracované i dál nevyužité, překvapují velkou odvahou ve výběru témat i v přístupu k nim“ (Chlupáčová 2004). My jsme pro účely této diplomové práce zvolili jednu z autorových vůbec nejoblíbenějších povídek „Jaro ve Fialtě“, kterou nazýval ukázkovou a stavěl ji na roveň takové žánrové klasice, jako je Čechovova „Dáma s psíčkem“ nebo Kafkova „Proměna“ (Shrayer 2000, s. 207–208). S velmi příznivým ohlasem se setkala i u kritiků: kupříkladu dle Barbary Monter (1970, s. 129) zaujímá „Jaro ve Fialtě“ v rámci Nabokovovy povídkové tvorby stejně výjimečné místo jako *Lolita* nebo *Bledý oheň* v rámci té románové. Dosti výmluvný je i fakt, že ji americký romanopisec Jeffrey Eugenides zařadil do antologie vrcholných milostných příběhů *My mistress's sparrow is dead* (2009).

Nás ovšem k výběru daného textu kromě jeho nesporných uměleckých kvalit vedlo především dvojí autorské zpracování: Polyglotní autor totiž svůj původní ruský text z roku 1936 zhruba deset let po napsání převedl ve spolupráci s překladatelem Peterem Pertzovem do

angličtiny. Existence dvou „originálů“ pak otevřela cestu ke vzniku několika českých překladů, a nám se tak nabízí jedinečná možnost porovnat texty vzniklé z obou výchozích jazykových verzí. Primárně se zde budeme zabývat překladem Ladislava Šenkyříka z angličtiny (1996), Ludmily Duškové z ruštiny (1997) a Pavla Dominika z angličtiny (1997). Hlavním cílem dané práce je tedy konfrontovat zmíněné české překlady nejprve s jejich originály a poté i mezi sebou. Zvláštní pozornost budeme věnovat tomu, do jaké míry se do nich promítla specifika ruského a anglického textu a zda se v nich rozdíly mezi originály prohlubují, či naopak stírají. Za sekundární cíl si stanovujeme porovnání zmíněného Dominikova překladu (1997) s jeho novější verzí (2004), která byla přepracována s přihlédnutím k ruskému originálu. Budeme přitom sledovat změny, které do ní překladatel vnesl a pokusíme se vyvodit, co ho k tomu vedlo. Na závěr potom jednotlivé přístupy trojice českých překladatelů zhodnotíme prizmatem Nabokovovy překladatelské teorie a také posoudíme, kterému z nich se z našeho pohledu podařilo originál jako celek do češtiny převést nejlépe. V souvislosti s Dominikovým novějším překladem se rovněž pokusíme vyvodit, nakolik je práce se dvěma různojazyčnými autorskými verzemi přínosná a zda takovýto postup výsledný text obohatil, anebo spíše narušil jeho jednotu. K rozboru jednotlivých českých překladů ovšem přistoupíme až poté, co provedeme stylistickou analýzu ruského originálu, srovnáme ho s anglickou verzí a zjistíme, k jakým mezi nimi došlo posunům.

Praktické komparaci zmíněných textových verzí povídky bude předcházet teoretická část, jež nabídne širší kontext ke klíčovým tématům práce. V její úvodní kapitole shrneme autorovy životní peripetie a jeho neméně dramatickou tvůrčí cestu, od vedoucího představitele ruského poříjnového exilu Sirina až ke světově proslulému autorovi *Lolity* Nabokovovi. Samostatně se na jeho osobnost zaměříme z hlediska jeho překladatelské teorie a praxe. Dále se budeme věnovat tématu kolektivního překladu, které nejprve zasadíme do širšího teoretického rámce i historických souvislostí a poté se budeme zabývat autorsko-překladatelskou spoluprací, zejména tím, jak k ní přistupoval sám Nabokov. V neposlední řadě představíme zkoumanou povídku, rozebereme její syžet a nastíníme hlavní motivy, neboť právě porozumění tematicko-obsahové stránce textu je nezbytným předpokladem pro provedení následných jazykových analýz.

Doufáme, že tato práce alespoň částečně přispěje k zaplnění dvou mezer v českém odborném diskurzu. Tu první představuje problematika kolektivního překladu, k níž u nás doposud neexistuje žádné souhrnné pojednání, a pokud je vůbec zmiňována, pak zpravidla v anglicky psaných kvalifikačních pracích, jež na ni navíc nahlízejí především v kontextu

informačních technologií (např. Svěrák 2014, Opršál 2017)¹. Druhá se týká samotné povídky „Jaro ve Fialtě“. Ta se sice dočkala pozornosti v literárněvědném kontextu², ovšem z translatického hlediska jí byla až dosud věnována takřka jediná kvalifikační práce (Benešová 2000), která je omezena na zkoumání dvou (v té době) dostupných překladů z angličtiny: Šenkyříkova (1996) a Dominikova (1997). Přínos naší práce tedy vidíme v tom, že se poprvé pokouší o komplexní analýzu dostupných českých překladů „Jara ve Fialtě“, vyhotovených na základě obou zdrojových textů.

¹ V posledních letech rovněž vzniklo několik diplomových prací, zabývajících se kolektivní stránkou divadelních překladů (např. Hájková 2022; Honosová 2024), povětšinou jsou ovšem rovněž psány anglicky.

² Z literárněvědných komentářů můžeme jmenovat krátkou stať v rámci monografie Michala Sýkory (2002, s. 176–179), článek Dany Sedlmajerové (2005) či recenzi Zdeňka Pechala (2002); z filologicky zaměřených kvalifikačních prací pak např. Agadzhanyan 2018 či Čížkovou 2011 (obě psány anglicky).

2. TEORETICKÁ ČÁST

2.1. Vladimir Nabokov

2.1.1. Život a tvorba

Vladimir Vladimirovič Nabokov se narodil 23. (dle juliánského kalendáře 10.) dubna 1899 v Sankt-Petěrburgu do intelektuální, liberálně smýšlející rodiny, jež patřila k ruské aristokracii (Boyd 2018a, s. 11). Jeho otec Vladimir Dmitrijevič (1870–1922) se po vzoru vlastního otce aktivně angažoval na domácí a poté i emigrační ruské politické scéně (Boyd 2018a, s. 11). Coby právník hlásal ochranu práv a svobod jednotlivců před zásahy veřejné moci; coby novinář redigoval řadu periodik včetně emigrantského deníku *Rul'*³ a coby politik a člen Strany konstitučních demokratů byl předním představitelem opozice vůči carskému a později i bolševickému režimu (Boyd 1990, s. 15–36). Kromě toho, že synovi předal vášeň pro lepidopterologii, v něm také budoval lásku k literatuře – právě otci Nabokov dle vlastních slov vděčil za to, že už od útlého věku dokázal ocenit kvalitní poezii (1990, s. 46). Svou vlastní první báseň ovšem dřív než komukoli jinému přednesl matce (Boyd 1990, s. 108). Jelena Ivanovna Nabokovová, pocházející ze zámožného rodu Rukavišnikových, měla citlivou povahu a tvůrčího ducha, kterého pěstovala i ve svém nejstarším synovi. S Nabokovem ji pojil dar barevného sluchu i nevšední vnitřní prožitky jako předtuchy nebo pocit *déjà vu* (Nabokov 2020, s. 30–35). Ve svých pamětech o ní spisovatel (2020, s. 35) píše:

Řídila se prostým pravidlem: milovat celou duši a vše ostatní vložit do rukou osudu. „*Vot zapomni* [tohle si pamatuj], říkávala záhadně, když mě upozorňovala na tu či onu věc ve Vyře, kterou milovala... Jako by tušila, že hmatatelná část jejího světa za pár let zanikne, vypěstovala si výjimečné povědomí o nejrůznějších stopách, jež zanechal čas po celém našem venkovském sídle.

Nabokov si vzal matčinu radu k srdci a drahocenné vzpomínky z dětství si pečlivě ukládal do paměti. Tenkrát ještě nemohl vědět, že mu v budoucnu pomohou nejen se vyrovnat se ztrátou domova a otrěsem emigrace, ale také poslouží jako pevný základ, na němž vystaví svůj literární svět (Wyllie 2018, s. 28). Jak sám později prohlásil, „co se týče schopnosti uchovávat dojmy, byly ruské děti mé generace nadány vnímavostí vskutku geniální, jako by se jim osud v předtuše budoucí katastrofy, jež měla náhle a navždycky odklidit jim známý svět, čestně snažil nahradit

³ Z ruš.: „kormidlo“.

utrpenou ztrátu a obdařit je tím, na co vzhledem k věku dosud neměly nárok“ (Nabokov 2020, s. 21).

Nabokov vyrůstal v kosmopolitní domácnosti, kde se kromě ruštiny a francouzštiny, která byla v ruských aristokratických kruzích běžným komunikačním prostředkem, také hojně používala angličtina (Boyd 2018a, s. 12). Jeho rodiče byli anglofilové, a tak Nabokov v útlém věku před spaním poslouchal anglické pohádky a odříkával anglické modlitby (2020, s. 77). Ve svých memoárech přiznává, že s bratrem uměli anglicky číst a psát dřív než rusky, a vzpomíná na „dlouhou řadu anglických chův a guvernantek“ (Nabokov 2020, s. 24, 78). Ty byly po nějaké době nahrazeny francouzskými vychovatelkami, a když jeho otec „s vlasteneckou hrůzou“ (Nabokov 2020, s. 24) zjistil, že děti neumí rusky, začali za nimi docházet i učitelé ruštiny (Beaujour 1989, s. 86). Sám Nabokov (1990, s. 43–46) o sobě mluvil jako o „úplně normální[m] trojjazyčné[m] dítě[ti] v rodině s velkou knihovnou“ a horlivém čtenáři, který měl už ve věku 14 nebo 15 let vedle stovek jiných titulů přečtené kompletní dílo Tolstého v ruštině, Shakespeara v angličtině a Flauberta ve francouzštině. V roce 1914 ho v pouhých 15 letech během procházky v parku přepadl „otupělý záchvat veršování“, z něhož vzešla jeho první báseň (Nabokov 2020, s. 196). Dva roky nato už na peníze zděděné po strýci vydal sbírku milostných básní, které věnoval své první lásce Valentíně Šulginové (Boyd 2018a, s. 14).

Nabokovovo idylické dětství se odehrávalo na pozadí bouřlivých změn a nepokojů, které v revolučním roce 1917 vyvrcholily pádem ruské monarchie a uchvácením moci bolševiky. Po odstoupení cara Mikuláše II. pomohl Vladimir Dmitrijevič sepsat abdikací manifest Mikulášova bratra Michaila Romanova a stal se členem Prozatímní vlády (Boyd 2018a, s. 14). V listopadu roku 1917 poslal ve světle Velké říjnové revoluce své syny Vladimira a Sergeje na Krym ze strachu, aby nebyli odvedeni do Rudé armády (Nabokov 2020, s. 220). Zanedlouho je následovala i matka s ostatními sourozenci a po vydání dekretu nařizujícího zatčení předních představitelů Strany konstitučních demokratů z Petrohradu uprchl i sám Nabokov starší (Boyd 2018a, s. 14). Když poté v dubnu roku 1919 Rudá armáda obsadila Krym, rodina Nabokovových už navždy opustila domovinu a přesunula se do Londýna (Boyd 2018a, s. 15).

V Anglii Nabokov nastoupil na Cambridgeskou univerzitu, kde studoval francouzskou a ruskou filologii (Boyd 2018a, s. 15). Během tohoto tříletého období upínal své tvůrčí i intelektuální úsilí především k tomu, aby se stal ruským básníkem (Beaujour 1989, s. 86). Po emigraci ho tížily obavy, že ho odstřížení od ruského prostředí připraví i o rodnou řeč, a tak se ze všech sil snažil ji tříbit. Pohroužil se např. do Puškinovy poezie, Gogolovy prózy i děl ruských naturalistů, a dokonce si předsevzal, že si každý den přečte alespoň deset stran z Dalova

výkladového slovníku ruského jazyka, který náhodou objevil na tržišti (Nabokov 2020, s. 241–242). Ve svých pamětech uvádí (Nabokov 2020, s. 242):

Strach, že ztratím nebo znehodnotím to jediné, co se mi podařilo z Ruska zachránit – jeho jazyk –, byl časem rozhodně chorobnější a mnohem trýznivější než hrůza, která mě čekala o dvě desetiletí později, to jest, že nikdy nedokážu dovést svou anglicky psanou prózu na úroveň blížící se mé ruské.

V roce 1920 se Nabokovův otec s rodinou přestěhoval do Berlína, který se hlavně díky nízkým životním nákladům stal centrem ruské emigrace (Boyd 2018a, s. 16). Tam Vladimir Dmitrijevič spoluzaložil periodikum *Rul'*, v němž se záhy objevily tři básně a povídka „Нежить“ (angl. „The Wood-Sprite“, čes. „Skřítek“) z pera jeho syna (Boyd 2018a, s. 16; Boyd 1990, s. 180). Právě tehdy, 7. ledna 1921, se na literární scéně poprvé objevuje „V. Sirin“⁴. Toto jméno, které si Nabokov ponechá po zbytek své evropské literární dráhy, začal používat hlavně proto, aby si ho nepletli s otcem (Boyd 1990, s. 180). O velikonočních prázdninách roku 1922, kdy Nabokov mladší přijel za rodiči do Berlína, zasáhla rodinu tragická smrt. Během pokusu o atentát na jeho spolustraníka a vůdce Strany konstitučních demokratů Pavla Miljukova se Vladimir Dmitrijevič pokusil odzbrojit jednoho z útočníků z řad pravicových monarchistů a byl zastřelen (Boyd 1990, s. 190). Bolest ze ztráty otce vyjádřil Nabokov v básni „Пасха“ (angl. „Easter“), která byla o Velikonocích otištěna v časopise *Rul'* a poté se v prosinci roku 1922 stala součástí jeho první veřejně publikované básnické sbírky *Гроздь*⁵ (Boyd 1990, s. 193–194).

Po úspěšném dokončení studia v Cambridgi se Nabokov v červnu 1922 vrátil do Berlína (Boyd 1990, s. 206), jež tenkrát „zalidňovala početná komunita ruských emigrantů, kteří utvořili svět sám pro sebe“ (Sýkora 2002, s. 11). Nabokov se ponořil do literárního života ruského Berlína (Dolinin 2004, s. 369). Byl součástí několika spolků sdružujících emigrantské spisovatele, vystupoval na jejich schůzích a večerech, kde předčítal svá díla, účastnil se literárních čtení a stýkal se s dalšími exilovými autory včetně Ivana Bunina, Vladislava Chodaševiče či Marka Aldanova (Nabokov 2020, s. 255–261). Protože se nemohl uživit pouhými příspěvky do literárních časopisů, přivydělával si tím, že dával hodiny angličtiny, ruštiny i tenisu, sestavoval křížovky či skládal šachové úlohy (Zverev 2001, s. 86). Roku 1923

⁴ Sám Nabokov (1990, s. 161 cit. dle Sýkora 2002, s. 23) výběr pseudonymu vysvětloval následovně: „V současné době je *sirin* jedno z nejpobulárnějších ruských pojmenování pro sněžnou sovu, postrach hladoců v tundře, a vztahuje se také na sovičí krahujovou, ale ve staré ruské mytologii jde o pestrobarevného ptáka s ženskou tváří a poprsím, bezpochyby totožného se „Sírénou“, řeckou bohyní, jež přenášela duše a tropila si šprýmy z námořníků. Když jsem v roce 1920 pátral po nějakém pseudonymu a soustředil se na tohoto bájného ptáka, nebyl jsem ještě prost falešných půvabů byzantské ozdornosti, která tak vábila ruské básníky Blokovy éry.“

⁵ Z ruš.: „hrozen“.

ovšem Německo zasáhla hyperinflace a ruští emigranti se začali postupně přesouvat do Paříže a Prahy (Boyd 1990, s. 217). Berlín opustila i Nabokovova matka. Odstěhovala se do Prahy, kterou zvolila mj. proto, že československá vláda nabízela významným osobnostem ruské emigrace peněžitou pomoc, na níž měla nárok coby vdova po Vladimíru Dmitrijeviči (Boyd 1990, s. 220–221). Sám Nabokov se však rozhodl zůstat v Berlíně. Dal mu přednost před Prahou, která ho i přes několik návštěv nikdy neoslovila, i Paříží, kde by to měl jednak příliš daleko k matce, jednak tam hrozilo, že se jeho znalost francouzštiny podepíše na úzkostlivě střežené ruštině. Naproti tomu německé prostředí, jehož jazyk nikdy pořádně neovládl, mu v tomto smyslu poskytovalo absolutní ochranu (Boyd 1990, s. 235). Ačkoli neměl toto město nijak obzvlášť rád, sehrálo klíčovou roli jak v jeho profesionálním, tak osobním životě. Právě zde totiž roku 1923 potkal a dva roky nato si vzal ruskou exulantku židovského původu Věru Slonimovou (Zverev 2001, s. 133), která oddaně stála po manželově boku až do jeho smrti. Spisovatel v ní měl oporu nejen coby v životní, ale i tvůrčí partnerce, která významně přispěla k jeho literární kariéře. Za jejich společný život mu byla múzou, čtenářkou, sekretářkou, zapisovatelkou, editorkou, korektorkou, literární agentkou, obchodní manažerkou, řidičkou i výzkumnou asistentkou (Boyd 1990, s. 215).

Během svého patnáctiletého pobytu v Berlíně si Nabokov alias Sirin udělal jméno coby jeden z nejvýznamnějších autorů ruské emigrace (Boyd 2018a, s. 18). Kromě mnohých básní a povídek zde stvořil svá nejznámější ruskojazyčná díla, v nichž mj. zobrazil „smut[ek] a sláv[u]“ emigrantské zkušenosti (Nabokov 2020, s. 254), která s hrdiny jeho próz pojila nejen samotného autora, ale i jeho primární čtenářské publikum (Shvabrin 2018, s. 89). Nabokovovo zralé tvůrčí období začíná románem *Машенька* (angl. *Mary*, čes. *Mášeňka*), který byl dokončen roku 1925 a rok nato vyšel v berlínském ruskojazyčném nakladatelství Slovo (Zverev 2001, s. 82, 133). Hlavním hrdinou je ruský emigrant žijící v Berlíně Lev Ganin, jenž je nespokojený se svým skutečným životem, a tak se ponoří do iluzorního světa vzpomínek, v nichž se vrací k předrevolučnímu milostnému vztahu s Mášeňkou (Engelking 1997, s. 10–11). K tomuto tématu dvou (či více) světů se bude autor v různých obměnách ve své tvorbě často vracet (Engelking 1997, s. 10), a to i v námi zkoumané povídce „Jaro ve Fialtě“ (viz 2.3.3.). Celou spisovatelovou tvorbou prostupuje i motiv cizince, vyskytující se v románu. Ten však přesahuje pouhou exilovou zkušenost. Cizincem totiž u Nabokova není jen emigrant, ale každý člověk v cizím prostředí (např. Franz, který přijede do Berlína v *Královi, dámě, klukovi*), každý umělec v reálném světě (např. Lužinovi z *Lužinovy obrany* je cizí svět jako takový) i každý, kdo se nechce vzdát své identity (např. Cincinnatus v *Pozvání na popravu*) (Sýkora 2002, s. 12–13, s. 33). Možná právě proto, aby nebyl zařazen do škatulky autorů píšících výlučně o „mravech

ruského exilu“, Nabokov ve svém druhém románu *Король, дама, валет* (1928, angl. *King, Queen, Knave*, čes. *Král, dáma, kluk*) opouští prostředí ruské emigrace a staví do popředí německé postavy (Sýkora 2002, s. 33–35). Jak napovídá samotný název, jedná se o zdánlivě banální příběh milostného trojúhelníku mezi berlínským obchodníkem Kurtem Dreyerem, jeho manželkou Martou a jejím mladým milencem (a zároveň Kurtovým synovcem) Franzem. Dvojice milenců zosnuje Kurtovu vraždu, avšak jejich plán ztroskotá, neboť svět vnímají příliš ploše a neuvědomují si proměnlivost i nepředvídatelnost existence (Sýkora 2002, s. 34–37). Za Nabokovův „první mistrovský kousek“ (Boyd 1990, s. 321) bývá považován až jeho třetí román *Защита Лужина* (angl. *The Defense*, čes. *Lužinova obrana*). Právě toto dílo, vycházející na pokračování v letech 1929–1930 v předním literárním časopise ruské emigrace *Sovremennye zapiski* (SZ), zajistilo Sirinovi pevné místo mezi klíčovými postavami ruské exulantské literatury (Boyd 1990, s. 341). Vypráví o geniálním šachistovi Alexandru Lužinovi, který se není schopen vyrovnat s realitou, postupně propadá šílenství a uniká do bezpečného, uspořádaného světa šachů (Sýkora 2002, s. 66). V dalších letech otiskne periodikum SZ všech sedm ze zbývajících autorových románů psaných pod uměleckým jménem Sirin, jako např. *Камера обскура* (angl. *Laughter in the Dark*, čes. *Smích ve tmě*) či *Отчаяние* (angl. *Despair*, čes. *Zoufalství*), jakož i několik krátkých próz včetně „Jara ve Fialtě“ (Boyd 1990, s. 341–342).

Koncem 20. let postihla beztak oslabenou německou ekonomiku Velká hospodářská krize doprovázená nepokoji a nad Evropou se začala stahovat mračna nacizmu, což vedlo k dalšímu řídnutí ruské emigrantské komunity (Boyd 1990, s. 272). Roku 1931 přestal vycházet deník *Rul'*. Nabokovovi tak v Berlíně ubývali čtenáři, možnosti, kde publikovat, i zájemci o doučování (Boyd 1990, s. 369; Zverev 2001, s. 214). To vše se významně dotklo rodinného rozpočtu a kolem poloviny 30. let pramenil Nabokovův skrovný příjem téměř výhradně z psaní (Boyd 1990, s. 417). V průběhu dalších let manželé opakovaně usilovali o přesídlení. Nabokov se ze všech sil pokoušel zajistit rodině zázemí ve Francii či v anglofonním světě, avšak přes veškeré kontakty v literárních a vydavatelských kruzích i mimořádný úspěch u ruskojazyčného publika se mu to nedařilo (Boyd 2018b, s. 19–20). V Berlíně nakonec Nabokovovi zůstali až do roku 1937, tedy celé čtyři roky po Hitlerově nástupu k moci. Mezitím se jim v roce 1934 narodil syn Dmitrij. Ještě téhož roku Nabokov „během dvou týdnů nádherného vzrušení a nepřetržité inspirace“ (1990, s. 68, cit. dle Engelking 1997, s. 37) stvořil román *Приглашение на казнь* (angl. *Invitation to a Beheading*, čes. *Pozvání na popravu*), zobrazující totalitní svět částečně inspirovaný dobovým politickým klimatem, tj. stalinským Sovětským svazem a nacistickým Německem (Norman 2018, s. 258). Avšak spíše než že by byl namířený proti konkrétnímu politickému systému, varuje román před společností prodchnutou tím, co

Nabokov nazýval „pošlost“, tj. falešnost, kýčovitost a vulgárnost ve všech formách (Sýkora 2002, s. 122–123). V umělém a teatrálním světě románu, kde je „každý dvojníkem každého, neboť všichni se zřekli své individuality“, je hrdina Cincinnatus C. uvržen do vězení a odsouzen k smrti za to, že se opovážil být „neprůhledný“ (Engelking 1997, s. 37–41).

Ve snaze otevřít si v literárním světě další dveře začal Nabokov ve 30. letech experimentovat s tvůrčím psaním v angličtině a francouzštině (Beaujour 1989, s. 89). Jeho vlastní anglické tvorbě předcházela autorský překlad: Po velkém rozčarování, které v něm vzbudil cizí anglický překlad románu *Камепа обскупа* (viz 2.1.2.), Nabokov roku 1935 sám přeložil *Zoufalství*, a také v angličtině napsal krátký autobiografický kousek, v němž zdůraznil „anglickost“ svého dětství. Ten se sice v původní podobě nedochoval, ale později byl zapracován do Nabokovových pamětí (Boyd 2018b, s. 20; Boyd 1990, s. 420). Zkušenost s překladem vlastního díla byla pro Nabokova tak mučivá, že ho přiměla psát přímo ve svém druhém (angličtina), a dokonce i třetím jazyce (francouzština) (Beaujour 1989, s. 89–90). Sám spisovatel později uváděl, že právě překlad *Zoufalství* ho utvrdil v tom, že může začít tvořit v angličtině (1990, s. 88). Za jeho první významné francouzsky psané dílo se považuje autobiografická stať *Mademoiselle O.* (1936), která zahájila sérii vzpomínek, z nichž posléze vznikly Nabokovy memoáry (Beaujour 1989, s. 90; Nabokov 2020, s. 9).

Situace rodiny Nabokovových se vyhroutil v září roku 1936, když Hitlerův zmocněnec pro emigrační záležitosti generál Biskupskij, jenž si za svého zástupce zvolil jednoho z vrahů Nabokovova otce, nařídil evidenci ruských emigrantů. Začátkem roku 1937 tak spisovatel navždy opustil Berlín a vydal se na literární turné do Bruselu, Paříže a Londýna (Boyd 1990, s. 430–431). V květnu téhož roku se s manželkou a synem potkal v Praze, kde naposledy v životě viděl svou matku, a v červenci se s rodinou přestěhoval do Francie (Boyd 2018b, s. 21). Na francouzské Riviéře pokračoval v tvorbě svého posledního dokončeného a největšího ruského románu *Дар* (angl. *The Gift*, čes. *Dar*), který začal plánovat již na přelomu let 1932–1933 (Boyd 1990, s. 397, 446). Do tohoto veledíla, jež sleduje život a umělecký vývoj mladého spisovatele Fjodora Godunova-Čerdynceva skrze jeho vnitřní prožívání, promítl Nabokov svou lásku k Věře, poctu otcově památce, zápal pro ruskou literaturu a motýly, bezstarostné dětství i vratkou emigrantskou zkušenost (Boyd 1990, s. 397). Přestože v tomto románu (jakož i v mnohých jiných) bezpochyby lze spatřit paralely s jeho vlastním životem, je třeba mít na paměti, že „Nabokovovi byla metoda naprostého vkládání sebe sama (ve smyslu autobiografickém) do textu přece jen cizí“ (Sýkora 2002, s. 148). Proto od sebe hlavního hrdinu záměrně odlišuje: např. zatímco Nabokovovy příběhy jsou vždy smyšlené, Fjodorova literární činnost představuje buď jeho osobní vzpomínky nebo historickou rekonstrukci (Boyd 1990,

s. 397). Roku 1938 se Nabokovovi přesunuli do Paříže, kde se však bez pracovního povolení potýkali s finanční nouzí (Boyd 2018b, s. 21). V květnu roku 1939 zemřela v Praze Nabokovova matka a v září téhož roku byla vyhlášena válka. Nabokov se zoufale pokoušel dostat rodinu z Francie. Řešení se nabídlo, když jeho přítel z řad emigrantských literátů Mark Aldanov odmítl nabídku vyučovat letní kurzy na Stanfordově univerzitě a navrhl za sebe Nabokova. I přes značné byrokratické překážky se Nabokovovým podařilo získat americké vízum i povolení na výjezd z Francie a poté, co jim rusko-židovské organizace pomohly sehnat dost peněz na zaplacení cesty, těsně před německou invazí konečně opustili Francii a zamířili přes Atlantský oceán do New Yorku (Boyd 1991, s. 3).

Po příjezdu do Spojených států za sebou Nabokov zanechal těžce vydobytou slávu ruského spisovatele Sirina a musel si v podstatě od základů (a tentokrát už pod vlastním jménem) vybudovat literární kariéru nejen v novém prostředí, ale i v novém jazyce (Boyd 1991, s. 5). Díky svému bratranci Nicolasovi (rus. Nikolajovi) Nabokovovi, jenž si už tenkrát ve Spojených státech udělal jméno jako skladatel, začal postupně navazovat kontakty v amerických intelektuálních kruzích (Boyd 2018b, s. 22). Mimo jiné tak potkal jednoho z nejvýznamnějších soudobých amerických literárních kritiků Edmunda Wilsona, jenž mu otevřel dveře do amerického vydavatelského světa (Boyd 1991, s. 19). Jako zastupující editor časopisu *The New Republic* začal Wilson Nabokovovi zadávat recenze i překlady a propojil ho s tak významnými osobnostmi v oboru, jako byl např. Edward Weeks – editor magazínu *Atlantic Monthly*, ve kterém byly otištěny autorovy první povídky angličtině; zakladatel newyorského nakladatelství New Directions James Laughlin, jenž vydal jeho první anglicky psaný román; či Katharine White z časopisu *New Yorker*, kterému Nabokov později roku 1944 dal přednostní právo na publikaci svých děl (Boyd 2018b, s. 22). Ve Spojených státech si Nabokov také vybudoval kariéru na akademické půdě. Za pomoci svého známého, ruského historika působícího na Harvardově univerzitě, Michaila Karpoviče začal spolupracovat s americkým Institutem pro mezinárodní vzdělávání (Institute for International Education), pod jehož záštitou hostoval s širokou škálou přednášek na řadě amerických univerzit (Boyd 1991, s. 43). Jeho dvoutýdenní přednáškový cyklus, který se konal v březnu roku 1941 na Wellesley College v Massachusetts, měl u posluchačů takový úspěch, že mu tam posléze vynesl roční angažmá. Nabokov zde několik předmětů vyučoval i v dalších letech (1943–1948), avšak Wellesley College mu nikdy nenabídla stálé místo. Proto nakonec v roce 1948 přijal nabídku od Cornellovy univerzity v New Yorku, kde získal stálý úvazek jako profesor ruské literatury (Boyd 1991, s. 123–124). Kromě toho také např. vedl kurzy kreativního psaní a ruské literatury na Stanfordu (1941) a učil evropskou literaturu na Harvardu

(1952) (Sweeney 2018, s. 52). Během svého učitelského působení se také aktivně věnoval literární vědě (Sweeney 2018, s. 52): vedle řady akademicky koncipovaných překladů, o nichž bude řeč v kap. 2.1.2., napsal např. monografii *Nikolai Gogol* (1944). Za zmínku také stojí dvě posmrtná knižní vydání jeho sebraných přednášek *Lectures on Literature* (1980) a *Lectures on Russian Literature* (1981). Nabokovův přínos akademické sféře se ovšem zdaleka neomezoval jen na oblast literatury. Velkých pokroků dosáhl i ve své milované lepidopterologii. Roku 1941 na cestě do Stanfordu objevil na okraji Grand Canyonu nový druh motýlů (Boyd 1991, s. 28) a v letech 1941–1948 působil na entomologickém oddělení Muzea srovnávací zoologie Harvardovy univerzity, kde se stal světovým odborníkem na čeleď modráskovitých vyskytujících se na americkém kontinentu (Boyd 2018b, s. 22).

Vzhledem k takovému vytižení tedy není divu, že z dvaceti let strávených ve Spojených státech vzešlo podstatně méně Nabokovových beletristických děl, než jak tomu bylo během o něco kratšího berlínsko-pařížského období, kdy mohl autor v podstatě veškerý čas věnovat umělecké tvorbě (Boyd 1990, s. 270). V roce 1941 vyšel ve Spojených státech první autorův anglicky psaný román *The Real Life of Sebastian Knight* (čes. *Skutečný život Sebastiana Knighta*), dokončený o tři roky dříve ještě v pařížském exilu. Po mnoha odmítnutích ze strany amerických i britských vydavatelů ho nakonec otisklo Laughlinovo nakladatelství New Directions (Boyd 1990, s. 511, Boyd 1991, s. 33–40). Do tohoto zlomového uměleckého díla Nabokov přenesl bolest spojenou s vědomím, že se musí zřeknout rodné ruštiny (Boyd 1990, s. 501): V hlavních postavách dvou nevlastních bratrů – anglického spisovatele Sebastiana Knighta a ruského vypravěče, který se po bratrově smrti vydává po stopách jeho minulosti, aby sepsal jeho „skutečný příběh“, jako by se zrcadlilo rozštěpení autorského já do angličtiny a ruštiny (Malikova 2018, s. 63).

Změnu pracovního jazyka nesl Nabokov vskutku těžce. Nazýval ji svou „osobní tragédií“, která spočívala v tom, že se musel své „nekonečně bohaté a tvárné ruštiny“ vzdát ve prospěch „druhořadé odrůdy angličtiny“ (Nabokov 1990, s. 15, cit. dle Engelking 1997, s. 74). V předmluvě k ruské autobiografii uvádí, že díky polyglotnímu dětství by mu bývalo psaní v angličtině nedělalo žádný problém, kdyby za sebou už tenkrát neměl více než patnáct let ruskojazyčné tvorby. Protože však za tu dobu stihl svému „nástroji“ vtisknout vlastní pečeť, nevzdával se jazyka obecného, ale svébytné individuální ruštiny, přičemž v nově zvoleném jazyce se už nemohl spokojit s používáním zavedených šablon (Nabokov 2014, s. 5–6 cit. dle Engelking 1997, s. 74). Nabokovovi dělala „křehkost“ jeho angličtiny takové obavy, že si *Skutečný život* nechal v různých fázích kontrolovat od několika rodilých mluvčích (1990, s. 292). Mimo jiné román četl i Edmund Wilson, kterému přišel „naprosto okouzující“.

Vyjádřil velký obdiv nad tím, že Nabokov dokáže psát anglickou prózu, aniž by zněl jako jakýkoli jiný anglicky píšící autor, zároveň ho však upozornil i na několik chyb (Nabokov & Wilson 1979, s. 49–50). Nabokov mu v dopise z října roku 1941 odpovídá:

S těmi chybami máte naprostou pravdu. Je tam spousta neobratných výrazů i cizojazyčných manýr, kterých jsem si všiml, když jsem román četl po pěti letech⁶. Kdybych se je však nyní jal opravovat, celé bych to přepsal. Navrhuji proto následující vysvětlení (byť vím, že není úplně férové), totiž že fiktivní autor Skutečného příběhu anglicky píše s obtížemi. Váš dopis ve mně vyvolal nutkání text vylepšit, ale už jsem korekturu odeslal – napíšu Erskineovi a požádám ho, aby mi ji poslal zpět, jestli ještě není pozdě. Při psaní „imaginativní“ prózy v angličtině mě nejvíce trápí obava, že bych mohl nevědomky kopírovat styl nějakého podružného anglického pisálka, ačkoli vím, že teoreticky „forma“ a „obsah“ tvoří jednotný celek.⁷ (Nabokov & Wilson 1979, s. 51)

Nabokov měl za to, že chce-li v anglickém jazyce dosáhnout velikosti, musí v sobě nemilosrdně potlačit jakékoli pokušení vrátit se k psaní v ruštině (Beaujour 1989, s. 96). Přičemž toto pokušení bylo podle všeho opravdu silné. Kupříkladu v listopadu 1942 Nabokov (2015, s. 481 v dopise Věře píše: „Cestou mnou projel blesk neurčité inspirace – vášnivá touha psát, a to rusky. A přece nemohu. Pochybuji, že by si někdo, kdo tento pocit nikdy nezažil, dokázal představit onu trýzeň a neštěstí“⁸. Jak ovšem podotýká E. K. Beaujour (1989, s. 97), ve skutečnosti se Nabokov ruštiny nikdy zcela nevzdal. Tu a tam si totiž od anglické prózy „odběhl“ ke skládání poezie v rodné řeči. V dopisech adresovaných Wilsonovi psaní ruských básní nejednou přirovnává k milostnému vztahu, např. v červnu 1944 (Nabokov & Wilson 1979, s. 121) píše: „Po dlouhé nevěře jsem ulehl se svou ruskou múzou a posílám ti rozsáhlou báseň, kterou přivedla na svět.“⁹ Básně napsané v New Yorku přitom Nabokov považoval za svou vrcholnou poetickou tvorbu (1990, s. 89). I přes veškeré spisovatelovy obavy, že v angličtině nedosáhne takové originality, která byla vlastní jeho ruské tvorbě, se mu dosti rychle podařilo vytvořit „i svou vlastní soukromou angličtinu“ (Engelking 1997, s. 74). Jak uvádí J. Grayson (1977, s. 216, cit. dle Engelking 1997, s. 75), „krása a svěžest Nabokovových

⁶ Nabokov se pravděpodobně spletl v dataci, neboť *Skutečný život Sebastiana Knighta* dokončil v Paříži roku 1939 (Boyd 1990, s. 504). Od jeho napsání tudíž uplynuly necelé tři roky, nikoli pět let.

⁷ Z angl. originálu: *You are quite, quite right about the slips. There are many clumsy expressions and foreignish mannerisms that I noticed myself when reading the book again after five years had passed; but if I started correcting them I would rewrite the whole thing. My suggestion (which I know is not quite fair) is that the assumed author of the Life writes English with difficulty. I am itching to improve it after your letter, but I have already returned the proofs – am writing to Erskine asking him to send them back if it is not too late. What tortures me when I try to write “imaginative” prose in English is that I may be unconsciously copying the style of some second-rate English writer although I know, theoretically, that “form” and “content” are one.* – přeložila autorka

⁸ Z angl. znění rus. originálu: *On the way a lightning bolt of undefined inspiration ran right through me – a passionate desire to write – and to write in Russian. And yet I can't. I don't think anyone who has never experienced this feeling can really understand its torment, its tragedy.* – přeložila autorka

⁹ Z angl. originálu: *I have lain with my Russian muse after a long period of adultery and am sending you the big poem she bore.* – přeložila autorka

anglických děl za mnohé vděčí právě jeho pohledu cizince, který se na angličtinu dívá jinými očima než rodilý mluvčí a všímá si možností nových zvukových kombinací a potenciálního významu slov, které Brit ani Američan nevnímají“. Koneckonců sám Nabokov v dopise Edmundu Wilsonovi z roku 1950 (1979, s. 253) hrdě prohlašuje: „Conrad to uměl lépe než já se šablonovitou angličtinou, já to zase umím s tou druhou sortou. Sice nikdy nepoklesl k mým solecismům, ale taky nikdy nedosáhne vrcholů mé jazykové tvořivosti.“¹⁰

Mezi autorovu beletristickou tvorbu z tohoto období dále patří dystopický román *Bend Sinister* (1947, čes. *Ve znamení levobočka*), *Pnin* (1957), jenž pojednává o tragikomickém střetu ruského exulanta s americkým akademickým prostředím, a v neposlední řadě také jeho dodnes nejpopulárnější počín *Lolita* (Engelking 1997, s. 91–112). Když ho Nabokov roku 1953 dokončil, nic nenapovídalo tomu, že jej právě tento román dostane na výsluní světové slávy a konečně zajistí jeho rodině život v blahobytu. Spisovateli bylo jasné, že román o intimním vztahu mezi nezletilou dívkou a jejím nevlastním otcem dost možná nikdy nespátří světlo světa (Boyd 1991, s. 7). Svě redaktorce Katharine White z *New Yorkeru* se svěřil s tím, že knihu musel napsat z ryze uměleckých důvodů a je mu celkem jedno, co s ní bude dál (Boyd 1991, s. 262). Poté, co *Lolitu* americká nakladatelství jedno po druhém odmítla kvůli strachu jak z dopadů na svou reputaci, tak z potenciálních právních následků, zkusil Nabokov štěstí v Evropě. Tam se jí nakonec ujalo pařížské vydavatelství Olympia Press, které se vedle pornografických románů specializovalo na publikování literatury, jež neprošla angloamerickou cenzurou (Boyd 1991, s. 266). Nabokov se později nechal slyšet, že i kdyby tenkrát o profilu nakladatelství věděl, stejně by na vydání pravděpodobně přistoupil, třebaže s podstatně menším nadšením (1990, s. 271 cit. dle Engelking 1997, s. 101–102). Zanedlouho po publikaci zařadil *Lolitu* britský spisovatel Graham Greene v deníku *Sunday Times* mezi tři nejlepší knihy uplynulého roku 1955, na což editor *Sunday Express* John Gordon reagoval tím, že román nazval nejodpornější knihou, jakou kdy četl, a „čirou pornografií“ (Boyd 1991, s. 293–295). Kolem knihy se tak rozhořel skandál, díky němuž na sebe upoutala zájem široké veřejnosti a stala se nesmírně žádanou. Když se roku 1958 *Lolita* konečně dočkala amerického vydání, za první tři týdny se prodalo rekordních 100 tisíc výtisků (Boyd 1991, s. 365). Ohlas *Lolity* nejenže Nabokovovi přinesl finanční nezávislost, díky níž mohl konečně zanechat učení a zasvětit se hlavně psaní, ale také vyvolal zájem o jeho starší tvorbu a vedl k publikaci sbírek jeho

¹⁰ Z anglického originálu *Conrad knew how to handle ready-made English better than I; but I know better the other kind. He never sinks to the depth of my solecisms but neither does he scale my verbal peaks.* – přeložila autorka

anglojazyčných povídek a básní, jakož i překladů jeho starší, ruskojazyčné prózy (Boyd 1991, s. 320).

Koncem 50. let se Nabokov s Věrou vydali do Evropy, kde původně plánovali zůstat jen pár měsíců. Byť se do Spojených států ještě několikrát nakrátko vrátili, kupříkladu aby mohl Nabokov napsat scénář k filmové adaptaci *Lolity* od režiséra Stanleyho Kubricka, už se tam nikdy neusadili (Boyd 1991, s. 388). Po několikaměsíčním cestování po evropských městech si nakonec roku 1962 za svůj nový domov z mnoha důvodů vybrali Švýcarsko – např. byli tam nablízku Dmitrijovi pobývajícimu v Miláně, vyskytovali se tam alpští motýli, kteří byli objektem Nabokovova zájmu, a navíc jim městečko Montreux poskytovalo klidné útočiště, kde se mohl spisovatel nerušeně a daleko od zvědavých očí věnovat tvorbě (Boyd 1991, s. 421, 459). Kromě toho, že zde napsal další čtyři romány *Pale Fire* (1962, češ. *Bledý oheň*), *Ada or Ardor* (1969, čes. *Ada aneb Žár*), *Transparent Things* (1972, čes. *Průzračné věci*) a *Look at the Harlequins!* (1974), také přeložil do ruštiny *Lolitu*, dokončil novou, rozšířenou verzi své autobiografie a zrevidoval řadu překladů svých děl do různých jazyků (Boyd 2018b, s. 25). Poslední rok života Nabokov zápolil s častými horečkami a po několika hospitalizacích nakonec 2. července 1977 v lausannské nemocnici podlehl plicnímu edému (Boyd 1991, s. 661). Těsně před smrtí pracoval na svém posledním románu pod názvem *The Original of Laura*, který však nestihl dokončit. Autor si údajně přál, aby bylo dílo zničeno, ale Dmitrij se ho více než třicet let po otcově smrti nakonec přece jen rozhodl vydat (Skidelsky 2009).

Vladimir Nabokov patří k hrtce výjimečných spisovatelů, kterým se podařilo dosáhnout vrcholné umělecké úrovně hned ve dvou světových jazycích (Grayson 1977, s. 2). A kdyby se historie ubírala jiným směrem, dost možná by zanechal hlubší stopy i v literatuře francouzské (Field 1977, s. 209). Nejen literární vědci se dlouhá léta zaobírali otázkou, kam vlastně tento mistr slova patřil, a snažili se ho vměstnat do příliš těsného rámce ať už ruské, či americké literární tradice. Nebyl by to však Nabokov, kdyby se nechal tak jednoduše zaškatulkovat (Beaujour 1989, s. 81). Ačkoli v průběhu let reagoval na četné dotazy ohledně toho, k jaké straně se sám hlásí, různě, nejlépe ho v tomto ohledu dle našeho názoru charakterizuje následující výrok z rozhovoru s Alfredem Appelem (1967, s. 127): „Už od svých školních let v Rusku neustále tvrdím, že v případě spisovatelů, kteří za něco stojí, hraje příslušnost k té či oné zemi podružnou roli... Pravým pasem spisovatele je jeho tvorba.”¹¹

¹¹ Z anglického originálu: *I have always maintained, even as a schoolboy in Russia, that the nationality of a worthwhile writer is of secondary importance... The writer's art is his real passport.* – přeložila autorka

2.1.2. Nabokov jako překladatel

Vladimir Nabokov světovou literaturu obohatil nejenom coby autor, ale také coby překladatel jak cizích, tak i vlastních děl. Jeho překladový repertoár je tak obsáhlý a pestrý, že někteří badatelé překlady považují za hlavní náplň jeho tvorby (Beaujour 1995, s. 714). Ty nejranější z nich, volené především na základě obtížnosti, byly pro mladého Nabokova jakýmsi intelektuálními pokusy ukázat svou bravurnost (Beaujour 1995, s. 74). Už ve věku 11 let tak z angličtiny přeložil dobrodružný román Thomase Maynea Reida *The Headless Horseman* (čes. *Bezhlavý jezdec*), a to nikoli do ruské prózy, ale do klasického francouzského alexandrínu (Boyd 1990, s. 81). Během studia na Cambridgi se ve snaze o zdokonalení svých tvůrčích dovedností aktivně věnoval překládání do ruštiny. Překládal nejen básnickou tvorbu Byrona, Keatse, Baudelaira či Rimbauda, ale také se chopil historického románu *Colas Breugnon* (čes. *Dobry člověk ještě žije*) (Beajour 1989, s. 87–88). Mladý Vladimir se tenkrát s otcem vsadil o to, že Rollandovo překladatelsky velmi obtížné dílo, psané vysoce stylizovanou, archaickou francouzštinou plnou jazykových hříček, dokáže do ruštiny převést se zachováním rytmu i rýmů (Boyd 1990, s. 176). Z této sázky nakonec roku 1922 vzešla kniha s poruštěným titulem *Николка Персик*, na níž se vůbec poprvé objevilo umělecké jméno Sirin (Boyd 1990, s. 201).

Za jeho nejvýznamnější překladatelský počín tohoto období bývá považována ruská adaptace Carrollova příběhu *Alice's Adventures in Wonderland* (čes. *Alenka v říši divů*), kterou rok nato vypracoval na zakázku berlínského nakladatelství Gamajun (Shvabrin 2019, s. 108). Jedná se o zářný příklad toho, že Nabokovovy rané převody byly zcela v rozporu s jeho později formulovanou teorií prosazující doslovný překlad (Engelking 1997, s. 130). S předlohou zde zachází velmi volně a zcela ji přizpůsobuje cílovému čtenáři (Loison-Charles 2023, s. 94). Jak uvádí Stanislav Shvabrin (2019, s. 109), jeho *Аня в стране чудес* nezbuzuje žádné podezření, že by mohlo dobrodružství ruské dívky vycházet z nějakého cizojazyčného modelu. Nabokov zde zdomácňuje nejenom jména, což je evidentní již z poruštěného názvu, ale i další kulturně vázané reálie. Uvedme několik příkladů: anglickou pomerančovou marmeládu nahrazuje výrazem „клубничное варенье“ [jahodový džem] (Shvarbin 2019, s. 110), Myš v jeho podání nevypráví o anglickém králi Vilému Dobyvateli, ale o kyjevském knížeti Vladimíru Monomachovi, a z ještěrky jménem Bill se stává „Яшка-Яшерница“ (Trubikhina 2015, s. 40, 64). Poslední jmenovaný příklad, kdy je v ruské verzi oproti originálu navíc přítomna aliterace, vypovídá o tom, že se překladatel nezdráhal text vylepšovat a obohacovat o vlastní

invenci (Trubikhina 2015, s. 62). V podobném duchu vymyslel pro želvu Mock-turtle¹² v ruštině jméno „Чепуха“ složené z paronymických slov „чепуха“ [nesmysl] a „черепаха“ [želva] (Trubikhina 2015, s. 65). Nabokov tedy jako by se vžil do role autora a převedl text tak, jak by ho býval za využití možností ruštiny v tomto jazyce napsal sám Carroll, což je tendence, proti které se později velmi ostře vyhraní (viz dále).

Po přesídlení do Spojených států a zahájení akademické kariéry jeho přístup k překládání doznal zásadní proměny. Když se roku 1941 Nabokov připravoval na vyučování letního kurzu ruské literatury na Stanfordu, zavrhl existující překlady Puškina, které považoval za neadekvátní, a namísto toho se rozhodl díla nejenom tohoto, ale i dalších významných ruských básníků jako Lermontova či Ťutčeva pro své studenty přeložit sám (Diment 1995, s. 710). Tyto překlady se poté staly součástí dvou veřejně publikovaných básnických sbírek. Tu první *Three Russian Poets* vydalo roku 1944 ve Spojených státech Laughlinovo nakladatelství New Directions a o tři roky později vznikla rozšířená britská verze pod názvem *Pushkin, Lermontov, Tyutchev* (Diment 1995, s. 710). Jak uvádí G. Diment (1995, s. 712), v rámci pokusů o převod Puškina do angličtiny vynikají Nabokovovy rané překlady svou přirozeností i půvabem. Edmund Wilson například jeho verzi básně „Анчар“ (angl. „The Upas Tree“) vychválil nejen jako nejlepší překlad Puškina, ale také jako jeden z nejlepších básnických překladů, které kdy viděl (Nabokov & Wilson 1979, s. 42). Jednalo se přitom o překlady veršované, neboť tenkrát ještě Nabokov v souladu se svými ranými tezemi na obhajobu tvůrčí volnosti překladatele, které formuloval v eseji „The Art of Translation“ (viz 2.1.3.), věřil, že převádět cizojazyčnou poezii rýmovanou parafrází je nejenom přípustné, ale dokonce žádoucí (Shvabrin 2019, s. 5). Vycházel přitom z přesvědčení, že jeho vlastní umělecká integrita i talent ochrání básníky před krutým zacházením, kterého se jim dostalo od jeho méně zásadových i nadaných předchůdců. Jenže čím více překládal, tím zřetelněji si uvědomoval rozpor mezi snahou o napodobení metrické a rýmové struktury básně a zachováním přesného významu – rozpor, který nemohl překonat ani jeho vlastní tvůrčí duch (Shvabrin 2019, s. 273). Nabokov tak stanul před volbou mezi označujícím (formou) a označovaným (obsahem) a vydal se druhou cestou, která z něj nakonec udělala zarytého zastávce teorie doslovného překladu, v jejímž striktním rámci už tyto mnohými oceňované veršované překlady neměly místo (Shvabrin 2019, s. 210, 275). Když se je později kritici snažili využít proti němu, Nabokov je bez váhání zavrhl (Grayson 1977, s. 18). Roku 1964 je v reakci na článek Waltera Arndta nazval ubohými

¹² V anglickém originálu vychází jméno želvy z falešné želví polévky (angl. „mock turtle soup“) (EEB 2016).

parafrázemi a podotkl, že právě proto činí přítrž veškerým snahám o jejich znovuvydání (cit. dle Grayson 1977, s. 18).

Už roku 1949 v dopise Wilsonovi zdůrazňuje, že s překlady zachovávajícími rým skončil, neboť jeho „diktát“ považuje za absurdní a neslučitelný s požadavkem na přesnost (Nabokov & Wilson 1979, s. 227). Zkušebním polem pro jeho „literalistickou“ doktrínu se roku 1958 stala anglická verze románu Michaila Lermontova *Герой нашего времени* (angl. *A Hero of Our Time*, čes. *Hrdina naší doby*), kterou pod otcovým bedlivým dohledem vypracoval Dmitrij (Shvabrin 2019, s. 282). Toto vydání je vzhledem ke kritické úvodní stati a podrobnému poznámkovému aparátu zřejmě cíleno na studenty ruské literatury (Grayson 1977, s. 21). Ačkoli se zde Nabokov držel týchž překladatelských zásad, které o několik let později vyvolaly bouřlivou debatu v souvislosti s jeho zpracováním *Oněgina*, tento překlad nechali literární kritici v podstatě bez odezvy. Velkého úspěchu se ovšem dočkal na akademické půdě, kdy necelých čtyřicet let po vydání ještě pořád patřil k nejpoužívanějším verzím díla na amerických univerzitách (Todd 1995, s. 179–180). Podobně badatelsky laděný je i Nabokovův překlad staroruského hrdinského eposu *Слово о полку Игореве* (angl. *The Song of Igor's Campaign: An Epic of the Twelfth Century*, čes. *Slovo o pluku Igorově*), vydaný roku 1960. Předcházela mu starší verze, vytvořená roku 1952 pro pedagogické účely, kterou Nabokov později zavrhl jako „příliš čtivou“ (1960, s. 82). V novém překladu už dle vlastních slov „nemilosrdně obětoval formu obsahu a pokusil se text převést doslovně tak, jak mu rozumí“ (Nabokov 1960, s. 17).

Vrcholným dílem je v kontextu Nabokovovy zralé překladatelské teorie bezpochyby překlad jednoho z největších klenotů ruské poezie – románu ve verších z pera Alexandra S. Puškina *Евгений Онегин* (angl. *Eugene Onegin*, čes. *Evžen Oněgin*). S výjimkou *Lolity* nevyvolalo žádné Nabokovovo dílo takové pozdvižení jako tento „nejučenější a časově nejnáročnější“ z jeho literárněvědných počinů (Dolinin 1995, s. 117). I tento překlad vzešel z Nabokovova učitelského působení: V předmluvě autor uvádí, že se k němu „odhodlal kolem roku 1950 kvůli svým studentům v kurzu ruské literatury na Cornellově univerzitě v Ithace, stát New York, jakož i proto, že tehdy v angličtině neexistoval žádný skutečný překlad *Evžena Oněgina*“ (Nabokov 2022b, s. 256). Po několika přepracovaných verzích a řadě odkladů, způsobených např. změnami nakladatele ze strany Nabokova (Boyd 1991, s. 358–359, 378), jakož i vydavatelskými prodlevami (Boyd 1991, s. 463, 471), nakonec překlad vyšel až v roce 1964 v Bollingen Press. Místo původně zamýšlené skromné „knížečky“ (Nabokov & Wilson 1979, s. 227), vzniklo monumentální čtyřdílné dílo o úctyhodných 1850 stranách. První díl obsahuje předmluvu a vlastní text překladu, ve druhém a třetím najdeme vyčerpávající komentář a konečně ten poslední zahrnuje rejstřík a výchozí kanonický text *Evžena Oněgina*

z roku 1837 (Gerschenkron 1966, s. 336). Hned v předmluvě Nabokov hrdě prohlašuje, že se ve svém překladu „kvůli ideálu doslovnosti [...] vzdal v zásadě všeho (stylu, libozvučnosti, srozumitelnosti, dobrého vkusu, současného jazyka, dokonce i gramatiky)“ (Nabokov 2022b, s. 255). Vzhledem k tomuto dosti provokativnímu úvodu, v němž Nabokov zcela otevřeně přiznává porušení zavedených zásad překladatelského řemesla, není divu, že se jeho *Evžen Oněgin* stal předmětem jednoho z největších sporů minulého století v oblasti literárního překladu (Boyd 2012, s. 12). O vyhrocenou atmosféru kolem vydání svého překladu se přitom v mnoha ohledech postaral sám spisovatel, když se o dalších překladatelích nejen Puškina, ale i jiných ruských básníků, nevyjadřoval zrovna lichotivě. Jak uvádí Alexandr Dolinin (1995, s. 118), v předmluvě a komentáři k *Oněginovi*, jakož i v dalších statích na toto téma (předcházejících knižnímu vydání i následujících po něm) Nabokov opakovaně odsuzoval jakékoli básnické překlady usilující o napodobení formy originálu a obviňoval „řádoby překladatele“, kteří si dovolili na toto veledílo ruské literatury sáhnout, z ignorantství a neznalosti ruských reálií i širšího kontextu Puškinovy tvorby (Nabokov 1992, s. 137–141). Roku 1963 tak rozcupoval nový veršovaný překlad *Oněgina* z pera Waltera Arndta, jenž vyšel těsně před tím jeho (Clayton 1983, s. 90). V recenzi pro *New York Review of Books* Nabokov svého konkurenta nazývá „krutým a nezodpovědným parafrázérem“, před nímž musí ochránit jak „bezbranného básníka“, tak „důvěřivé vysokoškoláky“, a uvádí celý katalog chyb, jichž se podle něj překladatel dopustil – od nesprávného převodu pojmenování rostlin či živočichů a nadužívání rýmových vycpávek přes svévolné přidávání významů až po neadekvátní znalost ruštiny, ba dokonce i pokulhávající angličtinu (1990, s. 231–239). Rok nato se v tomtéž časopise objevila ostrá kritika tentokrát Nabokovovy verze *Oněgina*, jejímž autorem nebyl nikdo jiný než Edmund Wilson (1965). Nabokov, který si veřejné pranýřování ze strany svého přítele vzal dost osobně, odpověděl odvetným a neméně ostrým úderem (1965), a tak se mezi nimi na stránkách (nejenom) výše jmenovaného amerického periodika rozhořela slovní potyčka, do níž se časem vložili i další literáti včetně např. Anthonyho Burgesse nebo Roberta Lowella a která nakonec za dlouholetým přátelstvím mezi Wilsonem a Nabokovem udělala definitivní tečku (Boyd 1991, s. 321).

Obecně vzato vyvolal Nabokovův *Oněgin* smíšené reakce (Boyd 1991, s. 321). Wilson (1965) ve své recenzi píše, že tento „neohrabaný“, „nevyvážený“ a „místy banální“ překlad nemá nic společného ani s Puškinem, ani s obvyklou tvorbou Nabokova, který zde jako by schválně přitáhl opratě svému mimořádnému nadání a snažil se potrápit jak sebe, tak svého čtenáře. Jediné, co podle Wilsona (1965) vypovídá o tom, že za textem stojí Nabokov, je jeho „závislost na neobvyklých výrazech“, které jsou však v tomto případě vzhledem

k překladatelovu příslibu naprosté věrnosti originálu zcela nemístné. Právě nevhodné používání ojedinělých a stylisticky příznakových anglických výrazů bylo jedním z nejčastějších terčů kritiky tohoto překladu – málokterý recenzent si odpustil sarkastickou poznámku stran takových kuriozit jako např. „mollitude“ (za rus. „нега“), „sapajous“ (za rus. „обезьяны“) či „curvate“ za (rus. „кривые“) (Dolinin 1995, s. 120). Vzhledem k omezenému rozsahu této práce, zde nemůžeme daný překlad rozebírat dopodrobna. Na těchto třech příkladech se však pokusíme ilustrovat Nabokovovu tendenci dodávat neutrálním ruským slovům exotický až patetický ráz, což fakticky vede k narušení „neodolatelného kouzla“ Puškinova jazyka, spočívajícího především v nenuceném kombinování ruských kolokvializmů s galicizmy či knižními až archaickými výrazy staroslovanského původu (Gerschenkron 1966, s. 337). Nabokov vycházel z toho, že Puškinova ruština byla silně ovlivněna francouzskými vlivy – jak sám uváděl, překlad *Oněgina* vyžaduje nejen „rodilou znalost ruštiny, ale také Puškinovu znalost francouzštiny“ (1959, s. 97). Ruské kalky převzaté z francouzštiny tudíž podle něj bylo třeba překládat pomocí galicizmů (Loison-Charles 2023, s. 105), které se však v angličtině nevyhnutelně řadí „k vyššímu slohu než [slova] domácí“ (Mathesius 2016, s. 25). Právě tak došel k výše uvedenému „mollitude“, kdy slovo „нега“¹³ považoval za sémantický kalk, pomocí něhož se Puškin a jeho současníci snažili zachytit význam poetické představy vyjadřované mj. francouzským výrazem „mollesse“ (Nabokov 1964, s. 186). Jak ovšem podotýká Gerschenkron (1966, s. 338), překladatel mnohdy opomíjel skutečnost, že takto vzniklé kalky podléhaly poruštění, a o svůj cizí nádech tak přišly. Kromě etymologických důvodů se Nabokov od předlohy rovněž odchyloval například ve snaze promítnout do textu svou znalost nejrůznějších faktů z Puškinova života (Loison-Charles 2023, s. 120). Zcela běžné ruské pojmenování pro opici se rozhodl převést pomocí ojedinělé výpůjčky z francouzštiny „sapajou“ kvůli tomu, že se podle něj v textu originálu zrcadlí mravoučná pasáž z Puškinova francouzsky psaného dopisu adresovaného jeho bratrovi, v níž básník používá slovo „sapajou“ v přeneseném smyslu „darebák“ či „chlípník“ (Nabokov 1990, s. 255–256). No a konečně třetí z námi uvedených příkladů „curvate“ Nabokov (1990, s. 253) použil jednoduše na základě své osobní interpretace, kdy mu přišlo, že pro angličtinu přirozenější výrazy jako „curved“ či „crooked“ „nedostatečně vystihovaly Oněginovy souměrně ohnuté manikurní nůžky“. Dalším trnem v očích jeho kritiků bylo překrucování anglického slovosledu. Už v reakci na první vydání Nabokovova překladu Gerschenkron (1966, s. 340) poukazoval na to, že kvůli odlišné

¹³ Brian Boyd (1991, s. 333) ruské „нега“ v kontextu *Oněgina* definuje jako něco mezi „čirým pohodlím“ a „sladkou blažeností“ (angl. „‘pure comfort’ grading into ‘sweet bliss’“).

morfologické povaze obou jazyků, lze v ruštině oproti angličtině mnohem snáz měnit pořádek slov, aniž by text ztrácel smysl či přirozenost. Právě k tomu ovšem podle něj dochází v Nabokovově doslovném překladu usilujícím o napodobení struktury předlohy. Zajímavé přitom je, že sám Nabokov první vydanou verzi považoval za „nedostatečně věrnou a nedostatečně ošklivou“ (1990, s. 243), a v druhém upraveném vydání z roku 1975 se snažil polohu slov v rámci příslušných veršů originálu zachovávat s ještě větší důsledností včetně např. shody v přesazích (Loison-Charles 2023, s. 102). V zájmu dodržení principu interlinearity tak neváhal provádět složité inverze, které mnohdy činily anglický text takřka nerozluštitelným, např. (Dolinin 1995, s. 121):

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:

He who has lived and thought can't help
despising people in his soul
him who has felt disturbs
the ghost of irrecoverable days

(Pushkin 2018, kap. 1, XLVI, verše 1–4)

Zajímavou perspektivu v tomto ohledu nabízí jeden ze spisovatelových „nadšený[ch] vyznavačů“ (Rubáš 2022, s. 152) Brian Boyd, který tvrdí, že Nabokov angličtinu překrucuje otevřeně a záměrně s cílem donutit svého čtenáře neustále se vracet k Puškinově ruštině, neboť jedině vedle originálu nabývá překlad své pravé hodnoty (Boyd 1991, s. 334–336). Tento argument je o to přesvědčivější, vezmeme-li v úvahu, že dle Nabokovova původního záměru měl text skutečně být otištěn v interlineární podobě (tj. jednotlivé verše překladu vždy pod příslušnými verši originálů transliterovanými do latinky). Nakonec však musel od tohoto záměru upustit kvůli obavám z dalších průtahů ve vydání (Boyd 1991, s. 328–329). Nabokovův přístup hájil i britský spisovatel Anthony Burgess (1965, s. 74), jenž ve své recenzi pro literární časopis *Encounter* poukazuje na to, že anglofonní čtenáři zpravidla nemají problém s dvojjazyčnými vydáními germánské či románské poezie, avšak jakmile narazí na neznámé písmo, raději sahají po volných překladech, které leckdy nedokážou učinit originálu zadost. Burgess (1965, s. 74) dodává: „Chceme-li si přečíst Chajjáma, musíme se naučit trochu persky a dožadovat se kvalitního, co nejdoslovnějšího překladu. A chceme-li si přečíst Puškina, musíme se naučit trochu rusky a děkovat bohu za Nabokova.“¹⁴ Mnozí recenzenti hlavní přínos díla nespatořovali ani tolik v překladu, jako spíše v literárněvědném komentáři, v němž Nabokov „anglojazyčné čtenáře upozorňuje na každý možný (i nemožný) významový odstín a souvislost, který by jim – nehledě na doslovnost jeho překladu – mohl uniknout“ (Rubáš 2022, s. 154). Je

¹⁴ Z angl. originálu: *If we want to read Omar, then, we must learn a little Persian and ask for a good, very literal, crib. And if we want to read Pushkin we must learn some Russian and thank God for Nabokov.* – přeložila autorka

třeba poznamenat, že i na jeho účet se objevovaly výtky, které např. mířily proti přemíře informací místy překračujících hranici relevance (viz Čukovskij 2022, s. 301–303; Gerschenkron 1966, s. 345) nebo proti tomu, že Nabokov nejednou opakoval či navazoval na myšlenky ruských a sovětských badatelů, aniž by je řádně odcitoval (viz Čukovskij 2022, s. 305; Dolinin 1995, s. 125). Avšak ani kritici nemohli popřít fakt, že jeho komentář poskytl neocenitelný vhled do Puškinova literárního odkazu (viz Simmons 1964; Gerschenkron 1966, s. 347). Podle Boyda (1991, s. 355) měl jak Nabokovův věrný překlad, tak jeho mimořádně propracovaný komentář sloužit jedinému cíli, totiž předat čtenáři jedinečné a nenahraditelné rysy Puškinova jazyka. Tím se tato verze ostře vymezovala proti tvůrčím, volným překladům se zachováním rýmů, které už jen z podstaty rozdílů mezi ruštinou a angličtinou Puškinovo veledílo v očích angloamerického publika nevyhnutelně zkreslovaly a i v těch nejlepších případech ho redukovaly na pouhou napodobeninu Byrona (Dolinin 1995, s. 119). Navzdory veškeré kritice tohoto počínu tedy není pochyb o tom, že v tomto směru představuje důležité kulturní poselství, jehož účelem bylo obhájit čest Puškina a zajistit mu status světového univerzálního génia (Dolinin 1995, s. 119).

V rámci Nabokovovy aktivní překladatelské činnosti se ještě nyní zaměříme na jeho autorské překlady, které pokrývají celé spektrum od převodů směřujících k věrnosti originálu až po ty, které se od něj výrazně odklánějí (Grayson 1977, s. 9). Při překladu vlastních děl už totiž Nabokov nebyl vázán věrností vůči žádnému jinému autorovi, a tak si je mohl dle libosti upravovat (Grayson 1977, s. 22). Předně je třeba zmínit, že valná většina Nabokovovy ruské prózy byla do angličtiny přeložena ve spolupráci s jinými překladateli, byť si autor téměř vždy ponechával hlavní slovo (viz 2.2.4. a 2.2.5.). Samostatně Nabokov do angličtiny převedl pouze dva ze svých románů: *Camera Obscura*, jenž byl autorem přeložen jednou, a *Zoufalství*, který se dočkal hned dvou autorských překladů (Grayson 1977, s. 7). Když totiž Nabokova hluboce zklamal první anglický překlad *Camery obscury* z roku 1936, který vyhotovila Winifred Roy, rozhodl se po bezúspěšných pokusech najít překladatele odpovídajícího jeho požadavkům svůj další román přeložit sám (Boyd 1990, s. 419–420). Tato první anglická verze *Zoufalství* z roku 1937 se ruského originálu držela dosti těsně (Grayson 1977, s. 9). Ještě téhož roku se Nabokov rozhodl vzít do vlastních rukou nový překlad *Camery obscury* (Boyd 1990, s. 445), který pod novým názvem *Laughter in the Dark* (čes. *Smích ve tmě*) přepracoval natolik, že jde podle Ally Zločevské (2006, s. 22) ve srovnání s ruským originálem o zcela jiný román, třebaže je postavený na tomtéž syžetu. Kromě toho, že zde Nabokov přizpůsobil anglo-americkému uchu původně německá jména („Бруно Кречмар“ – „Albert Albinus“, „Магда“ – „Margot“ aj.) a obohatil text o další aktualizací jazykové prostředky (obrazná vyjádření, aliterace aj.), měly

jeho zásahy také značné důsledky pro výstavbu textu, kdy docházelo k přepracování, spojování či mazání celých kapitol (Grayson 1977, s. 28–53). Řadu změn, třebaže ne tak dalekosáhlých, jak tomu bylo u předchozího příkladu, provedl autor i ve druhém, přepracovaném překladu *Zoufalství*, jenž vyšel roku 1966 v Londýně a New Yorku (Grayson 1977, s. 59). Nabokov v mnohém navazuje na svou první anglickou verzi, avšak mimo jiné zde rozvádí některé pasáže včetně těch vyobrazujících šílenství hlavního hrdiny, přidává aliterace a slovní hříčky, a dokonce zcela vynechává jednu vedlejší postavu (Grayson 1977, s. 61–79). Z autorských překladů do ruštiny jmenujme *Lolitu* (1967), kterou Nabokov dle svých vlastních slov nemohl nechat napospas literárním nádeníkům, v jejichž nešikovných rukou by mohl být román „zcela znehodnocen a zprzněn vulgárními parafrázemi a chybami“ (Nabokov 1990, s. 38). Boyd (1991, s. 489) ruskou verzi *Lolity* charakterizuje jako v zásadě doslovný překlad, v němž Nabokov dává přednost smyslové stránce před zvukovou, avšak podotýká, že se mu nepochybně podařilo nalézt brilantní ekvivalenty pro ruské slovní hříčky i paralely pro anglické a francouzské reálie. Mnohem většímu přepracování podlely Nabokovovy anglicky psané memoáry *Conclusive Evidence* (1951, čes. Nezvratný důkaz), sebrané z patnácti esejů, jež předtím vycházely v různých amerických časopisech (Grayson 1977, s. 148). V tomtéž roce se objevilo britské vydání s novým titulem *Speak, Memory*, neboť „[původní] název bohužel vyvolával představu detektivky“ (Nabokov 2020, s. 10). Roku 1954 poté vyšla ruská verze autobiografie *Друзья детства*¹⁵, která má podle autora „k anglickému textu asi takový vztah jako majuskule ke kurzívě, anebo portrét z ánfasu ke stylizovanému profilu“ (Nabokov 2014, s. 6, cit. dle Engelking 1997, s. 133). Na základě ruských pamětí pak vypracoval zpětný překlad do angličtiny, jenž byl roku 1966 vydán pod konečným názvem *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* (čes. Promluv, paměti: Návrat k jedné autobiografii) (Sýkora 2002, s. 196). Nejenže si Nabokov s každou novou verzí vybavoval více autobiografických podrobností, ale také text zdokonaloval z hlediska uměleckého: např. upravoval a přeskupoval materiál tak, aby textu dodal na koherenci, pomocí vnitrotextových odkazů posiloval souvislost mezi opakovanými výskyty některých postav i mezi minulými a budoucími událostmi a zvýrazňoval tematické vzorce prostupující celým textem (Grayson 1977, s. 140–147).

Překládání vlastních děl vnímal Nabokov dosti problematicky (Beaujour 1995, s. 719). Na jednu stranu z jeho tolikrát proklamovaného požadavku na věrnost původnímu dílu logicky vyplývá, že nemůže být lepšího překladatele, než je sám autor (Beaujour 1995, s. 719). Avšak v souvislosti s anglickým překladem *Zoufalství*, který nazýval svým prvním opravdovým

¹⁵ Z ruš.: „jiné břehy“.

pokusem využít angličtinu k tvůrčím účelům (cit. dle Boyd 1990, s. 421), se Nabokov v dopise Zinaidě Šachovské svěřoval, že „překládat sebe sama je příšerné, jako by se člověk přehraboval ve vlastních vnitřnostech a zkoušel si je jak rukavice“ a že „i ten nejlepší slovník už pro něj není přítelem, nýbrž nepřátelským táborem“ (cit. dle Šachovskaja 1979, s. 25). Podle Beaujour (1995, s. 719) bývá zkušenost s autorským překladem (především směrem z prvního do druhého pracovního jazyka) pro mnohé polyglotní spisovatele tak nepříjemná, že je často přiměje psát přímo ve druhém jazyce, neboť je pro ně mnohem jednodušší téměř jakékoli téma zpracovat v jednom z jazyků, než z jednoho do druhého překládat. Beaujour dále naznačuje (1995, s. 719), že v překladu sebe sama Nabokov zkrátka nenacházel takové tvůrčí zadostiučinění jako v původní anglické tvorbě. Kdyby navíc zasvětil veškerý čas této aktivitě, brzdilo by to jeho tvůrčí rozvoj – jak psal Wilsonovi: „kdybych měl své ruské knihy překládat sám, zcela jistě bych už nevytvořil nic nového“ (Nabokov & Wilson 1979, s. 56). Toto dilema Nabokov řešil různě, nejvíce se mu však osvědčil postup, kdy si prvotní doslovnou verzi překladu nechával vytvořit od jiného překladatele a poté si ji po svém (a často velmi výrazně) upravoval. Právě tento přístup mu umožňoval zajistit určitou věrnost výsledného textu vůči originálu a zároveň mu nechával prostor pro tvůrčí činnost (Beaujour 1995, s. 719–720). Detailnější pohled na Nabokovovu spolupráci s překladateli nabídne kapitola 2.2.4.

2.1.3. Nabokov jako teoretik překladu

Na základě své dlouholeté překladatelské praxe dospěl Nabokov k teoretickým závěrům ve prospěch doslovného překladu, které rezolutně a opakovaně hlásal v různých literárněvědných článcích, komentářích i předmluvách ke svým dílům, a to jak v ruském, tak v anglickém jazyce (Grayson 1977, s. 13). Postupný vývoj, který jsme v předešlé kapitole pozorovali u jeho překladatelské činnosti, se pochopitelně odrážel i v jeho teoretických úvahách. Z jeho raných esejí na téma překladu můžeme jmenovat francouzsky psanou „Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable“ (angl. „Pushkin, or the Real and the Plausible“), publikovanou roku 1937 u příležitosti stoletého výročí Puškinovy smrti v literárním časopise *Nouvelle revue française*. Autor v ní hovoří o tom, jak je překládání Puškina do francouzštiny komplikované, a vyjadřuje nespokojenost s vlastními rýmovanými pokusy o převod několika jeho básní včetně strofy z *Oněgina* (Nabokov 1988). Zanedlouho po příjezdu do Spojených států vychází roku 1941 v časopise *The New Republic* jeho článek „The Art of Translation“ (čes. „Umění překladu“), v němž poprvé předkládá své pojetí uměleckého překladu (Loison-Charles 2023, s. 46). Nabokov (2022a, s. 243) zde nejprve definuje „tři stupně zla“ neboli druhy chyb, kterých se lze

při překladu dopustit. Mezi ten první, který považuje za neúmyslný, a tudíž i méně závažný, řadí omyly způsobené buď „nedostatečn[ou] znalost[í] cizího jazyka“, anebo „náhlou jazykovou slepotou“, kdy překladatel chybně interpretuje originál. Daleko větší škodu může podle autora napáchat „vynechávání ošidných pasáží“ (Nabokov 2022a, s. 244). Pramení-li vynechávky z toho, že překladatel nemůže nalézt řešení, je to v Nabokových očích mnohem menší problém, než když za nimi stojí autocenzura, tj. že překladatel obsahu rozumí, ale obává se, že by mohl čtenářskému publiku připadat pohoršující či jinak nevhodný. Nabokov to ilustruje na viktoriánském překladu *Anny Kareninové*, kdy je Anin výrok: „Я беременна“ [Jsem těhotná] z mravnostních důvodů přepsán do latinky jako „I am *beremenna*“ a ještě k tomu opatřen kurzívou, takže slovo čtenáři evokuje nějakou „prazvláštní strašlivou východní nemoc“ (Nabokov 2022a, s. 244). Do této druhé kategorie chyb Nabokov řadí i zamlžování a oslabování významu. Za vůbec největší hřích pak považuje to, že překladatel dle vlastního uvážení a vkusu upravuje a přikrášluje autorský styl, čímž zrazuje nejen svého autora, ale i čtenáře, neboť narušuje jejich vzájemnou komunikaci (Loison-Charles 2023, s. 202). Kromě toho v této stati Nabokov (2022a, s. 248) předkládá svou představu ideálního překladatele, který musí mít jednak tvůrčího ducha, jakož i rozsáhlé vědomosti o výchozím a cílovém jazyce, o autorském stylu, sociálním kontextu slov i jejich asociacích atd., jednak „dar imitační“, aby mohl autora co nejvěrohodněji napodobit. Celkem rozlišuje tři různé typy překladatelů: 1) „vzdělanec toužící po tom, aby svět ocenil dílo v podstatě neznámého génia“; 2) „pocitivá oběť literární nádeničiny“; 3) „spisovatel profesionál, jenž se ve společnosti svého zahraničního kolegy snaží odreagovat od vlastní tvorby“ (Nabokov 2022a, s. 247). Jakkoli by přitom nebyli příslušníci první skupiny znalí a druhé zase pilní, na rozdíl od opravdového básníka se jim nedostává představitosti a stylu, které zkrátka nelze vynahradit. Podle Shvabrina (2019, s. 202–203) právě tento důraz na důležitost tvůrčího ducha překladatele výrazně odlišuje „Umění překladu“ od pozdějších Nabokovových teoretických prací, v nichž prosazuje požadavek doslovné věrnosti překladu. Jak ovšem podotýká Julie Loison-Charles (2023, s. 96), už v tomto textu lze vysledovat předzvěsti jeho budoucí teorie: Nabokov například upozorňuje, že čím nadanější je překladatel-básník, tím větší je riziko, že výslednému textu vtiskne vlastní styl a „navlékne autorovi své šaty“, místo aby se za něj převlékl sám (2022a, s. 248). V neposlední řadě autor článku popsuje několik zákonitostí, na které si má překladatel dát pozor, a ilustruje je na vlastním pokusu o překlad „jedné z nekrásnějších Puškinových básní“: „Я помню чудное мгновение...“¹⁶ (Nabokov 2022a, s. 248). Poukazuje zde například na problematiku

¹⁶ Čes. v překladu Emanuela Frynty: „Kouzelná chvíle, vzpomínám si...“ (Puškin 1975, s. 62)

zvukových asociací a provázanosti slov, které se liší napříč jazyky, na důležitost pozice jednotlivých slov i obtíže spojené se zachováním rýmů. Ačkoli Nabokov báseň dokončil, svěřuje se čtenáři, že „s dosaženými výsledky [není] spokojen“ (2022a, s. 248). Už zde tedy probleskují jeho rostoucí pochyby ohledně toho, zda dokáže tvůrčí překlad v jeho pojetí dostát požadavkům tak specifického a sémanticky bohatého díla, jako byla Puškinova poezie (Shvabrin 2019, s. 272). V letech 1941–1955 Nabokov tak v souladu s teorií popsanou v „Umění překladu“ vytvořil „řadu dokonale libozvučných a sugestivních rýmovaných anglojazyčných parafrází mnoha ruských básnických skvostů“ (Shvabrin 2019, s. 5, cit. dle Rubáš 2022, s. 34). Záhy ovšem dospěl k názoru, že tvůrčí svoboda vyplývající z jeho výše uvedených tezí v praxi naráží na drsnou realitu poetického překladu, která si nevyhnutelně vyžaduje volbu mezi zachováním jedinečných významových rysů předlohy a formou jejich vyjádření (Shvabrin 2019, s. 273). Tyto úvahy ho nakonec vedly k radikální proměně ve prospěch teorie doslovného překladu (Shvarbin 2019, s. 281), kterou formuloval v souvislosti s překladem *Evžena Oněgina* (Grayson 1977, s. 14).

Poprvé tento přístup popisuje v článku „Problems of Translation: *Onegin* in English“, otištěném roku 1955 v americkém časopise *Partisan Review* (Rosengrant 1994, s. 13). Jeho účelem je předat čtenáři závěry, k nimž došel za posledních pět let překládání *Oněgina* (Nabokov 1992, s. 127). Hned zkrájí si zde autor (1992, s. 127) bere na mušku literární kritiky, kteří bez znalosti originálu vychvalují básnické překlady za jejich „čtivost“. Takovéto volné překlady, jejichž tvůrcům jde o přenesení „ducha“, nikoli smyslové stránky textu, nazývá pouhými imitacemi, ve kterých jsou jedinečné nuance původního textu nahrazeny otřepanými frázemi. I ten nejkostrbatější doslovný překlad je podle Nabokova (1992, s. 127) stokrát užitečnější než ta nejvydařenější parafráze. Povinností překladatele totiž není nic jiného, než s absolutní přesností reprodukovat text. Z toho vyplývá, že termín „doslovný překlad“ je ze své podstaty tautologický, neboť cokoli jiného už není překlad, nýbrž imitace, adaptace nebo parodie. Významová přesnost si vyžaduje obět v podobě rýmů, neboť obojí zachovat nelze. Je ovšem možné dodržet pro angličtinu přirozený jambický rytmus, zatímco další specifické formální i jiné rysy lze čtenáři předat prostřednictvím co nejrozsáhlejšího poznámkového aparátu, který by se měl na příslušné stránce „vypínat jako mrakodrap“ (Nabokov 1992, s. 143). Kromě problémů souvisejících s mezijazykovými rozdíly v prozódii zde autor také upozorňuje na galicismy a výpůjčky z francouzské poezie, jimiž se to v *Oněginovi* jen hemží (Nabokov 1992, s. 132–133). Tomuto tématu se poté podrobněji věnuje v dalších dvou pracích „Заметки переводчика“ (1957) a „The Servile Path“ (1959), v nichž mimo jiné vyjmenovává příklady zažitých ruských překladů některých francouzských výrazů, pro které je třeba v angličtině najít

adekvátní ekvivalenty. Dále konstatuje, že si překladatel musí v zájmu věrného převodu výchozího textu všítat aluzí na díla jiných autorů, jakož i jejich imitací a překladů z nich, přičemž je třeba zohledňovat skutečnost, že s anglickou, německou i italskou literaturou se ruští vzdělanci za dob Puškina neseznamovali napřímo, nýbrž prostřednictvím jejích učesaných francouzských parafrází (Nabokov 1959, s. 98–99).

Mnohé z těchto myšlenek Nabokov opakuje a rozvádí v samotném vydání *Oněgina*. V předmluvě tak například znovu zdůrazňuje, že „reprodukovat rýmy a zároveň přeložit celou Puškinovu báseň se doslova matematicky vylučuje“ a poukazuje na „proud galicizmů a výpůjček z francouzské poezie, které do Puškinova románu pronikly“ (Nabokov 2022b, s. 255). Nově zde autor přichází s trojím rozdělením překladu (Nabokov 2022b, s. 253):

- (1) *Překlad opisný*. Nabízí volnou verzi předlohy s vynechávkami a dodatky vynucenými formou básně, předpokládanými konvencemi čtenářů a neznalostí překladatele. Některé parafráze mohou okouzlovat brilantním stylem a schopností idiomatice zkratky, avšak žádný badatel by neměl podlehnout stylovému manýrismu a žádný čtenář by se jím neměl nechat oklamat.
- (2) *Překlad lexikální* (či *strukturní*). Poskytuje představu o základním významu slov (a jejich pořadí ve verši). Takový převod zvládne i stroj řízený inteligentním jedincem dokonale ovládajícím dva jazyky.
- (3) *Překlad doslovný*. Zachycuje (nakolik to asociativní a syntaktické možnosti jazyka překladu dovolují) přesný kontextuální význam originálu. Pouze v tomto případě jde o překlad v pravém slova smyslu.

Jak uvádí Judson Rosengrant (1994, s. 15), nejjednodušší je z této trojice docílit překladu lexikálního, neboť spočívá ve stanovení základního denotativního významu jednotek výchozího jazyka a jejich nahrazení ekvivalentními lexikálními a gramatickými jednotkami v cílovém jazyce. Přitom je zde přítomna snaha dodržet syntaktickou strukturu originálu, někdy dokonce i na úkor úzu cílového jazyka. Pokud v cílovém jazyce odpovídající jednotky neexistují, na řadu přichází kalkování či jiné způsoby přejímání. Výsledkem takového postupu je pak hrubá „kostra“, jejímž účelem není nic víc, než předat základní sémantické rysy předlohy (Rosengrant 1994, s. 15, 18). Mnohem obtížnější úkol čeká překladatele literistu. Ačkoli se doslovný překlad, který Nabokov považoval za jediný správný, rovněž zaměřuje na sémantickou ekvivalenci, nahlíží na ni z mnohem širšího a komplexnějšího hlediska. Kromě základní denotační složky tu jde totiž o předání celkového kontextuálního významu, který je dán vnitrotextovými vztahy díla jakožto jedinečného výsledku tvůrčí činnosti, vnějšími historickými, společenskými a literárními okolnostmi jeho vzniku i presupozicemi soudobého čtenáře (Rosengrant 1994, s. 15). Od překladatele se tudíž mj. vyžaduje výtečná znalost výchozího jazyka nejen z hlediska lingvistického, ale i filologického a historického (Rosengrant 1994, s. 15–16). Posledním a tím nejzavrženíhodnějším typem překladu

v Nabokovově pojetí je překlad opisný, jenž v případě potřeby neváhá překročit hranice sémantické ekvivalence anebo se jí zcela vzdát ve prospěch zachycení formy či těžce postižitelného „ducha“ originálu (souboru jeho estetických, tj. zvukových, stylových, psychologických či emocionálních rysů) a to i za pomoci prostředků, které jsou výchozímu textu zcela cizí (Rosengrant 1994, s. 16–17). Snaha za každou cenu zachovat formální rysy originálu, jako např. metrum či rým, nevyhnutelně vede ke ztrátě významu, neboť vzhledem k odlišnému sémantickému a strukturnímu členění cílového jazyka, jakož i rozdílům v literárních a kulturních tradicích nelze v překladu obsah a formu propojit stejně, jako tomu bylo v originálu (Rosengrant 1994, s. 17). Při úsilí předat estetické hodnoty předlohy zase překladatel mnohdy vychází z vlastní subjektivní interpretace a přepracovává text na základě toho, jak by ho dle jeho názoru napsal sám autor, kdyby tak činil v překladatelově rodné řeči, době či prostředí (Rosengrant 1994, s. 17). V důsledku takového přístupu se může uchýlit k příkrášlování a doplňování, jež v předloze nemá oporu. Takovou neopodstatněnou manipulaci s textem ze strany překladatele Nabokov nazýval „otsebyatina“ [otsjebjatina]¹⁷ a vyčítal ji tvůrcům volných překladů *Oněgina* (včetně již zmiňovaného Waltera Arndta), jimiž nepokrytě pohrdal (1990, s. 231).

Právě Nabokovovo černobílé uvažování, jeho nekompromisní trvání na vlastní pravdě a neúprosné útoky vůči komukoli, kdo zastával jiný názor, patřily k hlavním předmětům kritiky jeho teorie (Dolinin 1995, s. 118). Jak ve svém článku věnovaném překladům *Oněgina* zdůrazňuje americký puškinista J. Thomas Shaw (1965, s. 112), každý ze základních typů básnického překladu (tj. volný a doslovný) plní vlastní účel. Jeden obětuje obsahovou přesnost předlohy ve prospěch estetického dojmu (zvuková stránka, veršové schéma, styl aj.) a obvykle se hodí pro laickou čtenářskou veřejnost, zatímco ten druhý klade důraz na co nejpřesnější zachycení významu původního textu, přičemž dochází buď ke ztrátě estetické stránky, anebo jejímu předání jiným způsobem. Takový překlad je zase spíše určen čtenářům z řad odborníků, tj. kritikům, studentům či badatelům (Shaw 1965, s. 112–113). U obou typů lze narazit na dobré i špatné provedení a oba mohou zahrnovat nejrůznější modifikace (Shaw 1965, s. 113). I Grayson (1977, s. 16–17) uplatňuje funkční hledisko, kdy rozlišuje překlady vzniklé pro umělecké účely, předpokládající fyzickou absenci předlohy, a překlady zamýšlené jako učební pomůcka, které by se měly číst paralelně s originálem, k nimž řadí Nabokovovy práce. Dolinin (1995, s. 118) dodává, že volný překlad zpravidla cizí prvky v textu zdomácňuje, tudíž stírá

¹⁷ Anglická výpůjčka z ruštiny. *Tolkovyyj slovar' Ušakova* slovo „отсебятина“ definuje jako „vlastní slova, vkládaná do nějakého kontextu či řeči, které vyžadují přesné zprostředkování“ (Ušakov D. N. c2008–2023)

rozdíly mezi výchozí a cílovou kulturou a sblíží je, kdežto doslovný překlad se naopak vyhýbá přizpůsobování cizích prvků a zdůrazňuje jejich jinakost, čímž výchozí kulturu cílovému čtenáři přibližuje v její autentické podobě. Oba přístupy tak hrají v mezikulturní komunikaci důležitou roli, neboť právě prostřednictvím nepřetržitého dialogu mezi konkurujícími si a nikdy ne zcela dokonalými verzemi textu dochází k přijetí uměleckého díla v cílové kultuře (Dolinin 1995, s. 118). Pro Dolinina (1995, s. 118) tak nepřijatelnost Nabokovovy teorie tkví především v tom, že je postavena na dichotomii dobra (doslovný překlad) a zla (volný překlad) a nepřipouští skutečnost, že vedle opodstatněné snahy přivést čtenáře k originálu má své místo i opačný přístup usilující o přiblížení originálu čtenáři.

2.2. Kolektivní překlad

2.2.1. Problematika vymezení pojmu

Anglický termín „collaborative translation“ je problematický hned z několika hledisek. Předně je tu otázka optimálního překladu do češtiny, v níž pojem doposud nemá ustálený ekvivalent, což je mimo jiné podmíněno omezeností dostupných českojazyčných zdrojů na toto téma. Jak uvádí *OED* (OUP c2025), adjektivum „collaborative“, odvozené od slovesa „collaborate“, angličtina přejala buď z francouzštiny, anebo přímo z latiny. Ve francouzském jazykovém kontextu však vyvolává negativní historické asociace, které vycházejí především z fenoménu „kolaborace s nepřítelem“ známého z doby, kdy Francii okupovalo nacistické Německo (Cordingley & Frigau Manning 2017, s. 3). V tomto smyslu se výraz „collaborate“ a související slova sice používají i v angličtině, avšak *OED* (OUP c2025) jej uvádí až jako druhý, specifický význam slova, přičemž primární definice zní: „spolupracovat s někým, zejména při literární, umělecké nebo vědecké činnosti apod.“. Zatímco v angličtině byl tedy termín „collaborative translation“ přijat bez větších problémů, ve francouzském jazykovém kontextu se mu dlouho vyhýbali ve prospěch termínu „traduction collective“ a teprve v poslední době se zde vlivem globalizace začíná prosazovat „traduction collaborative“ (Cordingley & Frigau Manning 2017, s. 3). Co se týče českého jazyka, i u nás nese přejatý výraz „kolaborace“ vesměs negativní konotace. *SSČ* uvádí pouze jednu definici, a to „nečestná spolupráce s nepřítelem, zprav. politickým“ (cit. dle *ÚJČ* c2008–2025). V *ASCS* i *SSJČ* sice původní obecný význam „spolupráce / společná práce“ najdeme, ale v obou slovnících je vedený jako „zastaralý“ (cit. dle *ÚJČ* c2008–2025). Z těchto důvodů jsme se tedy i my rozhodli od výrazu „kolaborativní překlad“ upustit a anglický termín v rámci této práce buď po vzoru francouzštiny v obecném smyslu překládáme jako „kolektivní překlad“, anebo ho dle kontextu opisujeme.

Další potíž spočívá v tom, že termín nepodléhá jednotné definici, neboť může v různých kontextech zastřešovat celou řadu různých postupů (Cordingley & Frigau Manning 2017, s. 3–4). Velmi obecně by se dalo říci, že se jedná o proces, kdy se na překladu nějakým způsobem podílí dva a více činitelů. V užším slova smyslu může označovat spolupráci mezi dvěma a více překladateli (O’Brien 2011, s. 17). Tuto situaci označují Cordingley & Manning (2017, s. 24) podřazeným pojmem „co-translation“, který můžeme v závislosti na kontextu překládat jako „společný překlad“ či „překladatelská spolupráce“. V literární sféře může jít i konkrétně o partnerství mezi překladatelem a autorem díla (Neather 2020, s. 70), kterému se

budeme podrobněji věnovat v kapitole 2.2.3. Kromě toho se mohou na kolektivním překladu v širokém slova smyslu podílet redaktori, vydavatelé, v případě divadelních překladů pak i dramatici, režiséři, herci apod. (Neather 2020, s. 70; Trzeciak Huss 2021, s. 390). Jak trefně popisuje E. Manterola Agirrezabalaga (2017, s. 191), v jistém smyslu lze konstatovat, že existuje tolik typů kolektivního překladů, kolik je spolupracujících týmů.

Vzhledem k rozvoji globální komunikace se v posledních letech stále častějším jevem stává kolektivní překlad zprostředkovaný různými digitálními technologiemi v online sféře (Fernández Costales 2012, s. 115–121). Proto bývá v současnosti termín také úzce spojován s koncepty jako např. „community translation“ [komunitní překlad], „volunteer translation“ [dobrovolnický překlad], „fansubbing“ [amatérské titulování] či „crowdsourcing“ (O’Brien 2011, s. 17). Svědčí o tom i vznik zkratky „CT3“, jež ve sféře lokalizace souhrnně označuje komunitní překlad, kolektivní překlad a překlad vzniklý na základě crowdsourcingu (angl. „Community, Collaborative technology and Crowdsourcing“) (O’Brien 2011, s. 17). Tyto pojmy se mnohdy používají víceméně jako synonyma (O’Hagan 2021, s. 11), což ilustruje následující definice translologa Anthonyho Pyma (2011, s. 77):

Kolektivní překlad: Synonymum pro „crowdsourcing“ (viz), „komunitní překlad“ (viz), je součástí CT3 (viz) atd., používá se pro skupinové překládání, kdy je práce převážně dobrovolná (tj. bez finanční odměny). [...] Vhodnějšími termíny v angličtině by mohly být „participative translation“ [participační překlad] nebo „volunteer translation“ [dobrovolnický překlad].¹⁸

Ačkoli se tyto termíny mohou významově překrývat, nemusejí zdaleka znamenat to samé: např. dobrovolnický překlad nemusí nutně být kolektivní (Neather 2020, s. 71), zatímco překlad vytvořený formou crowdsourcingu může být finančně ohodnocen (McDonough Dolmaya 2020, s. 125). Ucelenější pohled podává Robert Neather (2020, s. 71), podle něhož pojmy jako „dobrovolnický překlad“, „komunitní překlad“ či „crowdsourcing“ zdůrazňují různé aspekty ústředního jevu, který označuje hyperonymem „online kolektivní překlad“. Kupříkladu „crowdsourcing“ se od ostatních forem liší tím, že je zpravidla iniciován ze strany samotného vlastníka obsahu, a tudíž zde nedochází k porušování autorských práv, jako tomu často je v případě amatérských překladů (O’Hagan 2021, s. 13). Oblast kolektivního překladu v online prostředí tedy zcela zřejmě provází značná terminologická nejednoznačnost, a je tudíž třeba mít na paměti, že podobné definice vždy v té či oné míře vycházejí z generalizace a nemohou komplexní povahu tohoto konceptu zachytit v celém rozsahu (Neather 2020, s. 71).

¹⁸ Z anglického originálu: *Collaborative translation: Synonym of “crowd-sourcing” (q.v.), “community translation” (q.v.), part of CT3 (q.v.), etc., used for group translating where the work is largely voluntary (i.e. unpaid in financial terms). [...] More appropriate terms in English might be “participative translation” or “volunteer translation”.* – přeložila autorka

V podstatě totéž říkají o kolektivním překladu i Anthony Cordingley a Céline Frigau Manning (2017, s. 15–16), byť k tomuto termínu přistupují z podstatně širší perspektivy daleko přesahující rámec digitálního prostředí. Na příkladu výše uvedené Pymovy definice, která podle nich na kolektivní překlad nahlíží úzkou optikou moderních technologií a nebere v potaz význam, jež se s ním pojil ještě před nástupem internetu, poukazují Cordingley a Frigau Manning (2017, s. 15) na skutečnost, že je význam tohoto pojmu neoddělitelně spjat s kontextem, v němž se používá. Nespočet různých postupů, které se takto označují, lze totiž jen stěží zahrnout pod jedinou nominální definici. Podstatu kolektivního překladu tudíž nelze jednoznačně zachytit, jedná se o dynamický, otevřený obor, který se neustále vyvíjí (Cordingley & Frigau Manning 2017, s. 3). Proto tato badatelská dvojice vyzdvihuje přednost relační definice, vymezující pojem prostřednictvím jeho vztahů s jinými prvky. Právě toto hledisko totiž umožňuje zachytit variabilní povahu kolektivního překladu a připouští existenci vícero různých definic, odrážejících proměny v prvcích a jejich vzájemných vztazích v závislosti na dané situaci (Cordingley & Manning 2017, s. 3). Jinými slovy, chápání tohoto termínu vždy závisí na subjektivním pohledu i kontextu, v němž je na něj nahlíženo. Každý případ kolektivního překladu je specifický a vychází z konkrétních vztahů, které ho utvářejí.

Ačkoli překladatelství po vzoru romantického obrazu osamělého génia tradičně platí za samotářskou práci, ze sociologického hlediska lze tvrdit, že každý překlad je ze své podstaty kolektivním počinem (Cordingley & Manning 2017, s. 14). Ostatně, jak konstatuje Gideon Toury (1995, s. 183), nelze s jistotou určit, kolik lidí se podílelo na překladu a kolik různých rolí zastávali, zcela běžnou praxí je ovšem všechny zredukovat na jedinou postavu překladatele. A skutečně, překladatel nepracuje ve vakuu, nýbrž vstupuje do interakce s řadou nejen lidských, ale i nelidských entit jako například: zdrojový text, počítače, paralelní texty, editoři, slovníky, badatelé, vydavatelé, přátelé, učitelé, webové stránky, čtenáři, spolupřekladatelé, kolegové, rodinní příslušníci, kritici apod. (Trzeciak Huss 2021, s. 391–392). Požadavkům na komplexnost a nelineárnost překladatelského procesu podle Heléne Buzelin (2005, s. 212) odpovídá tzv. teorie sítí-aktérů (actor-network theory, ANT), s níž přišel francouzský sociolog Bruno Latour. Tato teorie vychází z představy heterogenních sítí, v nichž dochází k dynamické interakci lidských i nelidských činitelů neboli aktérů, kteří síť ovlivňují a zároveň jsou ovlivňováni i jí (Trzeciak Huss 2021, s. 391). Jak dodává Gillian Lane-Mercier (2017, s. 219), tyto sítě mají fluidní a decentralizovanou povahu, přičemž předpokladem úspěšné spolupráce je rovnocennost a vzájemná nezávislost jednotlivých aktérů uvnitř sítě. V praxi ovšem mohou tento stav narušit určité centralizační síly, které v důsledků změn probíhajících v síti či obecně ve společnosti umožní určitému aktérovi (např. vydavateli či

překladařeli) zaujmout dominantní postavení (Gillian Lane-Mercier 2017, s. 219). Výhodu aplikace tohoto přístupu pro translatologii vidí H. Buzelin (2005, s. 215) v tom, že by mohl být dalším krokem vpřed ve výzkumu zaměřeného na překladařský proces a jeho aktéry. Badatelům totiž zajišťuje přístup k informacím, které zpravidla zůstávají mimo jejich dosah, např. data týkající se velkého počtu zprostředkovatelů vstupujících do překladařského procesu; objasnění jejich rozhodnutí i vyjednávacích strategií, pomocí nichž budují své pozice v rámci procesu, přesvědčují ostatní, aby se do něj zapojili, atd. J. Trzeciak Huss (2021, s. 391) dodává, že pojetí překladařu coby sítě nejenže dovoluje ocenit přínos lidských i nelidských aktérů, jež se spolupodíleli na jeho genezi, ale také poskytuje prostor pro rozlišení jejich zodpovědnosti za procesy probíhající uvnitř této sítě, a tím umožňuje zachovat viditelnost překladaře.

2.2.2. Exkurz do historie

Hned na úvod této kapitoly uvedme, že jejím účelem není podat ucelený historický přehled problematiky, jenž by v rámci této práce nebyl možný ani účelný, ale spíše vyzdvihnout několik příkladů kolektivního překladařu z různých historických období a ilustrovat, že tato praxe byla a doposud zůstává nedílnou součástí překladařství.

Přestože bývá tématu spolupráce při překladařu v současnosti pozornost věnována zejména v kontextu moderních technologií, je známé už z dávné historie. Příkladem nám může posloužit stará židovská legenda o vzniku *Septuaginty*, nejstaršího dochovaného řeckého překladařu *Starého zákona* (Farský 1995, s. 19). Zachycuje ji pseudepigrafní spis zvaný *Aristeův dopis*, pojednávající o tom, jak se král Ptolemaios II. Filadelfos (vl. 285–247 př.n.l.) rozhodl nechat pro svou knihovnu přeložit Zákon Židů. Na jeho žádost bylo z Jeruzaléma do egyptské Alexandrie vysláno dvaasedmdesát učenců, po šesti z každého izraelského kmene (Bič 1989, s. 563–564). Učenci, shromáždění v jednom domě na ostrově Fáros, nejprve vzájemně porovnávali své překlady a „teprve to, na čem se shodli, se dočkalo náležitých zápisů“ (Farský 1995, s. 74). Výsledný text, dokončený přesně za sedmdesát dva dny, měl být židovskou obcí uznán za „správný, zbožný a úplně přesný“ (Farský 1995, s. 75). Byť *Aristeův dopis* pojednává výlučně o Tóře a na celou *Septuagintu* byl příběh až později rozšířen křesťany, tento latinský název, znamenající „sedmdesát“, údajně vznikl právě zaokrouhlením počtu překladařů (Bič 1989, s. 564). Je třeba podotknout, že se vědecká obec shoduje na fiktivní povaze spisu. Nejenže nejspíše vznikl minimálně o sto let později než v době, o níž pojednává, ale také téměř určitě nepochází z pera pohana, za kterého se autor vydává, nýbrž

alexandrijského Žida, který takto patrně usiloval o posílení legitimacy židovských posvátných textů (Farský 1995, s. 20–23). Nám ovšem nabízí cenný příklad kolektivního překladu z období starověku.

Ve středověké a raně novověké Evropě se překlady zcela běžně vypracovávaly ve dvojicích či skupinách. Avšak protože tato praxe nezapadala do kontextu dobových požadavků na náboženskou, administrativní i politickou centralizaci (např. projevující se v úsilí katolické církve vytvořit jedinou oficiální verzi Písma), renesanční teoretikové trvali na tom, že překlad musí být jednak vytvořen jedním překladatelem, jednak představovat jedinou ucelenou verzi (Bistué 2013, s. 1–5). Tyto úvahy, které podle Belén Bistué (2013, s. 2) dodnes ovlivňují to, jak je překlad chápán v západní akademické tradici, se objevují již v díle *De interpretatione recta* (ca. 1424–1426), považovaném za vůbec nejstarší dochovaný traktát o překladu (Bistué 2013, s. 19). Jeho autor, florentský humanista Leonardo Bruni, uvádí, že překlad musí být vyhotoven jedinou osobou s excelentní znalostí výchozího i cílového jazyka, která porozumí originálu a vytvoří novou verzi (cit. dle Bistué 2013, s. 2–3). Takovéto pojetí ovšem zcela opomíná tenkrát běžně užívaný postup, kdy na překladu spolupracovali odborníci na různé jazyky, přičemž jeden z nich originál převáděl do mluveného románského dialektu a druhý tento „meziprodukt“ překládal do latiny (Bistué 2013, s. 23). V období mezi 12. a 13. st. tak učenci z různých koutů Evropy přicházeli do jihoevropských kulturních středisek, aby se zde dostali k řecky, arabsky i hebrejsky psaným rukopisům a navázali spolupráci s odborníky na tyto jazyky, kteří jim pomáhali je přeložit do latiny (Bistué 2013, s. 23). Kupříkladu v předmluvě k latinské verzi Avicennova spisu *De Anima*, vzniklého někdy mezi lety 1152 a 1166 v Toledu, jeden z překladatelů, židovský učenec Avraham ibn Daúd, uvádí, že původní arabský text slovo od slova tlumočil do mluvené řeči (pravděpodobně šlo o španělský či mozarabský dialekt), zatímco druhý překladatel, jenž byl identifikován jako Dominicus Gundisalvus, jej převáděl do latiny (Bistué 2013, s. 23–54). Právě takovéto „překladatelské týmy“, které vznikaly na španělském, italském i francouzském území, se zasloužily o četné převody nejen středověkých traktátů psaných arabskými a židovskými učenci, ale i arabských verzí matematických, lékařských, filozofických a náboženských textů z dob antiky (Bistué 2013, s. 54).

Jedním z nejvýznamnějších kolektivních počinů, jenž se zapsal do britské historie, byl překlad Bible z roku 1611 známý jako „Bible krále Jakuba“. David Norton (2005, s. 3) toto dílo nazývá vyvrcholením téměř sta let překladatelské práce, již započal William Tyndale, poté v ní pokračoval Miles Coverdale s tzv. Velkou biblí (Great Bible) a dále tvůrci „Ženevské bible“ (Geneva Bible), „Biskupské bible“ (Bishop Bible) a „remešského Nového zákona“ (Rheims New Testament). Pod patronátem krále Jakuba I. byly pro účely tohoto nového velkolepého

překlady biblické texty rozděleny mezi šest překladatelských skupin v celkovém počtu čtyřiceti sedmi mužů (Metzger 2011, s. 59). Překlad doprovázela řada závazných pravidel. Překladatelé se měli například primárně řídit zněním „Biskupské bible“ a jen tam, kde to vyžadoval originál, se mohli uchýlovat k dalším verzím (Norton 2005, s. 7–8). Celý proces přitom podléhal promyšlenému kontrolnímu systému, kdy se měli překladatelé nejprve v rámci jednotlivých skupin na základě svých verzí dohodnout na překladu, poté jej poskytnout ostatním skupinám a následně získanou zpětnou vazbu zpracovat. Zbývající nesrovnalosti se měly řešit na schůzi nejvyšších představitelů jednotlivých skupin (Norton 2005, s. 11).

Od 2. poloviny 17. století se v Anglii oblíbě těšily tzv. překlady „z více per“¹⁹, kdy se práce různých překladatelů zařazovaly do sborníků, které sehrály významnou roli při zprostředkování klasické kultury dobovému čtenářskému publiku (Gillespie & Wilson 2005, s. 41). Tento vděčný formát umožňoval úryvky z originálů vybírat na základě jejich atraktivity pro čtenáře a případně se vyhýbat zdlouhavým, nudným pasážím (Gillespie & Wilson 2005, s. 40–41). Jedním z nejvýznamnějších takovýchto kolektivních počinů se stal úplný překlad díla římského básníka Ovidia s titulem *Ovid's Metamorphoses in Fifteen Books. Translated by the Most Eminent Hands* (1717), k němuž přispělo celkem osmnáct překladatelů včetně takových velikánů britské literatury jako John Dryden či Alexander Pope (Hopkins 1988, s. 64). Publikace byla posmrtně věnována právě Drydenovi, jehož práce zabírá zhruba třetinu celého rozsahu a jehož překladatelský styl posloužil jako vzor pro ostatní přispěvatele (Hopkins & Rogers 2005, s. 91).

Nyní se přesuňme do českého prostředí, kde se v 1. pol. 20. stol stal „skutečnou událostí [...] kolektivní překlad první knihy francouzského burleskního románu z období renesance – Rabelaisova *Gargantuy a Pantagruela*“ (Hrala et al. 2002, s. 99). Na počestění tohoto „téměř nepřeložiteln[ého] románu [...] přeplněn[ého] renesančními reáliemi, slovními hříčkami a neologismy“ (Gažiová c1998–2025) po dobu několika let pracovalo sdružení vzniklé kolem Prokopa Miroslava Haškovce, jenž přednášel Dějiny francouzského románu na Univerzitě Karlově (Blümllová 2000, s. 374). Tato skupina, později známá jako Jihočeská Theléma, se skládala převážně z Haškovcových krajanů z jižních Čech, jako byl např. Karel Šafář či Josef Rejlek (Blümllová 2000, s. 376). Překladatelé nejprve přeložili zadané části a poté se dali do sjednocování textu. Jak popisuje Dagmar Blümllová (2000, s. 377), „jeden z účastníků těchto schůzek zpravidla nahlas předčítal český překlad, druzí dva zároveň sledovali německý a ruský překlad, zatímco Haškovec [...] na francouzském originálu kontroloval úroveň překladu.“

¹⁹ Angl. „translation by several hands“

Jejich úsilí vyvrcholilo roku 1912 vydáním překladu první knihy a roku 1931 poté následoval i kompletní *Život Gargantuiv a Pantagrueliv* (Hrala et al. 2002, s. 99). Jedinečnost tohoto počínu spočívá nejenom ve věrnosti a modernosti, ale také právě v jednotnosti výsledného textu, na němž se dohromady podílelo až deset lidí, kteří tudíž museli „mít pochopení nejen pro Rabelaise, ale i pro sebe navzájem“ (Blümllová 2000, s. 380).

Zůstaneme-li ještě ve 20. století, nabízí se v souvislosti s anglicko-ruským jazykovým kontextem naší práce zajímavý příklad spolupráce mezi britskou modernistkou Virginií Woolfovou a překladatelem Samuilem S. Kotěljanským. Společnými silami převedla tato dvojice z ruštiny do angličtiny např. nevydané kapitoly z Dostojevského *Běsů* pod názvem *'Stavrogin's Confession' and 'The Plan of the Life of a Great Sinner'* (1922) či milostné dopisy L. N. Tolstého (*Tolstoi's Love Letters*, 1923) (Beasley 2013, s. 1). Woolfová se spolu s manželem Leonardem rusky učila, ovšem neovládala ruštinu natolik, aby z ní mohla překládat přímo. Místo toho používala metodu interlineárního překladu, kdy Kotěljanskij z ruského originálu připravoval doslovný anglický překlad a nechával přitom Woolfové volný každý druhý řádek, kam poté zapisovala svou upravenou anglickou verzi (Beasley 2013, s. 2–8). Aby zprostředkoval veškeré sémantické bohatství originálu, překládal Kotěljanskij záměrně co nejdoslovněji, uváděl alternativní významy slov nebo se i za cenu redundance snažil najít anglický ekvivalent pro každý ruský výraz (Beasley 2013, s. 14). Woolfová poté jeho verzi v angličtině dodávala na přirozenosti a plynulosti – upravovala slovosled i gramatiku a nahrazovala slova za významově i stylisticky vhodnější varianty (Beasley 2013, s. 8). Podobným způsobem Kotěljanskij spolupracoval i s dalšími předními osobnostmi britské literární scény včetně manžela Woolfové Leonarda Woolfa, spisovatele D. H. Lawrence či novozélandské autorky Katherine Mansfieldové (Beasley 2013, s. 4).

Takovéto meziřádkové neboli „podstročnickové“ překlady se hojně využívaly při překladu „literatur národů Sovětského svazu“ do ruštiny a sehrály velmi důležitou roli ve formování mnohonárodnostního obrazu sovětské literatury (Witt 2017, s. 167–168). Jak vysvětluje V. N. Komissarov (2002, s. 144), překladatel, který ovládal výchozí jazyk, avšak neměl potřebné literární nadání, nejprve připravoval „podstročnik“, co nejpřesněji odrážející obsah i formu originálu, a na jeho základě poté literární překladatel (zpravidla v osobě významného básníka či spisovatele) vytvářel finální umělecký text. V sovětském kontextu přitom takovéto dvojice mnohdy pracovaly bez vzájemného kontaktu, neboť podstročnickové překlady zpravidla vznikaly ve svazových republikách na periferii, odkud se poté konečnému překladateli posílaly do Moskvy či Leningradu (Witt 2017, s. 167). Jména jejich tvůrců se navíc běžně neuváděla a jen v některých případech je lze vystopovat z archivních materiálů

(Witt 2017, s. 167). Tímto způsobem překládaly takové osobnosti jako Anna Achmatovová např. z arménštiny a litevštiny (Ivinskaja & Michajlova 2016, s. 66) či Boris Pasternak z gruzínštiny (Lifšic 2009).

Ze současné doby uvedme pozoruhodný případ Haruki Murakamiho, jehož překladatelé do různých evropských jazyků vytvořili bez účasti samotného autora online fórum, kde spolu konzultují obtížné pasáže originálu a probírají možná řešení (Zielinska-Elliot & Kaminka 2017, s. 174–177). Tento nápad údajně vzešel z tokijské konference věnované překladu Murakamiho tvorby, na níž se roku 2006 kromě řady japanistů sešlo i šestnáct autorových překladatelů především z Evropy a Spojených států (Zielinska-Elliot & Kaminka 2017, s. 175). Na následujícím dvoudenním pobytu v hotelu nedaleko hory Fuji se překladatelům naskytl jedinečná příležitost lépe se poznat, porovnat si poznámky a vyměnit zkušenosti (Zielinska-Elliot & Kaminka 2017, s. 175). Když poté o několik let později začali pracovat na překladu románu *1Q84*, který představoval řadu překladatelských problémů, přirozeně se obraceli na kolegy, jež tenkrát potkali v Tokiu (Zielinska-Elliot & Kaminka 2017, s. 175). Diskuze, která nejprve probíhala prostřednictvím nástrojů jako email a Skype, nakonec vyvrcholila vytvořením speciálního blogu věnovaného překládání Murakamiho (Zielinska-Elliot & Kaminka 2017, s. 175). Tento příklad názorně ilustruje, jak rozvoj internetu a moderních komunikačních nástrojů výrazně rozšířil možnosti kolektivního překladu a otevřel nové cesty pro mezinárodní spolupráci mezi překladateli.

2.2.3. Spolupráce mezi autorem a překladatelem

Doposud jsme uváděli vesměs příklady dokládající spolupráci mezi několika překladateli. Předmětem této práce je však literární text, jehož překlad do angličtiny vznikl spojením sil překladatele a autora. Jak uvádí J. Trzeciak Huss (2021, s. 394), autorsko-překladatelská spolupráce na sebe může brát tolik různých podob, že úvahy na toto téma nemohou být než selektivní. Proto se zde nesnažíme podat vyčerpávající typologii problematiky, ale spíše vymezit klíčové aspekty, uvést vybrané příklady a upozornit na některá úskalí.

Autorská účast na překladu má významný dopad jak na samotný překladatelský proces, tak na postavení překladatele (Vanderschelden 1998, s. 22). E. Manterola Agirrezabalaga (2017, s. 196) zdůrazňuje rozdílné výchozí pozice těchto činitelů: autor v tomto případě navazuje na svůj vlastní text, který zná z nejrůznějších rovin, a tudíž bude k překladu přistupovat spíše z tvůrčího hlediska a adaptovat své původní myšlenky, zatímco překladatel si musí originál nejprve přečíst, porozumět mu a poté ho zprostředkovat. Překladatelé mají při

spolupráci s autory zpravidla svázanější ruce než obvykle, neboť už nevycházejí jen z vlastní interpretace výchozího textu, ale musejí zohledňovat i různé podněty ze strany autora. Rozhodování se tudíž z překladatele mnohdy přesouvá právě na autora díla (Vanderschelden 1998, s. 26). Zároveň může autor svou účastí překladovému textu propůjčit určitý stupeň autority a tím jej pozvednout nad úroveň běžných překladů (Anselmi 2012, s. 37). V případech, kdy je cílový jazyk rozšířenější než výchozí, se může takto vzniklý kolektivní překlad dokonce stát nadřazeným vůči svému originálu a získat status definitivní verze, z níž poté může být dílo překládáno do dalších jazyků (Manterola Agirrezabalaga 2017, s. 198). Právě Vladimir Nabokov například trval na tom, aby se jeho tvorba do ostatních jazyků nepřekládala z původních ruských originálů, nýbrž z anglických překladů, které sám autorizoval (Shrayer 1999b, s. 555).

Jak uvádí Patrick Hersant (2017, s. 91), v širším slova smyslu na sebe může autorsko-překladatelská spolupráce brát mnoho různých podob: od neformálních rozhovorů, obecných doporučení a odpovědí na překladatelovy otázky, přes revidování a soustavnou komunikaci až po společný překlad a v extrémních případech i úplné převzetí kontroly autorem. Je při tom třeba podotknout, že se tyto různé způsoby spolupráce mohou doplňovat a překrývat. Obecná doporučení může například doprovázet revize, která zase může následovat po výměně dotazů a odpovědí apod. (Hersant 2017, s. 94). Byť většina autorů publikaci vlastní tvorby v zahraničí a s tím spojené mezinárodní uznání vítá, někteří se rozhodují v překládání vlastních děl vůbec neangažovat. Může za tím stát nejen řada objektivních okolností jako neznalost cílového jazyka, geografická vzdálenost nebo absence kontaktu mezi zúčastněnými stranami, ale také skutečnost, že někteří autoři překlady jednoduše považují za samostatné texty nacházející se mimo jejich kontrolu (Vanderschelden 1998, s. 22). Kromě toho dávají autoři volnou ruku překladatelům, kterým důvěřují ať už na základě předchozích zkušeností či jejich profesní reputace (Hersant 2017, s. 92). Příkladem nám může posloužit jihoafrický spisovatel André Brink, který svého překladatele do francouzštiny Jeana Guiloineau informoval, že si může dělat, co chce, protože je to jeho text (Segonds-Bauer 1994 cit. dle Hersant 2017, s. 92), nebo martinický básník Aimé Césaire, jenž svému překladateli vysloveně ponechal absolutní volnost (Mbondobari 2009 cit. dle Hersant 2017, s. 92). Tento přístup ovšem nemusí nutně vypovídat o neochotě spolupracovat, naopak mnozí autoři jsou připraveni podat svým překladatelům pomocnou ruku (Vanderschelden 1998, s. 23). Nemusí se vždy nutně jednat o spolupráci na překladu jako takovém – autor může překladateli například „jen“ osvětlit problémy s porozuměním nebo mu dát nějaká obecná doporučení ohledně výběru překladatelské strategie

(Vanderschelden 1998, s. 23). Joseph Conrad tak v dopise svému překladateli do francouzštiny Andrému Gideovi radí:

...můj styl je v naprosté většině případů idiomatický. Věrným překladem proto bude dohledání ekvivalentních francouzských idiomů. Například: pokud bych, řekněme, napsal, že si ve vyprávěném kontextu jistý *pán X* vzal život, nejvěrnější překlad do francouzštiny by zněl: „Monsieur X s’était donné la mort“.²⁰ (Conrad 1996, s. 592)

Ve větší míře se poté autor angažuje při revidování překladu, kdy na sebe za předpokladu, že ovládá cílový jazyk, v podstatě bere roli korektora (Hersant 2017, s. 93). Francouzská autorka a překladatelka Annie Saumont (1993 cit. dle Vanderschelden 1998, s. 24) vzpomíná, jak přínosné pro ni bylo to, že po ní překlad četl sám John Fowles:

Jednou mi řekl: Annie, vynechala jste šest řádků. Pokud to bylo schválně, je to v pořádku, pokud ne...“ (Ve skutečnosti jsem to neudělala úmyslně.) Občas mi zase říkával: „Myslel jsem to takhle. Převiedla jste to tak do francouzštiny?“. Velmi jsem to oceňovala.²¹

Nejvíce se ovšem na výsledném textu podle Hersanta (2017, s. 93) odráží komunikace, která mezi činiteli neprobíhá před zahájením překladu ani po jeho dokončení, nýbrž v průběhu překladatelského procesu, kdy je text nejtvoárnější. Podle italského spisovatele Itala Calvina (2002 cit. dle Hersant 2017, s. 94) tak skutečná autorsko-překladatelská spolupráce vychází nikoli z revidování textu autorem, ale z překladatelových otázek na autora. Obzvláště užitečné mohou být informace poskytnuté autorem při překladu děl, které vyžadují rozsáhlé rešerše. Dokládá to výpověď Giovanniho Pontiera (1997 cit. dle Vanderschelden 1998, s. 24), který do angličtiny překládal tvorbu portugalského spisovatele Josého Saramaga:

Co se týče zodpovídání dotazů od překladatele, Saramagova trpělivost nezná hranic, a je úplně jedno, jestli jsou věcné, nebo naivní, jestli se týkají kulturních aluzí, nejasných referencí, slovních hříček anebo široké škály idiomatických výrazů a lidových rčení, které do svých příběhů zapracovává.²²

²⁰ Z anglického originálu: *...my style is almost always entirely idiomatic. One can therefore translate me faithfully by seeking the equivalent French idioms. For example: – if I wrote, let us say, that in the narrated circumstances, a certain Mr X had taken his own life, the most faithful translation would be the French idiom: “Monsieur X s’était donné la mort.”* – přeložila autorka

²¹ Z anglického znění francouzského originálu: *One day, he said to me: “Annie, you have left six lines out. If it is on purpose, it is fine, if not...” (In fact, it was not intended). Sometimes, he would say to me: “This is what I meant. Is it what you said in French?” For me it was very useful.* – přeložila autorka

²² Z anglického originálu: *Saramago’s patience is infinite when it comes to answering his translator’s queries, however intelligent or naive, about the cultural allusions, obscure references, word play, and wealth of idiomatic expressions or popular maxims worked into the narrative.* – přeložila autorka

Podobně byl i William Weaver vděčný svému autorovi Umberto Ecovi za poskytnutí zdrojů k nespočtu intelektuálních referencí objevujících se v jeho knihách (Vanderschelden 1998, s. 24).

Jako další stupeň na pomyslné škále autorsko-překladatelského spolupůsobení jmenujme koncept, který E. M. Agirrezabalaga (2017, s. 194) nazývá „collaborative self-translation“ – tedy autorský překlad vypracovaný ve spolupráci s překladatelem. Jedná se o jakousi formu zprostředkovaného autorského překladu, kdy je finální text výsledkem společné práce autora a překladatele (Hersant 2017, s. 95). Jako příklad zde může posloužit profesionální partnerství mezi kubánským spisovatelem Guillermem Cabrerou Infantem a jeho americkou překladatelkou Suzanne Jill Levine, které bylo tak intenzivní, že mu autor začal přezdívat „closelaboration“ [úzká spolupráce] (Hersant 2017, s. 95). V anglických vydáních jeho děl se tak vysloveně uvádí, že je přeložili „Suzanne Jill Levine s autorem“ (Hersant 2017, s. 95). Tento tandem je zářným příkladem toho, že výsledkem podobné spolupráce bývají adaptace zahrnující řadu výrazných modifikací originálu, které by si překladatel bez účasti či požehnání autora pravděpodobně nedovolil (Hersant 2017, s. 95).

Přirozeně zde vyvstává otázka, kam bychom řadili způsob, jakým se svými překladateli pracoval Nabokov. Podrobně se mu budeme věnovat v následující kapitole, ovšem prozatím uvedme, že i když bychom v jeho případě také mohli mluvit o „autorském překladu vypracovaném ve spolupráci s překladatelem“, od výše uvedeného příkladu Cabrery Infanteho se podstatně liší. Ačkoli se oba spisovatelé při překladech svých děl angažovali velmi aktivně, spolupráce mezi S. J. Levine a Cabrerou Infantem byla založena na společném tvůrčím experimentování a hledání způsobů, jak text adaptovat pro cílové čtenáře (Trzeciak Huss 2021, s. 394–395). Naproti tomu Nabokov po svých překladatelích vyžadoval jen a pouze prvotní přesný překlad, který poté upravoval po svém, aniž s nimi změny konzultoval (Grayson 1977, s. 7–8). Jeho postup tedy spíše připomíná již zmiňovanou revizi, byť očividně výrazně přesahuje její obvyklý rozsah. V tomto ohledu se nabízí termín „editorial self-translation“ neboli „redakční autorský překlad“. Simona Anselmi (2012, s. 59) tak označuje překlady, které jsou výsledkem revize, dohledu či nového zpracování ze strany autorů v důsledku toho, že nebyli spokojeni s existujícími verzemi. I tato definice ovšem neseď zcela přesně, neboť Nabokov prvotní překlady neupravoval z nespokojenosti, ale protože to byl jeho preferovaný postup (viz 2.2.5). Opět zde tedy narážíme na to, že jednotlivé příklady spolupráce mezi autory a překladateli nepodléhají jednoznačné klasifikaci, neboť zde do hry vstupuje celá řada nejrůznějších faktorů včetně specifických potřeb a záměru autora, jako tomu bylo právě v případě Nabokova.

Zapojení autora každopádně překladatelům nabízí řadu výhod, a to nejen z praktického hlediska, kdy jim mohou informace, vysvětlení či opravy ušetřit spoustu času nebo pomoci vyvarovat se chybné interpretace textu, ale také na hlubší rovině. Podle toho, nakolik se daný autor angažuje, totiž může jeho účast sloužit jako určitá záruka kvality výsledného překladu, neboť s sebou fakticky nese uznání či schválení od nejvyšší autority v osobě samotného tvůrce díla (Vanderschelden 1998, s. 25–26). Na druhou stranu může spolupráce s překladatelem obohatit i autora, jak ilustruje dopis frankofonní kanadské spisovatelky Anne Hébert (1970 cit. dle Hersant 2017, s. 93), která svému překladateli Franku Scottovi děkuje za objevení nových významů ve vlastní tvorbě: „Vaše bedlivá pozornost, věcné otázky, vysvětlení některých lingvistických nedorozumění mi umožnily proniknout hlouběji do skrytého významu určitých pasáží“²³. V ojedinělých případech může dokonce dojít k tomu, že autor na základě překladu změnil výchozí text (Hersant 2017, s. 96). Kupříkladu Gregory Rabassa (2005, s. 43), jenž má na svém překladatelském kontě mnohé latinskoamerické autory, uvádí:

Juliovi Cortázarovi, mému prvnímu autorovi a nejstaršímu příteli mezi nimi, se zamlouvalo, jak jsem nakládal s jeho texty. ... Ze všech „mých“ autorů jsme se právě s ním nejvíce přiblížili tomu, co by se dalo nazvat spoluprací. Komentáře, které nechával na okraj textu, byly vždy na místě, a občas dokonce upravoval vlastní text, aby lépe odpovídal angličtině.²⁴

Týmová práce mezi autory a jejich překladateli mnohdy vede nejen k opětovným spolupracím na dalších překladech, ale také k navázání pevných přátelských pout, jako tomu například bylo v případě argentinského autora Jorgeho Louise Borgese a jeho dvorního překladatele do angličtiny Normana Thomase di Giovanniho (1985 cit. dle Vanderschelden 1998, s. 25), jenž uváděl: „Z toho, co začalo jako v podstatě obyčejné první čtení, se vyvinulo přátelství, vzájemná důvěra a celá kariéra“²⁵.

Přes veškeré výhody, které se pojí s autorsko-překladatelskou spoluprací, je ovšem také třeba zmínit její stinnou stránku. Autorská účast může narušit obvyklou rovnováhu překladatelského procesu a vést k tomu, že překladatel potlačí vlastní interpretaci originálu vycházející ze samotného textu ve prospěch autora (Vanderschelden 1998, s. 28–29). Bez ohledu na to, do jaké míry autor do překladu zasahuje, se totiž překladatel musí neustále

²³ Z anglického znění francouzského originálu: *Your keen attention, your precise questions, the clarification of some linguistic misunderstandings, often allowed me to go deeper into the hidden meaning of certain passages.* – přeložila autorka

²⁴ Z anglického originálu: *Julio Cortázar, my first author and oldest friend among them all, liked the way I handled his stuff. ... Of all 'my' authors he was the one who came closest to what might be called collaboration. His marginal notes were well-taken and sometimes he would even alter his text to better fit the English.* – přeložila autorka

²⁵ Z anglického originálu: *What started with that barely more than casual first reading has turned into a friendship, a trust, a whole career.* – přeložila autorka

vyrovnávat s předpokladem, že si autor dokonale vybavuje svůj původní záměr a právě jeho interpretace je ta správná (Zielinska-Elliot & Kaminka 2017, s. 170). Avšak autora může tato příležitost svádět k tomu, aby v jistém smyslu pokračoval v tvorbě svého textu a upravoval jeho původní význam (Zielinska-Elliot & Kaminka 2017, s. 170). Francouzská překladatelka Julia Cortázara jménem Laure Bataillon (1987 cit. dle Vanderschelden 1998, s. 27) si byla vedle řady výhod, které jí spolupráce s autorem přinesla, vědoma i potenciálních rizik:

Výhody jsou zřejmé a patří k nim: autorizované vysvětlení obtížných pasáží; schválení, odmítnutí nebo zpochybnění odvážnějšího překladu; sedí-li autorovi tón textu (rytmická a zvuková stránka); to poslední je přitom trochu nebezpečné, protože mě Cortázar neváhal postrčit dál, než to jeho text povoloval.²⁶

Někteří autoři navíc nejsou ani tolik vedeni snahou pomoci překladatelům, jako spíše nutkáním udržet si kontrolu nad výslednou podobou textu. Kupříkladu židovsko-americký spisovatel Isaac Bashevis Singer (1971 cit. dle Vanderschelden 1998, s. 24) autorské zásahy do překladů vnímal jako nutnost: „Dobrý překladatel neexistuje. I ti nejlepší z nich dělají chyby [...] ať už si jich cením sebevíc, všichni překladatelé musejí být pod dohledem.“²⁷ Avšak, jak podotýká Isabelle Vanderschelden (1998, s. 27), v mnoha ohledech je právě překladatel lépe vybaven k tomu, aby posoudil, jak bude text přijat v cílovém jazyce. Francouzský překladatel italského spisovatele Gabriele D'Annunzia tak například autorovi oponoval:

[Některé Vaše opravy] jsou nešťastné, buď proto, že používáte slova, která ve francouzštině nemohou vyjádřit to, co jimi chcete vyjádřit, anebo proto, že se uchylujete k barbarským konstrukcím, kvůli nimž působí francouzský text tak, jako by ho přeložil nešikovný školák.²⁸ (Hérelle 1946 cit. dle Hersant 2017, s. 99)

Potřeba kontroly ze strany autorů může vycházet i z rozčarování nad předchozími překlady jejich tvorby. Ilustruje to známý případ románu *Žert*. Po přečtení francouzské verze svého díla z roku 1968 si Milan Kundera se zděšením uvědomil, že překladatel jeho charakteristicky prostý styl doplnil o řadu metafor, zbavil záměrně se opakujících slov a celkově ho výrazně příkrášlil (Šotolová 2023). Potíže provázely i anglický překlad románu publikovaného v roce 1969, který byl výrazně zkrácen a připomínal spíše adaptaci (Šotolová 2023). Obě jazykové

²⁶ Z anglického znění francouzského originálu: *The advantages are obvious and include: an authorized explanation for difficult passages; the acceptance or rejection or questioning of daring translation; the tone of the text (rhythm and sound) in agreement with the ear of the author: this latter one being a little dangerous, because Cortázar did not hesitate to take me further than his text authorized.* – přeložila autorka

²⁷ Z anglického originálu: *There is no such thing as a good translator. The best translators make the worst mistakes [...] no matter how much I love them, all translators must be closely watched.* – přeložila autorka

²⁸ Z anglického znění francouzského originálu: *[Some of your corrections] are unfortunate, either because you use words which cannot express in French what you want them to express, or because you employ barbaric constructions that make the French text look like a translation by a clumsy schoolboy. ...* – přeložila autorka

verze autor postupně přepracoval a po těchto nevalných zkušenostech už překlady svých děl do angličtiny i francouzštiny revidoval osobně (Vanderschelden 1998, s. 25). Ve své sbírce esejů Kundera (1996, s. 107) vyjadřuje rozhořčení nad svévolným přístupem některých překladatelů:

Pro překladatele by nejvyšší autoritou měl být autorský styl. Jenže většina z nich slouží jiné autoritě, totiž konvenční podobě „správné francouzštiny“ (nebo němčiny, angličtiny atd.), konkrétně jde o francouzštinu (němčinu atd.), kterou nás učili ve škole. Překladatel sám sebe považuje za vyslance této autority u autora. A to je ten omyl: každý autor, který za něco stojí, se dopouští prohřešků proti tomuto „správnému stylu“ a právě v nich spočívá originalita (a tudíž i *raison d'être*²⁹) jeho tvorby. Překladatel by se měl přednostně snažit těmto prohřeškům porozumět.³⁰

Jak uvidíme dále, nepříznivé zkušenosti s překladem vlastních děl se výrazně podepsaly i na Vladimíru Nabokovovi a alespoň zčásti jej vedly k prosazování takového modelu spolupráce s překladateli, který mu umožňoval mít poslední slovo.

2.2.4. Vladimír Nabokov a jeho překladatelé

Nyní se vraťme k Vladimíru Nabokovovi a podívejme se na to, jaké strategie uplatňoval při spolupráci se svými překladateli do angličtiny (v menší míře se zmíníme i o francouzštině). Jak už bylo naznačeno výše, Nabokov měl ve zvyku se v překladech vlastních děl do těchto dvou jazyků, které sám mistrně ovládal, angažovat velmi aktivně (Anokhina 2017, s. 111). Zpočátku ovšem zpravidla vznikaly bez autorova přičinění (Grayson 1977, s. 5). Jako první zprostředkoval Nabokova anglojazyčným čtenářům jeho blízký přítel, literární historik Gleb Struve (Boyd 1990, s. 165). Právě v jeho překladu vyšla roku 1932 v pařížském časopise *This Quarter* povídka „The Return of Chorb“ (rus. „Возвращение Чорба“, čes. „Čorbův návrat“) (Meyer 2002; Grayson 1977, s. 5). Stejně tak Nabokov nezasahoval ani do anglického překladu povídky „Картофельный Эльф“ (čes. „Bramborový elf“) z pera Sergeho Bertenssona a Irene Kosinské, jenž byl roku 1939 pod názvem „The Potato Elf“ otištěn v časopise *Esquire* (Grayson 1977, s. 5). Přitom je třeba podotknout, že když spisovatel později během 70. let připravoval sborníky svých povídek v angličtině, rozhodl se od těchto verzí upustit a obě povídky přeložil nanovo (Shrayer 1999a, s. 128). Nové autoritativní překlady vyhotovil ve

²⁹ Z franc.: „důvod existence“ (Lingea 2022b)

³⁰ Z anglického znění francouzského originálu: *For a translator, the supreme authority should be the author's personal style. But most translators obey another authority: that of the conventional version of 'good French' (or good German, good English, etc.), namely, the French (the German, etc.) we learn in school. The translator considers himself the ambassador from that authority to the foreign author. That is the error: every author of some value transgresses against 'good style,' and in that transgression lies the original (and hence the *raison d'être*) of his art. The translator's primary effort should be to understand that transgression.* – přeložila autorka

spolupráci se synem Dmitrijem, kdy se povídka „The Potato Elf“ stala součástí sborníku *A Russian Beauty and Other Stories* (1973) a „The Return of Chorb“ byla zařazena do souboru *Details of a Sunset and Other Stories* (1976) (Shrayer 1999a, s. 128). Svému příteli Struvemu Nabokov (1989, s. 548) v dopise z roku 1975 své rozhodnutí vysvětluje následovně:

Chystám se vydat další soubor povídek – *Details of a Sunset* – poslední rozinky a drobky sušenek ze dna plechovky. Objeví se v něm *The Return of Chorb* a *The Passenger* v našem společném překladu s Dmitrijem. Už jsem Vaše překlady dlouho neviděl a nyní se mi zdají nedostatečně přesné a příliš vzdálené mému současnému stylu v angličtině. Nezlobte se, prosím! Čas sice nepodléhá proměnám, ale umělecká interpretace ano.³¹

Roku 1936 pak londýnské nakladatelství John Long otisklo první Nabokovův román v angličtině *Camera Obscura*. Tento překlad z pera Winifred Roy se u autora setkal s velmi nelibou reakcí – označil ho za „nepřesný, beztvary, odbytý, plný hrubek a mezer... a zploštěný na tak fádni angličtinu, že [...] ho ani nemohl dočíst“³² (Nabokov 1989, s. 13). Po této negativní zkušenosti už Nabokov do budoucna dělal vše pro to, aby měl osud svých děl ve vlastních rukou (Voronina 2017, s. 39). Nejenže se tak rozhodl samostatně převést do angličtiny svůj další román *Despair*, ale také vypracoval vlastní verzi *Camera Obscura*, která roku 1938 vyšla v americkém nakladatelství Bobbs-Merrill pod novým titulem *Laughter in the Dark* (Grayson 1977, s. 5). Tyto autorské překlady si Nabokov nechával kontrolovat rodilými mluvčími (Anokhina 2017, s. 112). Kupříkladu *Despair* na doporučení Gleba Struveho zredigovala jedna z jeho studentek Molly Carpenter-Lee (Boyd 1990, s. 430), která pravděpodobně stála i za revizí *Laughter in the Dark* (Voronina 2017, s. 37). Tím, že svá díla překládal sám, si autor sice zajistil kontrolu nad svou tvorbou, avšak jak jsme již zmiňovali (viz 2.1.2.), tento postup mu z dlouhodobého hlediska nevyhovoval. Časem proto přechází k obrácené metodě, kdy si vytvoření prvotní, co nejvěrnější verze překladu zajistí externě a poté ji sám upraví (Anokhina 2017, s. 112). Kromě subjektivních, tvůrčích důvodů naznačených v kapitole 2.1.1 zde patrně důležitou roli hrála i praktičtější stránka věci, jako například snaha ušetřit čas (Anokhina 2017, s. 115). Poté, co se Nabokov etabloval jako americký spisovatel a koncem 50. let k němu přišla sláva vyvolaná především publikací *Lolita*, se poptávka po jeho tvorbě výrazně zvýšila. Jeho rusky psaná díla bylo tudíž do angličtiny (a dále do francouzštiny) potřeba překládat relativně rychle, navíc byl tou dobou ponořený do

³¹ Z anglického originálu: *I am about to publish yet another collection of stories, Details of a Sunset, the last raisins and petit-beurre toes from the bottom of the barrel. The volume includes The Return of Chorb and The Passenger in my and Dmitri's translation. I had not looked up your versions for many years and now find them not accurate enough and too far removed from my present style in English. Please, don't be cross! Time does not move, but artistic interpretation does.* – přeložila autorka

³² Z anglického originálu: *loose, shapeless, sloppy, full of blunders and gaps, ... and plumped down in such flat, dull English that I could not read it to the end* – přeložila autorka

monumentálního překladu Puškinova *Evžena Oněgina* a nepřestával ani s vlastní tvorbou (Anokhina 2017, s. 115). Kromě toho se Nabokov svěřil svému překladateli Michaelu Scammellovi (viz dále), že jedním z důvodů, proč si na počáteční verzi najímal překladatele, byla snaha vyhnout se pokušení svá díla přepisovat (Boyd 1991, s. 484). Byť Beaujour (1995, s. 720) k tomuto tvrzení podotýká, že v praxi mu to nebránilo ve výrazném přepracování např. anglické verze románu *Král, dáma, kluk*, vzniklé ve spolupráci s Dmitrijem. Každopádně právě tento pracovní model, kdy časově náročný a nevděčný doslovný překlad připadal na jiné překladatele, zatímco sám autor se zapojoval až ke konci procesu a| vyhrazoval si právo překladový text dle libosti modifikovat, perfektně odpovídal Nabokovovým potřebám (Anokhina 2017, s. 115).

Podstatné pro něj přitom bylo pracovat s někým, kdo by veškeré jeho zásahy přijímal bez jakýchkoli námitek. Možnost dohlížet na překlady si Nabokov mimo jiné zajišťoval tím, že je svěřoval osobám ze svého blízkého okruhu (Anokhina 2017, s. 112–114). Není tedy divu, že nejoblíbenějšího a nejoddanějšího překladatele našel ve svém synovi Dmitrijovi, který se otcově vůli bez váhání podřizoval (Boyd 1991, s. 377). V předmluvě k souboru povídek *Stories of Vladimir Nabokov* tak Dmitrij mluví o „bezproblémové spolupráci mezi otcem a synem, ačkoli otec si z autorské pozice vyhrazoval právo své texty v přeložené podobě měnit tak, jak sám uznával za vhodné“³³ (1995 cit. dle Shroyer 1999b, s. 555). Jejich plodná spolupráce započala koncem 50. let překladem *Pozvání na popravu* (*Invitation to a Beheading*, 1959) a pokračovala po zbytek Nabokovova života (Boyd 1991, s. 377). Celkem z ní vzešly překlady čtyř románů, pětadvaceti krátkých próz a jedné divadelní hry (Grayson 1977, s. 7). Některá další otcova díla poté Dmitrij přeložil a vydal posmrtně (Boyd 1991, s. 377).

Nabokov si najímal i překladatele zvenčí, pokud tedy splňovali požadavek na bezvýhradné přijetí jeho autorských zásahů (Anokhina 2017, s. 213–214). Když Dmitrij v 60. letech nemohl kvůli studiu opery v Itálii dokončit překlad *Daru*, padla volba na mladého a nepříliš zkušeného studenta Kolumbijské univerzity Michaela Scammella (Leving & Scammell 2007, s. 2–3). V rozhovoru pro časopis *Nabokov Online Journal* (Leving & Scammell 2007, s. 3) tento překladatel vzpomíná:

³³ Z anglického originálu: ... a cloudless collaboration between father and son, but the father had authorial license to alter his own texts in their translated form as, on occasion, he deemed appropriate. – přeložila autorka

...Nabokov zjevně hledal mladého překladatele s dost poddajnou povahou, který by (předpokládám stejně jako jeho syn) neměl žádné námitky vůči rozsáhlým změnám, s nimiž přicházel během revize. Jak už to tak bývá, shodou okolností jsem byl ve správný čas na správném místě a rozhodnutím povolal si mě do svých služeb si Nabokov ušetřil spoustu času i starostí.³⁴

Scammellovi Nabokov poté svěřil i překlad *Lužinovy obrany* (*The Defense*, 1964). Jeho dalším spolupracovníkem se stal Michael Glenny, který se podílel na překladu *Mášeňky* (*Mary*, 1970). V případě obou těchto překladatelů probíhala komunikace s autorem téměř výhradně formou dopisů (Grayson 1977, s. 8). Jak uvádí Leving (2007, s. 4), Nabokov se se svými překladateli vídal zřídka, kupříkladu Glenny se s ním údajně osobně nesetkal nikdy. Z výpovědi Scammella (2007, s. 4) zase vyplývá, že se s autorem potkal jen dvakrát – jednou při seznámení a podruhé když sám trval na schůzce v zájmu upřesnění detailů spolupráce. Veškeré další Scammelovy pokusy se sejit a probrat samotný překlad končily neúspěchem (Leving & Scammell 2007, s. 4). Nabokov se svými překladateli spolupracoval následovně (Grayson 1977, s. 8): Předně, jak už bylo naznačeno výše, jim dával jasně najevo, že po nich chce co nejpresnější překlad. Obdržené rukopisy si pečlivě procházel a poté spolupracovníky upozorňoval na objevené chyby či nepřesnosti (občas ke svým dopisům přikládal celé seznamy chyb). Diskuze se tedy omezovala pouze na opravy. Nabokov s překladateli neprobíral stylistickou či frazeologickou stránku textu a ani jim nedával vědět, jaké další změny do překladu posléze zanesou – o těch se často dozvídali až z finální knižní podoby. Tím pádem odpovědnost za veškeré odchylky od originálu – především ty zásadní, např. v rovině děje, struktury či charakterizace postav, jakož i vynechávání či přidávání pasáží – nenesl nikdo jiný než sám Nabokov, což ostatně sám uváděl v předmluvách k některým svým dílům (Grayson 1977, s. 8–9).

Je třeba podotknout, že ani se Scammellem, ani s Glennym Nabokov výše popsanou metodu nepoužil poprvé. Už ve 30. letech, tedy ještě dlouho předtím, než se přestěhoval do Spojených států, se mu poštěstilo navázat velmi uspokojivou spolupráci s překladatelem, který ochotně vypracovával počáteční verze překladů, aniž by zpochybňoval autorovu kontrolu nad jejich výslednou podobou (Anokhina 2017, s. 114). Byl jím mnohdy opomínaný Peter Pertzov³⁵, jenž se „zasloužil o překlad [tří] nejlepších Nabokovových povídek“ včetně námi

³⁴ Z anglického originálu: ... Nabokov was clearly looking for someone young and malleable enough (like his son, presumably) who wouldn't object to the extensive rewriting that Nabokov proposed to do in revising the translation. As so often happens, I chanced to be the right person in the right place at the right time, and it saved Nabokov a great deal of time and trouble to settle on me and press me into service. – přeložila autorka

³⁵ Příjmení tohoto překladatele se v anglicky psaných zdrojích objevuje v různých podobách, např. Pertzoff, Pertzov či Pertsov. Přestože správná česká transkripce původně ruského příjmení Перцов je Percov, rozhodli jsme se pro účely této práce používat variantu Pertzov, která se v anglofonních materiálech jeví jako nejčastější, neboť přestože překladatel pocházel z Ruska, primárně působil právě v angloamerickém kontextu.

zkoumaného „Jara ve Fialtě“ (Shrayer 1999b, s. 556). Ještě než se na Pertzova zaměříme podrobněji, udělejme krátkou zastávku u Nabokovových překladatelů do francouzštiny.

Zatímco anglofonní překladatelé autorovy zásahy povětšinou tolerovali, ve Francii už nebyli tak povolní, neboť je mnohdy vnímali jako zpochybnění své profesionality (Anokhina 2017, s. 111; Boyd 1991, s. 484). Je přitom třeba upřesnit, že v pozdějších letech, tj. poté, co vznikly autorizované anglické verze jeho textů, trval autor na tom, aby se do ostatních jazyků (včetně francouzštiny) překládalo právě z nich, nikoli z ruských originálů (Shrayer 1999b, s. 555). Nejenže totiž bylo obecně k dispozici více překladatelů z angličtiny než ruštiny, ale především Nabokov tyto anglické texty považoval za vhodně upravené pro neruské čtenáře (Boyd 1991, s. 484). I v případě překladů do francouzštiny se autor snažil angažovat přátele či rodinné příslušníky. Povídku „Vyhubení tyranů“ (franc. „L'extermination des tyrans“, rus. „Истребление тиранов“) tak například přeložil roku 1936 jeho synovec Vladimir Sikorskij, zatímco *Lužinovu obranu* (franc. *La Défense Loujine*) svěřil Nabokov v 60. letech přátelům Evgenii a Renému Cannacovým (Anokhina 2017, s. 116; Boyd 1991, s. 479). Když ovšem ve světle rostoucí Nabokovovy slávy jeho francouzský vydavatel ve snaze zajistit co nejkvalitnější překlad *Bledého ohně* (franc. *Feu pâle*) zvolil dvojici prominentních překladatelů Maurice-Edgara Coindreau a Raymonda Girarda, kteří si spisovatelovy četné zásahy nechtěli jen tak nechat líbit, rozpoutal se mezi nimi „epistolární konflikt“ (Anokhina 2017, s. 116–117). V dopise z roku 1964 tak Coindreau (cit. dle Anokhina 2017, s. 117) v reakci na Nabokovovy revize autora bez okolků vyzývá, aby zůstal u opravování sémantických chyb a výběr slov i syntaxe nechal na překladatelích. Rozčilený Nabokov se práva na schválení konečné verze překladu domáhal u vydavatelství a poté už ve spolupráci pokračoval jen s Girardem, jehož překlad *Daru* (franc. *Le Don*) nakonec hodnotil velmi pozitivně (Anokhina 2017, s. 118).

2.2.5. Vladimír Nabokov a Peter Pertzov

O osudu Petera Pertzova toho dlouho nebylo moc známo, dokud se rusko-americkému literárnímu vědci Maximu Šrajerovi (2000, s. 275–276) díky Pertzovově osobní složce z Knihovny Kongresu a dochovaným Nabokovovým dopisům adresovaným překladateli nepodařilo poskládat střípky z jeho života: Pertzov se narodil roku 1908 v Sankt-Petěrburgu a roku 1920 emigroval do Spojených států. Zde nejprve studoval na klasickém gymnáziu v massachusettské Cambridgi a poté roku 1933 získal titul bakaláře anglického jazyka a literatury na Harvardově univerzitě. Tamtéž nastoupil na magisterské studium literární komparatistiky, jenže ho musel přerušit kvůli tomu, že se u něj začalo projevovat blíže

nespecifikované duševní onemocnění. Koncem 30. let vyučoval na francouzském lyceu v New Yorku. Poté, co roku 1940 absolvoval na Kolumbijské univerzitě obor knihovnictví, pracoval několik let v referenčním oddělení Newyorské veřejné knihovny. Roku 1943 se přestěhoval do Ithacy – zde vyučoval ruštinu na Cornellově univerzitě až do roku 1945, kdy u něj došlo k recidivě. Po zlepšení zdravotního stavu se vrátil k překladatelství i knihovnictví. V roce 1948 nastoupil do Knihovny Kongresu, které roku 1964 předal dopisy obdržené od Nabokova i pracovní verze jejich překladů. Zde působil až do své smrti v roce 1967.

Pertzova Nabokovovi roku 1933 doporučil ruský emigrantský historik Michail Karpovič (Shrayer 1999b, s. 556). V dochovaném dopise z léta roku 1933 Nabokov (cit. dle Šrajera 2000, s. 277–278), který tenkrát ještě bydlel v Berlíně, odpovídá na Pertzovův první dopis:

Velevážený Petře Alexandroviči,

obdržel jsem Váš dopis ze dne 25. 7. přiložený k dopisu M. M. Karpoviče. Michaila Michajloviče chovám ve velké úctě a po jeho doporučení nemám pochyb, že se s nelehkým úkolem přeložit mé věci vypořádáte na výbornou.

Rozumím-li tomu dobře, rád byste na dva měsíce získal opci na Mášeňku, Krále, dámu a kluka a Lužinovu obranu. Až na poslední kousek, který v současnosti nemohu nabízet, neboť jsem na něj poskytl opci svému příteli, který vyučuje na King's College v Londýně, vám milerád vyhovím. Pokud by Vaše volba přeci jen padla na Lužinovu obranu, mohu Vám odpovědět jedině poté, co si to ověřím u svého přítele, pokud by jeho snahy v Londýně skončily neúspěchem. Ještě jsem však nikomu nenabízel ani neukazoval dva pozdější romány, které se Vám pravděpodobně nedostaly do rukou. Jeden z nich, Hrdinský čin, vyšel nedávno v Paříži (původně byl otištěn v časopise „Sovremennyje zapiski“), druhý, Camera Obscura, vyjde asi za dva měsíce a prozatím je také dostupný ve zmíněném časopise, který si jistě bez potíží obstaráte.

Budu velmi rád, pokud bude naše spolupráce [úspěšná]. Budu očekávat Vaši odpověď a prozatím prosím přijměte ujištění o mé hluboké úctě.

V. Nabokov...³⁶

Po dobu následujících pěti let nemáme o jejich komunikaci žádné zprávy kvůli mezeře v korespondenci. Podle všeho kontakt znovu navázali až roku 1938, kdy už Nabokov pobýval v Paříži (Šrajer 2000, s. 276). Pertzov tehdy přeložil povídku „Сказка“ (angl. „A Nursery Tale“,

³⁶ Z rus. originálu: *Многоуважаемый Петр Александрович, Я получил Ваше письмо от 25. 7, приложенное к письму М. М. Карповича. Я очень уважаю Михаила Михайловича и после его рекомендации не сомневаюсь в том, что Вы превосходно справитесь с нелегкой задачей перевода моих вещей. / Насколько я понял, Вы хотели бы получить месяца на два опцион на Машеньку, Король, Дама, Валет и Защиту Лужина. Кроме последней вещи, которой я в настоящий момент не могу располагать, так как предоставил на нее опцион моему приятелю, русскому лектору Кингс Колледжа в Лондоне, я охотно исполняю Вашу просьбу. Что же касается Защиты Лужина, то я мог бы Вам дать от вет, если бы Ваш выбор все-таки остановился на этом романе, только с согласия моего приятеля, если бы затеянные им в Лондоне переговоры не увенчались успехом. Зато я никому еще не предлагал и не показывал двух позднейших моих романов, которые Вам вероятно еще не попадались в руки. Один из них, Подвиг, вышел не давно в Париже (сперва он был пропущен через «Современные записки»), второй, Камера Обскура, выйдет месяца через два, а до сих пор только успел пройти те же «Современные записки», которые Вы без труда достанете. / Я буду рад, если наше сотрудничество увенчается [успехом]. Я буду ждать Ваших известий, а пока прошу Вас принять уверение в совершенном моем уважении. / В. Набоков... – přeložila autorka*

čes. „Pohádka“) v naději, že bude otištěna v americkém časopise *Esquire*, avšak jak vyplývá z Nabokovovy korespondence s jeho agentkou Altagracií de Jannelli, americké časopisy ji odmítly a překlad nespátřil světlo světa (Shrayer 1999b, s. 556). Jejich tvůrčí spolupráce však pokračovala, a to i poté, co se Nabokovovi přestěhovali do New Yorku. V červnu roku 1941 byl v jednom z předních amerických časopisů *The Atlantic Monthly* otištěn jejich společný překlad povídky „Облако, озеро, башня“ (angl. „Cloud, Castle, Lake“, čes. „Oblak, jezero, věž“) a už v listopadu se téhož úspěchu dočkal i „The Aurelian“ (rus. „Пильграм“, čes. „Aurelián“) (Shrayer 1999b, s. 556). V dopise z března roku 1941 Nabokov (cit. dle Šrajera 2000, s. 279–280) Pertzova informuje o uznání, kterého se dostalo jejich společnému překladu „Cloud, Castle, Lake“:

Vážený Petře Alexandroviči,

právě mi z Bostonu volal redaktor „Atlanticu“: „we are enchanted atd. this is genius, this is what we have been looking for atd. We want to print it at once, a čekáme další“³⁷. Chci Vám poděkovat za Vaši výtečnou práci. Vráťím se začátkem dubna, a budete-li mít čas, domluvíme se na dalším počínu. Především mě těší, že Vaše úsilí nepřišlo nazmar. V pondělí budu s těmito pány snídat a poté Vám sdělím podmínky honoráře. S přátelskými pozdravy

V. Nabokov

[Na levém okraji:] Jak proběhl váš šachový turnaj?

[Na pravém okraji:] Přikládám několik úprav, zanepte je do svého exempláře.

[Na samostatném listu se seznamem oprav k překladu povídky „Oblak, jezero, věž“:]

„thought uttered is a lie“: stuttered, p. 2

the yellow bench p. 3

appeared (instead of „would etc.“) p. 4

entirety p. 7

persons p. 9

translated from the Russian by P. A. Pertzoff and the author³⁸

Po prvotním úspěchu v *Athlantic Monthly* Nabokov Pertzovovi svěřuje překlad nejen „Jara ve Fialtě“, ale i *Daru*, který považoval za své vrcholné rusky psané dílo (Boyd 1991, s. 470):

³⁷ Z angl.: „Jsme nadšeni atd. je to geniální, je to přesně to, co jsme hledali, atd. Chceme to okamžitě otisknout.“

³⁸ Z rus. originálu: *Дорогой Петр Александрович, / Только что мне звонил редактор «Atlantic» из Бостона, — «we are enchanted u m. d. this is genius, this is what we have been looking for u m. d. We want to print is at once, u давайме еше». Хочу вас поблагодарить за вашу прекрасную работу. Я вернусь в начале апреля и если у вас будет время мы сговоримся о следующей работе. Я главным образом доволен что ваш труд не пропал даром. Я завтракаю с этими господами в понедельник и тогда сообщу насчет условий гонорара. Дружески ваш / В. Набоков / [На полях слева:] Как прошло ваше шахматное состязание? / [На полях справа:] Прилагаю некоторые поправки, включите их в ваш экземпляр. / [На отдельном листке бумаги список поправок к переводу рассказа «Облако, озеро, башня»:] «thought uttered is a lie»: stuttered, p. 2 / the yellow bench p. 3 / appeared (instead of «would etc») p. 4 / entirety p. 7 / persons p. 9 / translated from the Russian by R. A. Pertzoff and the author – přeložila autorka*

Vážený Petře Alexandroviči,

máte skutečně šťastnou ruku. Zrovna jsem od Weekse obdržel telegram, že with pleasure přijímají „Aureliána“.

Podrobnosti, tj. výši honoráře, vám sdělím, jakmile obdržím dopis s doplňujícími informacemi.

Máte-li čas a chuť, myslím, že byste se mohl pustit do překladu „Jaro ve Fialtě“ – za stejných podmínek a pomocí téže metody – tj. jde mi o přesný a kvalitní překlad, který poté pravděpodobně podrobím drakonické revizi.

Srdečně vám tisknu ruku.

Váš V. Nabokov

P.S. Před pár dny jsem vám psal ohledně „Daru“.³⁹ (Nabokov 1941 cit. dle Šrajaj 2000, s. 281)

Zmiňovaný *Dar* se však překladu do angličtiny dočkal až o dvacet let později, neboť jej tenkrát oslovená americká vydavatelství shledala „příliš ruským“ (Šrajaj 2000, s. 277). Osudu povídky „Jaro ve Fialtě“ se zase budeme podrobněji věnovat v samostatné kapitole (viz 2.3.). Spolupráce mezi autorem a jeho osvědčeným překladatelem by pravděpodobně pokračovala i nadále, nebýt toho, že se opět ozvala Pertzovova duševní choroba.

Při společných překladech se dvojice přidržovala postupu, který Nabokov výstižně shrnuje v předchozí ukázce dopisu: Pertzov nejprve vyhotovil co nejvěrnější překlad originálu a poslal ho Nabokovovi. Ten překlad podrobil své „drakonické“ revizi, během níž mohl přepsat až 80 procent obsahu jedné strany. Pertzov do textu následně zanesl veškeré autorovy změny, zapsal ho na psacím stroji a poslal Nabokovovi na opětovnou kontrolu (Šrajaj 2000, s. 276–277). I přesto, že Nabokov Pertzovovy překlady takto dramaticky předělával, byl s jeho prací velmi spokojený, neboť překladatel postupoval přesně podle jeho představ (Anokhina 2017, s. 114). Svědčí o tom nejen slova chvály, obsažená v autorových dopisech samotnému překladateli (viz výše uvedené ukázky), ale i to, jak se o Pertzovovi vyjadřoval před ostatními. V březnu 1941 například píše Věře: „Přemýšlím, co dalšího bychom mohli (stejným způsobem) přeložit s P., s nímž se mi tak dobře a snadno pracuje, co myslíš?...“⁴⁰ (Nabokov 2015, s. 444). O mnohém také vypovídá skutečnost, že Nabokov trval na tom, aby se u překladů Pertzovovo jméno uvádělo jako první, přičemž volil formulaci: „z ruštiny

³⁹ Z rus. originálu: *Дорогой Петр Александрович, У вас решительно легкая рука. Только что получил от Weeks телеграмму, что они with pleasure принимают «Aurelian». / Сообщу вам подробности — т. е. гонорар — как только получу дополнительные сведения письмом. / Если у вас есть охота и время, мне кажется можно было бы за сесть за перевод «Весны в Фиальте» — на таких же началах и по тому же методу — т. е. для меня главное — получить точный и грамотный перевод, который вероятно потом раздраконю. Крепко жму вашу руку / Ваш В. Набоков / [P. S.] Я к вам писал на днях относит. «Дара». — přeložila autorka*

⁴⁰ Z angl. znění rus. originálu: *I wonder what to translate next (in the same way, with P., with whom it's pleasant and easy to work), what do you think?... — přeložila autorka*

přeložili Peter A. Pertzov a autor“ (viz ukázka dopisu z března 1941 výše). Olga Anokhina (2020, s. 194) Pertzovovi přikládá význam nad rámec kvality jeho překladů. Nejenže Nabokovovi jejich spolupráce pomohla nalézt vhodný model, jehož se poté držel s ostatními překladateli do angličtiny (a který se snažil prosadit i s překladateli do francouzštiny), ale navíc podle ní Pertzov coby jeden z jeho raných anglofonních překladatelů významně přispěl k vývoji spisovatelova stylu v tomto jazyce. Právě Pertzovův prvotní překlad totiž sloužil jako jakýsi odrazový můstek pro Nabokovova vlastního kreativního ducha. Díky tomu, že mu překladatel poskytl své lingvistické dovednosti a přitom mu přenechal naprostou tvůrčí svobodu, měl Nabokov ideální podmínky pro to, aby začal s psaním v angličtině experimentovat a časem na ni zcela přeorientoval svou literární činnost (Anokhina 2020, s. 194).

2.3. „Jaro ve Fialtě“

2.3.1. Vznik a první publikace

Řada badatelů (Monter 1970, s. 128; White 1984; Saputelli 1986, s. 233) uvádí, že povídka „Jaro ve Fialtě“ byla napsána v Paříži roku 1938. Jedná se však o omyl, který patrně vychází ze skutečnosti, že v souboru *Nabokov's Dozen*, vydaném roku 1958, je anglická verze povídky na konci opatřena údaji o místě a datu napsání: „Paris, 1938“ (Nabokov 1958, s. 38). Tentýž nesprávný rok poté Nabokov opakuje i v bibliografické poznámce v závěru publikace (1958, s. 213). Gerard de Vries (2006, s. 97) tuto nesrovnalost připisuje tomu, že se autor po více než dvaceti letech od napsání v dataci jednoduše spletl. Ve skutečnosti každopádně původní ruská verze vznikla v Berlíně, v dubnu roku 1936 (Boyd 1990, s. 426), a ještě v červenci téhož roku byla pod pseudonymem Sirin vydána v 61. čísle emigrantského literárního časopisu *SZ* (Sýkora 2002, s. 176). V následující ukázce z dochované redakční korespondence časopisu píše Nabokov koncem března 1936 redaktorovi Vadimu Rudněvovi (Nabokov & Glušanok 2014, s. 302):

Vážený Vadime Viktoroviči,
děkuji Vám za velmi milý dopis. Víte, skoro se mi stýská po Paříži, kde se mi od Vás a Vašich přátel dostalo tak vřelého přijetí!
Do 61. čísla Vám zašlu povídku „Jaro ve Fialtě“ (řekl bych, že to dle vašeho stránkování vyjde na takových patnáct až dvacet stran), ovšem bude to nejdříve 20. dubna. Dejte mi pro jistotu vědět, kdy je nejzazší termín odeslání...⁴¹

V dopise z 15. dubna 1936 spisovatel Rudněva informuje, že se povídka přepisuje, a 30. dubna 1936 se už raduje, že se redakci zamlouvala (Nabokov & Glušanok 2014, s. 302). Nabokov se tenkrát již třetím rokem věnoval románu *Dar*, který nechal na měsíc ležet stranou, aby napsal „Jaro ve Fialtě“ (Boyd 1990, s. 426). V knižní podobě vyšla původní ruská verze povídky poprvé až o 11 let později, kdy se v roce 1956 stala součástí stejnojmenného povídkového souboru vydaného newyorským nakladatelstvím The Chekhov Publishing House (rus. Издательство имени Чехова), které se specializovalo na ruskou exilovou literaturu (Karpovich 1957, s. 53). V roce 1941 svěřil Nabokov prvotní anglický překlad Peteru Pertzovovi, s nímž úspěšně spolupracoval už od roku 1933 (Shrayer 1999b, s. 556). Když byla anglická verze po mnoha Nabokovových revizích roku 1943 konečně hotová, americký časopis

⁴¹ Z ruského originálu: *Дорогой Вадим Викторович, / спасибо за Ваше милейшее письмо. Знаете, я почти скучаю по Парижу, где Вы и Ваши все друзья так радушно меня встречали! / Пришлю Вам для 61-й книжки рассказ «Весна в Фиальте» (думаю, страниц пятнадцать — двадцать, — Ваших), но пришлю не раньше 20-го апреля. На всякий случай сообщите мне, когда последний срок присылки..* – přeložila autorka

The Atlantic Monthly, který již dříve otiskl dvě Nabokovovy povídky taktéž přeložené ve spolupráci s Pertzovem („Cloud, Castle, Lake“ a „The Aurelian“), ji odmítl s tím, že je příliš dlouhá, a nakonec se v květnu 1947 objevila na stránkách módního časopisu *Harper's Bazaar* (Shrayer 1999b, s. 556–557). V tomtéž roce poprvé vyšla i v knižní podobě – spolu s osmi dalšími povídkami se stala součástí souboru *Nine Stories* vydaného nakladatelstvím New Directions (Shrayer 1999a, s. 128). Poté se roku 1958 znovu objevila v souboru *Nabokov's Dozen* od nakladatelství Doubleday a nakonec i v posmrtném souborném vydání všech Nabokovových povídek pod názvem *The Stories of Vladimir Nabokov*, které roku 1995 publikovalo nakladatelství Alfred A. Knopf.

2.3.2. Syžetová výstavba

Na první pohled se děj povídky „Jaro ve Fialtě“ zdá být dosti přímočarý. Vypráví ji Vasilij (v anglické verzi *Victor*)⁴², ruský emigrant zastávající vedoucí pozici v německé produkční společnosti. Během služební cesty se zastaví ve svém oblíbeném přímořském městečku jménem Fialta. Již od prvních řádků je čtenáři jasné, že bude toto „jaro ve Fialtě“ pro vypravěče osudové. Ne nadarmo nám oznamuje, že se tam „ocitl se všemi smysly dokořán [...] a nasával do sebe všechno najednou“ (Č_{D02}, s. 219) (Saputelli 1986, s. 236). A skutečně – Vášeňka zrovna vykresluje působivou fialtskou atmosféru, když zničehonic narazí na svou starou známou Ninu, se kterou po „patnáct kočovných let“ (Č_{D02}, s. 224) udržoval příležitostný milostný poměr. Toto setkání v něm vyvolá příval vzpomínek na jejich útržkovitý vztah, sestávající z nahodilých schůzek v různých evropských metropolích. Od doby, kdy se na pozadí blížícího se zániku ruského impéria seznámili, se vypravěč oženil a založil rodinu, zatímco Nina se jednou rozvedla a poté znovu provdala za úspěšného spisovatele Ferdinanda, který ji spolu se svým přítelem Ségurem ve Fialtě doprovází. Vášeňka s nimi stráví celý den, na jehož konci se konečně rozhodne vyznat Nině své city. Ty se ovšem nezdaří být opětované a po trapné chvílce, kterou se vypravěč snaží odlehčit ujištěním, že pouze „žertoval“, se hrdinové loučí. Krátce nato se z novin dozvídá, že se Nina nedaleko Fialty stala obětí autonehody, zatímco její manžel a jeho přítel vyvázli téměř bez zranění. Po nějaké době se rozhodne celý příběh sepsat.

Vášeňkovo vyprávění ovšem zdaleka nezachycuje jen půlden strávený s Ninou ve Fialtě, nýbrž do něj „ustavičně vstupují jednak jeho vzpomínky na jejich předchozí setkání,

⁴² V této části při citování z povídky vycházíme (až na nezbytné a vždy vyznačené výjimky) z nejnovějšího českého překladu od Pavla Dominika z roku 2004 (Č_{D02}). Hlavního hrdinu (a zároveň vypravěče) dle tohoto překladu nazýváme Vasilij (resp. Vášeňka).

jednak těmito vzpomínkami podnícené úvahy o Nině, o jejím místě v [jeho] životě, respektive o místě lásky v lidském životě vůbec“ (Sedlmajerová 2005, s. 364). Pro větší přehlednost uvedme, jak syžet povídky dělí Michal Sýkora (2002, s. 176):

1. Jaro ve Fialtě (úvod)
2. Victorův příjezd do Fialty
3. Setkání s Ninou (+ první předznamenání její smrti)
4. První setkání s Ninou v roce 1917 na statku nedaleko Ludy (retrospektiva)
5. Victor doprovází Ninu do obchodu s kabelkami (+snaha definovat její *typickou polohu*)
6. Druhé setkání s Ninou v Berlíně (retrospektiva)
7. Třetí setkání s Ninou, na nádraží (retrospektiva)
8. Další setkání v Paříži (retrospektiva)
9. Portrét jejího manžela a Victorovo seznámení se s ním (retrospektiva)
10. Setkání s Ferdinandem a Ségurem
11. Další a další setkávání (+zamyšlení se nad smyslem jejich vztahu) (retrospektiva)
12. Oběd s Ninou, Ferdinandem a Ségurem
13. Předposlední setkání (retrospektiva)
14. Procházka po obědě nad Fialtou
15. Ninina smrt při autonehodě

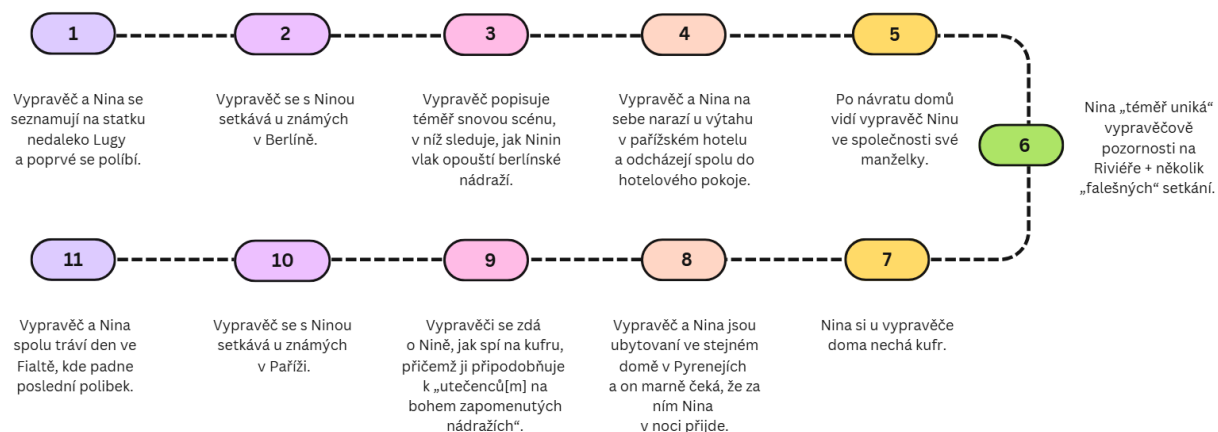
Hlavní „fialtská“ dějová linie, odehrávající se v rozmezí necelého dne, je tedy „stále narušován[a] četnými reminiscencemi na jejich společná setkání během uplynulých patnácti let“ (Sýkora 2002, s. 176). Jak prohlašuje sám vypravěč, náhodné setkání s Ninou ve Fialtě v něm vyvolává nutkání zavést ji „zpátky do minulosti, jak [...] to udělal pokaždé, když [...] ji potkal a opakoval celý dosavadní děj od samého počátku až po poslední přídavek – jako když se v ruských pohádkách všechno, co se stalo, znovu převypráví, kdykoli se příběh začne ubírat novým směrem“ (Č_{Do2}, s. 222). Explicitní zmínka „ruské pohádky“ v textu není náhodou, neboť „Jaro ve Fialtě“ je tematicky i strukturou podobné pohádce (Mattersson 1993 s. 105). Vypravěč zde odkazuje na tzv. kumulativní pohádky, jejichž „základní tvůrčí princip spočívá [...] v libovolném mnohonásobném opakování stejných dějů nebo prvků, dokud se takto vytvořený řetězec nepřerušší nebo nerozplete v opačném sledu“ (Propp 1999, s. 299)⁴³. S pohádkami povídku pojí i symbolika (Mattersson 1993, s. 105) – objevuje se zde např. plakát cirkusu⁴⁴ tolikrát předznamenávající Nininu tragickou smrt nebo „rezavý starý klíč“ (Č_{Do2}, s. 242), jenž se v závěru válí u nohou hlavních postav a podle Olega Lekmanova představuje klíč k jejich nenaplněnému štěstí (2003, s. 26). Tato druhá, „vzpomínková“ dějová linie zároveň posouvá

⁴³ Typickým příkladem je pohádka „O veliké řepě“, známá jak v ruském, tak i českém kulturním prostředí.

⁴⁴ Jak uvádí Vera Nideeva (2021, s. 63–64), k motivu cirkusu, prostupujícího celou povídkou, Nabokova inspirovala návštěva Prahy v roce 1930. Vychází při tom z jeho dopisu Věře. Spisovatel v něm popisuje procházku, během níž se mu z kopců otevřel výhled na „plátěné městečko“ kočovného cirkusu, odkud se ozýval řev tygrů a lvů, blýskaly se tam kolotoče a na plotech visely plakáty zobrazující „zelené tygry s vyceněnými zuby“ (Nabokov 2015, s. 165).

vyprávění vpřed, neboť podobně jako v ruských pohádkách zde může děj dospět do konce až ve chvíli, kdy Vasilij odvypráví všechna jejich předešlá setkání (Nicol 1991, s. 174).

Podle Charlese Nicola (1991, s. 174) lze kromě toho v povídkce vysledovat ještě třetí, poněkud méně nápadnou dějovou linii. Mluví o tzv. „retrográdním“ či zpětném typu narace (angl. „retrograde plot“). Jde o jednu z variant spirální kompozice, kterou Nabokov využíval v mnohých ze svých děl (Lee 1964, s. 226). L. L. Lee spirálu popisuje „jako kruh, avšak ne tak přesný, ne tak neohebný; jde o sled událostí, které se opakují, ale jen částečně; zrcadlové obrazy, které jsou ze své podstaty zkreslené, neboť existují v různých momentech (1964, s. 226). Retrográdní děj Nicol definuje konkrétněji, a to jako sled událostí, jenž se v určitou chvíli obrátí a zavede postavu, která jimi prochází, zpět na začátek – ovšem jiný, nový začátek (1991, s. 175). Když si totiž Váseňka uvědomí, že ho opakovaná setkání s Ninou začínají tížit, „protože tu přicházelo nazmar něco milého, křehkého a neopakovatelného, něco, co [...] zneužil, utrhávaje v nechutném chvatu žalostné zářivé slupky“ (ČDo2, s. 237), chce se z tohoto začarovaného kruhu vymanit. Aby se mu to podařilo, musí se pokusit o nový začátek, jinými slovy musí ve svém životě něco změnit, a tak se konečně odváží vyznat Nině lásku. K tomuto klíčovému momentu ho dovedl právě „retrográdní vzorec“ jeho setkání s Ninou (Nicol 1991, s. 176). Poslední pětice schůzek mezi hrdiny totiž přesně kopíruje prvních pět, avšak zrcadlově neboli v opačném pořadí (Nicol 1991, s. 176):



Začněme uprostřed příběhu, kde se spolu se skutečným (šestým) setkáním v tomtéž odstavci rychle za sebou prostrídají čtyři scény, kdy se Nina ve vypravěčově životě objeví, aniž by se doopravdy viděli:

Jednou mi kdosi ukázal její fotografii v módním žurnálu plném podzimního listí, rukaviček a větrem vymetených golfových hřišť. O vánocích mi poslala pohlednici jiskřící hvězdami a sněhem. Na jedné pláži na Riviéře téměř unikla mé pozornosti za svými černými brýlemi a cihlově opálenou pletí. Jindy, když mě povinnost náhodou přivedla do domu jakýchsi neznámých lidí, kde zrovna něco slavili, jsem mezi cizími strašáky na věšáku zahlédl její šálu a kožíšek. Podruhé na mě kývla v knihkupectví ze stránky jedné z povídek svého muže, vztahující se k epizodické služce, avšak (možná navzdory autorovu záměru) poskytující přístřeší Nině... (Č_{Do2}, s. 234–235)

Jak schůzka předcházející tomuto odstavci, tak i ta následující po něm probíhá ve Váseňkově domě v Berlíně. Pojítkem mezi šestou a osmou schůzkou je jejich sexuální podtext⁴⁵. Třetí a deváté setkání podle Nicola (1991, s. 176) kromě nádražního prostředí spojuje také jejich snový nádech. Podruhé a podesáté se hrdinové potkávají za téměř totožných podmínek u známých. A konečně řadu jejich nahodilých setkání otevírá i uzavírá polibek. Ten poslední ovšem doprovází vypravěčovo rozpačité vyznání lásky. Došlo tedy k zopakování též události, ale v poněkud jiné podobě – děj neopsal kruh, nýbrž již zmíněnou spirálu (Lee 1964, s. 228).

Váseňkova chvilková upřímnost jinak vždy bezstarostnou Ninu na okamžik donutí odložit masku a vyvolá onen „chvatný, podivný, téměř ošklivý výraz“, který se jí „jak netopýr“ mihl ve tváři (Č_{Do2}, s. 242). Ačkoli není zcela jasné, co přesně měla Ninina reakce vyjádřit, vypravěč si ji zcela zřejmě vykládá negativně. Zalekne se a téměř okamžitě vše obrátí v žert. Chvilce, kdy na sobě oba hrdinové dají znát své opravdové city, tudíž rychle pomine, a tak se mezi nimi v podstatě nic nezmění, jejich vztah dokonce vypravěči přijde „ještě beznadějnější než dosud“ (Č_{Do2}, s. 242). Prchavost tohoto okamžiku podtrhuje téměř filmový střih, kdy se Nině „v rukou [...] náhle objevila tuhá kytička drobných, tmavých, nezištně vonících fialek“ (Č_{Do2}, s. 242). Příběh uzavírá scéna, kdy se vypravěč na nádraží z novin dozvídá, že Nina zahynula při srážce s nákladním vozem kočovného cirkusu. Její smrt ho nepochybně hluboce zasáhne, a tak se rozhodne příběh sepsat – snad právě proto, aby se s ní vyrovnal, aby konečně pochopil, „co pro [něj] vlastně znamenala ta drobná tmavovláska s úzkými ramínky a „puškinovskými nožkami““ (Č_{Do2}, s. 234). K tomuto porozumění ho dovede paměť, jež mu umožní si vybavit a odvyprávět všechna jejich minulá setkání (Monter 1970, s. 134). Jak uvádí J. B. (Foster 2010, s. 100), síla vzpomínek spočívá právě v tom, že v nás zpětně dokážou oživit city, které nám v danou chvíli zůstávaly skryté. V samotném příběhu se vypravěčův duševní stav symbolicky odráží ve fialtském počasí – zatímco tápe v minulosti, je „jaro ve Fialtě [...]

⁴⁵ Charles Nicol (1991, s. 176) tvrdí, že se spolu v obou případech hrdinové vyspí: „... Victor and Nina actually make love, first in a Paris hotel room and then on a path in the Pyrenees.“ Dle našeho názoru nic nenasvědčuje tomu, že by mezi nimi během procházky skutečně došlo k fyzické blízkosti. To ovšem nijak neodporuje Nicolově teorii. Skutečnost, že oproti 4. scéně mezi nimi i přes vypravěčova očekávání k ničemu nedojde, naopak dle mého názoru zrcadlovost struktury posiluje.

pošmourné a nudné“ (Č_{Do2}, s. 219), avšak spolu s tím, jak se příběh blíží k rozuzlení a vypravěč k porozumění, se mraky nad městem pomalu rozestupují a vysvítá slunce:

Kámen však byl teplý jako tělo a já najednou pochopil něco, co jsem sice celou tu dobu viděl, ale čemu jsem nerozuměl – proč se na ulici blýskal kousek staniolu, proč se na ubruse chvěl odraz sklenice, proč se mihotalo moře: bílé nebe nad Fialtou mezitím pomalu a nepostřehnutelně nasáklo sluncem a bylo jím nyní skrz naskrz prostoupeno. A tahle překypující bílá záře se šířila dál a dál, všechno se v ní rozpouštělo, všechno se rozplývalo, všechno pomíjelo... (Č_{Do2}, s. 242–243)

Podobně jako „fialtský“ Vasilij v této závěrečné pasáži rozklíčuje tyto na první pohled zcela bezvýznamné detaily (kousek staniolu, chvějící se odraz sklenice a mihotavé moře) a dojde mu, že Fialtu zalilo slunce, tak si i Vasilij vyprávějící příběh zpětně poskládá střípky náhodných, uspěchaných a zdánlivě stejně bezvýznamných setkání s Ninou, údajně probíhajících „na okraji [jeho] života, aniž by jakkoli ovlivňovala jeho základní text“ (Č_{Do2}, s. 235), a konečně postihne podstatu jejich vztahu. Ta sice v textu není výslovně jmenována, ale můžeme si domyslet, co přesně si uvědomil: že vztah s Ninou znamenal něco víc než jeho uspořádaný, stereotypní a poklidný manželský život, že mezi nimi šlo o opravdovou lásku, která zpracováním jejich příběhu do uměleckého textu přesahuje všední realitu a nabývá vyšší, estetické hodnoty (Seifried 2020, s. 1–2). Toto uvědomění mu nakonec poskytne útěchu a zbaví ho pout minulosti, která ho tak pevně svazovala (Saputelli 1986, s. 237). Jak píše Barbara Monter (1970, s. 133), čtenář má v tomto ohledu oproti vypravěči náskok, neboť celou dobu tuší, že jde o milostný příběh, což se také nakonec v „Jaru ve Fialtě“ potvrdí.

2.3.3. Tematicko-motivická rovina

Děj povídky se odehrává ve vymyšleném přímořském letovisku jménem Fialta. Toto toponymum vzniklo složením názvů dvou skutečných měst: Fiume ležícího na jaderském pobřeží (dnešní chorvatská Rijeka) a krymské Jalty (Boyd 1990, s. 426). Nabokov patrně vycházel z vlastních vzpomínek na dalmatské pobřeží a francouzskou Riviéru, kde nejednou pobýval (Shrayer 2000, s. 208). Zatímco v ruském originálu se nevyskytují přímé narážky, které by blíže určovaly polohu města, do anglického překladu jsou přidány nenápadné indicie: She wanted, she said, exactly that shape but in fawn, and when after ten minutes of frantic rustling the old Dalmatian found such a freak by a miracle that has puzzled me ever since... (A, s. 19); Here, in the Riviera part of Fialta, the wet gravel crunched in a more luxurious manner, and the lazy sighing of the sea was more audible... (A, s. 33). Obecně lze říci, že se ve Fialtě snoubí různé tradiční rysy charakteristické pro krymská a středomořská letoviska, díky

čemuž působí, „jako by vypadla z času a prostoru“ (Ulbrechtová 2020, s. 79). Kromě vlastních vzpomínek čerpá Nabokov také z tvorby jednoho z nejvýznamnějších ruských spisovatelů Antona Pavloviče Čechova, konkrétně z jeho povídky „Dáma s psíčkem“ (1899, rus. „Дамa c собачкой“), jejíž děj se částečně odehrává právě v Jaltě. Díla pojí řada společných znaků jako například zasazení děje do přímořského lázeňského městečka; motiv nevěry; změny ročního období; nádražní prostředí, kde se milenci loučí; scény se špatně hrajícím orchestrem; symbol bizarně vypadajícího kalamáře atd. (De Vries 2006, s. 91). Podle Maxima Šrajera vstupuje Nabokov při psaní „Jara ve Fialtě“ do tvůrčího dialogu s Čechovovou „Dámou s psíčkem“ a v podstatě ji „přepisuje“ po svém (Shrayer 2000, s. 207). U Nabokova tak kupříkladu pozorujeme převrácené pojetí postav. Zde je to Nina, kdo má podobně Gurovovi ve vztahu navrch, zatímco Váseňka zůstává (stejně jako Čechovova Anna) povětšinou pasivní (Shrayer 2000, s. 214). Jak Nina, tak Gurov jsou popisováni jako velmi přitažliví pro opačné pohlaví a oba mají za sebou řadu mimomanželských poměrů, které jim podle všeho nepůsobí kdovíjaké výčitky (Shrayer 2000, s. 213). K tomu je vhodné poznamenat, že ačkoli vypravěč Ninu popisuje jako lehkovážnou a přelétavou, často tak činí způsobem, který zároveň podtrhuje její nezištnost, něhu a laskavost, např.: „...a její lhostejnost by se ihned proměnila v nádherný sluneční výbuch vlídnosti, radostný, účastný vztah, nezištně nabízející pomocnou ruku, jako by láska ženy byla pramenitou vodou s léčivými solemi, kterou vždy okamžitě a ochotně napájela každého, kdo si řekl“ (Č_{Do2}, s. 224). Čtenář si k ní tudíž buduje pozitivní, empatický vztah. Obě povídky rovněž pojí motiv dvou světů (Shrayer 2000, s. 221) – vnějšího všedního světa, jenž pro vypravěče představuje jeho rodina, a idealizovaného vnitřního světa v podobě vysněného života s Ninou, „který [...] si sotva dokázal představit“ (Č_{Do2}, s. 237). Nabokov ovšem lineární vyprávění, které je vlastní Čechovově povídce, nahrazuje spirální narativní strukturou, která „odpovídá již epoše modernismu“, a namísto otevřeného konce dělá „za příběhem tečku tragickou smrtí Niny“ (Ulbrechtová 2020, s. 79). V rámci této spirální narace představuje Fialta pomyslný most mezi minulostí a současností (Shrayer 2000, s. 211) – právě tam se vracíme pokaždé, když se vypravěč vymaní z kolotoče svých vzpomínek. Stejně jako hlavní hrdina tedy i samotná Fialta jako by uvízla někde na pomezí minulosti a současnosti:

Fialta se skládá ze starého a nového města; tu a tam se minulost a přítomnost navzájem propletly a úporně se snaží, aby se buď rozmotaly, nebo jedna druhou vytěsnily; každá na to jde po svém: novicka bojuje čestně – sází dovezené palmy, zakládá elegantní cestovní kanceláře, na červené, hladké tenisové kurty maluje krémově bílé čáry; zatímco zákeřná stařena se plíží zpoza rohu v podobě belhavé uličky nebo slepého schodiště. (Č_{Do2}, s. 237)

V podstatě ji tvoří dvě města v jednom, „staré a nové“, v nichž se prolínají dvě časové roviny – lineární historická a spirální rovina paměti (Shrayer 2000, s. 211).

Celý příběh čtenář vnímá ze subjektivního pohledu vypravěče, jenž se tváří, že čerpá pouze ze svých vzpomínek. Vášeňka v textu otevřeně deklaruje své opovržení vůči smyšlenosti a vyumělkovanosti literárních děl, které pro něj v té nejhorší podobě ztělesňuje tvorba Ninina manžela, známého francouzsko-maďarského spisovatele Ferdinanda. Kromě toho, že na něj totiž žárlí jakožto na manžela své milenky, také hluboce pohrdá jeho autorským stylem (Saputelli 1986, s. 239):

...sám jsem nikdy nechápal, k čemu je dobré vymýšlení knih, psaní o věcech, které se ve skutečnosti vlastně nikdy nestaly, a vzpomínám si, jak jsem mu jednou řekl, tváří v tvář posměchu jeho blahosklonného přikyvování, že kdybych já byl spisovatelem, dovoloval bych představivost pouze svému srdci a ve všem ostatním bych spoléhal na paměť, ten protáhlý podvečerní stín vlastní pravdy. (Č_{D02}, s. 229–230)

Protože se Ferdinandovo dílo zakládá na výmyslu, vnímá ho vypravěč jako umělé a falešné. V jeho pojetí by měla literární tvorba vycházet z opravdových citů a osobních vzpomínek (Bruhn 2016, s. 50). Kromě toho svého soka kritizuje za politický rozměr jeho románů – „a budu tvrdit, dokud mě nezastřelí, že jakmile si umění zadá s politikou, neodvratně klesne na úroveň ideologické veteše“ (Č_{D02}, s. 239). A celkově ho vyobrazuje jako obdivovatele všeho přemrštěného, nevkusného a kýčovitého, a to jak v umění, tak v lidech: „Jako se despota obklopuje hrbáči a trpaslíky, tak i on nacházel zalíbení v různých ohavnostech, jejichž kouzlo si ho podmaňovalo po dobu pěti minut i několika dní, ale také déle, pokud byl takovou věcí živý tvor“ (Č_{D02}, s. 234). Ninin manžel, jenž v očích vypravěče ztělesňuje „pošlost“, tolik nenáviděnou samotným Nabokovem (viz 2.1.1.), je tedy hlavním antagonistou příběhu. Zároveň je ovšem pro čtenáře těžké plně důvěřovat vypravěči, kterému jako by místy unikal význam jeho vlastních slov, obrazů a aluzí. Už jen fráze „kdybych byl spisovatelem“ vyznívá dost ironicky vzhledem k tomu, že se Vášeňka sepsáním tohoto příběhu fakticky sám stal autorem fikčního díla. Linda Saputelli ho dokonce nazývá „neúspěšným spisovatelem, skrývajícím se pod maskou obchodníka“ (1986, s. 240). Ačkoli se tedy vypravěč proti fantazii takto explicitně vymezuje, při psaní příběhu od svých údajných zásad evidentně upouští. Vyprávění nese jasné rysy toho, že byly jeho vzpomínky ovlivněny jak představivostí, tak znalostí budoucího vývoje událostí, a tudíž jej nelze považovat čistě za výplod paměti. Nejzářnějším příkladem jsou opakované narážky na Nininu brzkou smrt. Kromě toho, že ji předznamenávají neustálé zmínky o kočovném cirkusu blížícím se k Fialtě, ji vypravěč i výslovně ohlašuje. Záhy po setkání s Ninou čtenáři prozrazuje, že se s ní ve Fialtě vidí

„naposledy, [...] neboť si neum[í] představit žádnou nebeskou kancelář, která by souhlasila s tím, že [mu] s ní sjedná schůzku na onom světě“ (Č_{Do2}, s. 222). Ke konci příběhu zase zmiňuje, že se Nina „naposledy v životě [...] pustila do šneků, které tak milovala“ (Č_{Do2}, s. 239). Jde tu o tzv. „vyprávěčskou anticipaci“, která poukazuje na skutečnost, že vypravěč povídky není totožný s jejím hlavním hrdinou, neboť „o předmětu vyprávění ví víc než [hlavní hrdina] vůbec může vědět“ (Sedlmajerová 2005, s. 365). Při popisu Ferdinanda pak vypravěč otevřeně přiznává, že se odchyluje od skutečnosti a v podstatě si „vymýšlí“: „Neprozradím příjmení toho muže (pokud nějaký jeho útržek tu a tam pohodím, je opatřen konkrétním převlekm), toho francouzsky píšícího Maďara...“ (Č_{Do2}, s. 229). A co víc, Váseňka nejednou vlastními slovy odhaluje metafikční povahu svého příběhu, když svůj život i vztah s Ninou připodobňuje k literárnímu dílu (Bruhn 2016, s. 50): „Znovu a znovu se úspěchaně objevovala na okraji mého života, aniž by jakkoli ovlivnila jeho základní text“ (Č_{Do2}, s. 235).

Vzhledem k tomu, že se pro povídku klíčová názorová rozeprá mezi vypravěčem a Ferdinandem týká toho, do jaké míry by mělo fiktivní dílo vycházet ze skutečných událostí, vyvstává otázka, komu ze svých hrdinů by dal zapravdu sám autor. Na jednu stranu ve Váseňkově nelichotivém vyobrazení Ferdinanda rozpoznáváme ostrá slova samotného Nabokova, hluboce opovrhujícího „pošlostí“, k níž řadil i literaturu s politickým či ideologickým poselstvím (1990, s. 101). Na druhou stranu se Ferdinand v příběhu stává terčem stejné kritiky, jaká byla namířena proti Nabokovovi (Saputelli 1986, s. 239; Šachovskaja 1979, s. 64–65):

Byl hubený a domýšlivý, vždy hotov tasit břitký kalambúr a zašermovat vám jím před nosem, a v matně hnědých zastřených očích měl podivný výraz očekávání. Troufám si říct, že ten šalebný šprýmař měl neodolatelný vliv na drobnou literární havěť. K dokonalosti dovedl umění slovní ekvilibristiky a obzvlášť se pyšnil přídomkem „snovač slov“, jehož si cenil výš než pojmenování spisovatel... (Č_{Do2}, s. 229)

Zároveň vnímáme jistý nesoulad mezi vypravěčovými postoji a jeho jednáním, jakož i jeho silnou citovou angažovanost – tudíž ho autor činí nespolehlivým vypravěčem. Kterého z hrdinů tedy můžeme v tomto ohledu považovat za zprostředkovatele autorových vlastních myšlenek? Jak to u Nabokova často bývá, tuto otázku nelze jednoznačně zodpovědět. Koneckonců přestože on sám do svých děl promítal osobní zkušenosti, jeho beletrii rozhodně nelze považovat za autobiografickou v pravém smyslu slova (Sýkora 2002, s. 148). V dopise své přítelkyni, ruské spisovatelce v emigraci, Zinaidě Šachovské tak Nabokov vehementně popírá zvěsti, že jsou v „Jaře ve Fialtě“ zachyceny skutečné osoby, konkrétně jeho bratranec Nikolaj (Nika) Nabokov s manželkou (a zároveň sestrou Šachovské) Natalijou, a klade důraz na smyšlenost svých děl (Nabokov 1936 cit. dle Dolinin 2018, s. 171–172):

...znepokojuje mě ta hloupá fáma, o níž jsem se doslechl: že jsem měl v „Jaře ve Fialtě“ vyobrazit Niku a Natašu. Je to samozřejmě k smíchu (zrovna vy přece moc dobře víte, že si vše vymyslím a do svých textů nikoho necpu), ale přičítá se mi představa, že by se to celé mohlo nafouknout – proto vás snažně prosím, pokud by se zvěsti dostaly i k vám, vyvráťte je a odvolejte se na mé vlastní pobouření. Pochopil bych, kdyby je napadlo hledat autora v mém Ferdinandovi, ale toto je naprosto absurdní, snad ani nemusím podotýkat, že s Nabokovovými to nemá nic společného.⁴⁶

Jak o sobě ovšem mohl spisovatel známý tím, že do svých děl dosazoval detaily z vlastního života, říci, že jsou jeho texty holým výmyslem? Klíčem k tomuto zdánlivému protimluvu může posloužit Nabokovovo vlastní pojetí vztahu mezi pamětí a představivostí (1990, s. 77–78):

Řekl bych, že představivost je formou paměti. [...] Představa závisí na síle asociací, a ty vytváří a podněcuje právě paměť. Když mluvíme o živé vzpomínce, neskládáme tím poklonu naší schopnosti uchovávat informace, nýbrž záhadné prozíravosti Mnemosyné, která si uložila ten či onen prvek, který se pak může hodit tvůrčí představivosti při kombinaci s pozdějšími vzpomínkami i výplody fantazie.⁴⁷

Nabokov tedy mezi nimi neviděl předěl – spíše je považoval za dvě strany téže mince (Saputelli 1986, s. 240). Paměť, která nepochybně hrála zásadní roli v jeho životě i tvorbě, vnímal jako jakýsi spouštěč představivosti a nedílnou součást tvůrčího procesu (Saputelli 1986, s. 233). Dokládá to i následující spisovatelův výrok (Nabokov 1990, s. 12): „Paměť v podstatě není ničím jiným než nástrojem, jedním z mnoha nástrojů, které má umělec k dispozici; přičemž některé vzpomínky, spíše intelektuální než citové, jsou velmi křehké a mívají sklon ztrácet nádech reality, když je prozaik vloží do své knihy, když je propůjčí postavám.“⁴⁸ Není tudíž divu, že i když si Ferdinandova a Vášeňkova teorie o umění zcela odporují, v praxi jsou si jejich postupy bližší, než si to sami uvědomují (Nicol 1991, s. 179). Ferdinand tak do svého románu zahrnuje portrét skutečné osoby – své ženy (Č_{Do2}, s. 235):

⁴⁶ Z rus. originálu ...я встревожен дурацкой сплетней, которая дошла до меня – будто я в «Весне в Фиальте» вывел Никку и Наташу. По существу это, разумеется, совершенно нелепо (вы-то хорошо знаете, что я чистойшей воды выдумщик и никого не сую в свои вещи), но мне противно, что это могут раздуть – поэтому очень прошу вас, если сплетня дойдет до вас опровергнуть ее моим же возмущением. Добро бы в Фердинанде моем вздумали искать автора, а так ведь вовсе бессмысленно, даром, что никакого конечно сходство с Н<абок>овыми нет. – přeložila autorka

⁴⁷ Z angl. originálu I would say that imagination is a form of memory. [...] An image depends on the power of association, and association is supplied and prompted by memory. When we speak of a vivid individual recollection we are paying a compliment not to our capacity of retention but to Mnemosyne's mysterious foresight in having stored up this or that element which creative imagination may want to use when combining it with later recollections and inventions. In this sense, both memory and imagination are a negation of time. – přeložila autorka

⁴⁸ Z angl. originálu: Memory is, really, in itself, a tool, one of the many tools that an artist uses; and some recollections, perhaps intellectual rather than emotional, are very brittle and sometimes apt to lose the flavor of reality when they are immersed by the novelist in his book, when they are given away to characters. – přeložila autorka

Podruhé na mě kývla v knihkupectví ze stránky jedné z povídek svého muže, vztahující se k epizodické služce, avšak (možná navzdory autorovu záměru) poskytující přístřeší Nině: „Její tvář,“ napsal „byla spíše momentkou přírody než přepečlivějším portrétem, takže když se ho pokoušel představit, vyvolal si v duchu pouze záblesky jejích nesouvislých rysů: ochmýřenou linii lícních kostí na slunci, jantarově hnědou tmou těkavých očí, rty roztažené do přívětivého úsměvu, vždy hotového přejít ve žhavý polibek.“

A vypravěč zase naopak příkrášluje své vzpomínky, a jak jsme již uváděli, zastírá Ferdinandovu identitu. Vášeňkova teze a Ferdinandova antiteze tedy vyúsťují v syntézu představující Nabokovovo vlastní pojetí umění (Nicol 1991, s. 179; Saputelli 1986, s. 240).

Lze ovšem některého z hrdinů skutečně ztotožnit s Nabokovem? Ani zde to není tak černobílé. Vášeňku/Viktora s autorem pojí iniciála jména (Saputelli 1986, s. 234), jeho věk a tatarský původ (Nicol 1991, s. 182), jakož i erudice a jazyková virtuozita (Zholkovsky 2025). Andrew Field (1986, s. 164) se dokonce domníval, že mohl být celý příběh „Jara ve Fialtě“ inspirován „Nabokovovým prvním vážnějším mimomanželským poměrem“. Postava Niny dle této teorie vychází ze spisovatelovy skutečné milenky Iriny Guadanini. Většina badatelů ji ovšem nepovažuje za pravdivou, neboť jejich vztah začal začátkem roku 1937 (Boyd 1990, s. 433), tedy až několik měsíců poté, co Nabokov povídku dokončil. Podle Dolinina (2018, s. 171) jde o nedorozumění pramenící z toho, jak je v povídce popsán Ninin první manžel: Její tehdejší snoubenec byl gardový důstojník na dovolené z fronty [...]. Dnes žije úspěšným, byť poněkud osamělým životem inženýra v jedné velmi vzdálené tropické zemi (ČDo2, s. 222–223). Irina Guadanini byla totiž skutečně vdaná za bývalého vojáka a inženýra, jenž odjel pracovat do tehdejšího Belgického Konga (Dolinin 2018, s. 170). Tuto „podivuhodnou náhodu“ (Nicol 1991, s. 182) vysvětluje Dolinin (2018, s. 171) tím, že se Nabokov se svou budoucí milenkou pravděpodobně seznámil na večeři u její matky 21. února 1936. Guadanini ho nejspíš už tenkrát zaujala a on si zjistil fakta z její minulosti, z nichž některá využil ve svém příběhu. Autorovy společné rysy s Ferdinandem jsme již uváděli. Field (1986, s. 164) jej nazývá postavou, která má odvést čtenářovu pozornost (angl. „decoy character“). Nicol (1991, s. 183) s ním souhlasí a dodává, že Nabokov do svých děl nejednou zasazoval takovéto zavádějící postavy, z nichž mnohé představovaly „falešné Nabokovy“. Spisovatel skutečně své charakteristické rysy s oblibou rozděloval mezi několik osobnostně naprosto odlišných postav nebo si vymýšlel groteskní napodobeniny sebe sama, čímž si v podstatě pohrával s očekáváním čtenářů mermomocí hledajících za postavami autora (White 1984). Ty „pravé“ Nabokovovy autoportréty jsou ovšem zpravidla nenápadnější postavy, jež se v příběhu vyskytují jen okrajově a v dějové linii příběhu (zdánlivě) nehrají žádnou roli (Nicol 1991, s. 182) – snad právě proto, aby čtenáře varovaly, že si citově angažovaného vypravěče či některou z postav rozhodně

nemají plést s nezaujatým autorem. Tomuto popisu odpovídá mohutný Angličan, jenž v příběhu na první pohled zastává pouhou úlohu náhodného kolemjdoucího (Nicol 1991, s. 182). Nejenže se o Nabokovovi vědělo, že se rád oblékal v anglickém stylu, ale především se Angličan stejně jako Nabokov věnuje lepidopterologii, což platí za ten nejcharakterističtější autobiografický rys, který spisovatel svým fiktivním zástupcům propůjčuje (Nicol 1991, s. 182). Nabokov skrze něj do příběhu vstupuje v roli autora, jenž má děj i postavy ve svých rukou (Nicol, 1991, s.182). Tato postava je neustálou připomínkou autorovy přítomnosti a absolutní moci nad děním příběhu (Saputelli 1986, s. 238; Monter 1970, s. 129–130). Ostatně ve fikčním světě je právě autor tvůrcem osudu svých postav (Fowler 1974, s. 72).

Osud nebo snad sám autor, což, jak píše Dolinin (2018, s. 187), je u Nabokova v podstatě totéž, dával vypravěči spoustu šancí osvobodit Ninu od „lž[i], marnost[i] a blábolen[i] [jejího] života“ (Č_{Do2}, s. 237). Jenže ten otálel, přesvědčoval se o beznadějnosti jejich vztahu, kterému ani nerozuměl, a upřednostňoval „racionální, ne-li morální výklad svého bytí“ (Č_{Do2}, s. 237). A když se konečně přece jen odvážil udělat zásadní krok, učinil to tak váhavě a plaše (o čemž svědčí už jen tázací formulace jeho vyznání), že jakmile Nina zareagovala výrazem, jenž by mohl vypovídat o jejím překvapení, nepochopení či rozpacích, ihned jej vzal zpátky, aniž by si počkal na jakoukoli slovní odpověď (Dolinin 2018, s. 186). Nina tak zůstala ve spárech jeho protivníka, jehož falešnost – ona „pustá, černočerná noc“ (Č_{Do2}, s. 230), kterou Vášeňka spatřuje ve Ferdinandově duši i umění, ji nakonec pohltila. I přes veškerou přizpůsobivost, poddajnost, které jí vypravěč připisuje, mu nakonec dochází, že byla Nina úplně jiná než Ferdinand a Ségur, že byla na rozdíl od nich „přece jen smrtelná“ (Č_{Do2}, s. 243). Paradoxně právě smrt vypovídá o její lidskosti a nadřazenosti vůči jejím dvěma společníkům, těm „salamand[rům] osudu a bazilišk[ům] štěstěny“, kteří „vyvázli s drobně a dočasně poraněnými šupinami“ (Č_{Do2}, s. 243) (Monter 1970, s. 135).

Podle Jurije Zav'jalova-Levinga (1998, s. 160–173) není přirovnání k těmto mytickým šupinatým tvorům náhodné, stejně jako není náhodně vybrané ani toponymum pro horu Svatého Jiří, tyčící se nad Fialtou. Celý příběh „Jara ve Fialtě“ totiž badatel vykládá jako „modernistickou travestii“ (Dolinin 2018, s. 184) na legendu o sv. Jiřím drakobijci, který porazil draka (neboli okřídleného hada) a zachránil královu dceru. Role princezny dle této interpretace pochopitelně připadá na Ninu a zosobněním draka, jenž ji má ve své moci, není nikdo jiný než vypravěčův antihrdina Ferdinand. Vášeňka mu opakovaně připisuje hadí rysy: Kromě již zmiňovaného připodobnění k salamandroví a baziliškovi v něm tvorba Ninina

manžela vyvolává „ofiologický mráz“⁴⁹ a jeho reakci na kritiku zase popisuje jako plivání jedu (ČDo2, s. 230). Souvisí s tím i Ferdinandovo „démonick[é] kouzl[o]“ (ČDo2, s. 229), neboť v křesťanské tradici je ďábel, jak je známo, ztotožňován právě s hadem. Na vypravěče pak vychází role drakobijce. Nabokov ovšem kanonický příběh převrací: Vášeňka nenaplní úlohu hrdiny v tradičním slova smyslu a Ninu nezachrání fyzicky pomocí kopí, nýbrž pomocí pera (de Vries 2006, s. 96), kdy ji zvěční v podobě uměleckého díla pod názvem „Jaro ve Fialtě“.

⁴⁹ Výraz „ofiologický“ odvozený od ofiologie neboli nauky o hadech je přítomen jen v ruském originálu: *офиологический холодок* (R, s. 19).

3. EMPIRICKÁ ČÁST

3.1. Metodologie

Doposud jsme se povídce „Jaro ve Fialtě“ na základě prací několika odborníků věnovali na rovině tematicko-obsahové. Ačkoli se ani v této části práce zcela nevyhneme přesahu do klíčových motivů textu, zaměříme se tu na ni především z hlediska formálního. Je přitom třeba podotknout, že oproti předchozí části budeme primárně vycházet z vlastních, subjektivních závěrů, byť se v relevantních případech budou opírat i o odbornou literaturu. Důvodem je především to, že z translátologického hlediska byla povídka v kontextu obou zdrojových jazyků zkoumána spíše okrajově, v českém prostředí pak téměř vůbec.

Ze všeho nejdřív provedeme stylistickou analýzu prvotní, **ruskojazyčné verze povídky (R)**, kterou rozeberme z hlediska naratologického, syntaktického a lexikálního. Zvláštní pozornost budeme věnovat uměleckým prostředkům a kulturním aluzím obsaženým v textu. Na ni navážeme komparativní analýzou **kolektivního překladu do angličtiny (A)**, pod nímž je vedle samotného Nabokova podepsán Peter Pertzov. Vycházejí z modelu jejich spolupráce, popisované v teoretické části práce (viz 2.2.5.), přitom můžeme vyslovit předpoklad, že Nabokov, jenž má vůči textu nejvyšší, autorskou autoritu, bude k převodu svého díla přistupovat z tvůrčího hlediska, nakládat s ním volně a upravovat ho, jak uzná za vhodné. Odchytky zjištěné na základě srovnání dvou autorských verzí povídky nám poté poslouží jako podklad pro vzájemnou konfrontaci tří českých překladů: **Ludmily Duškové z ruštiny (Č_{Du})**, **Ladislava Šenkyříka z angličtiny (Čš)** a **Pavla Dominika z angličtiny (Č_{D01})**, které napřed porovnáme s příslušnými originály. Vzhledem k odlišnému způsobu, jakým k překladu přistupují autoři a překladatelé (viz 2.2.3) budeme přitom od českých překladatelů naopak očekávat snahu o přesnou reprodukci příslušné předlohy a dodržení autorova stylu. Hlavním předmětem našeho zájmu bude sledovat, jak se v českých překladech projevují rozdíly, které byly zjištěny mezi oběma originály. Velmi specifický pohled nám pak nabídne analýza druhého **Dominikova překladu (Č_{D02})**, upraveného s ohledem na původní ruskou verzi, kdy budeme zjišťovat, k jakým hlavním revizím v něm došlo a co k tomu mohlo překladatelé vést. K posouzení jednotlivých překladatelských řešení budeme přistupovat na základě teoretických východisek Jiřího Levého (2012), zejména jeho klasifikace hlavních typů intelektualizace v překladu, jakož i typologie výrazových změn a posunů v překladu, jak je vymezuje Anton

Popovič (1975, 1983). Při zaměření na lexikální stránku textů rovněž uplatníme poznatky z publikace Dagmar Knittlové (2000).

3.2. Stylistická analýza ruského originálu „Весна в Фиальте“

V zájmu uceleného stylistického pohledu na ruský originál povídky považujeme za vhodné se nejprve zaměřit na její narativní výstavbu. Zopakujme, že je podána achronologicky a její nedílnou součástí je komplexní hra s časem. Slovy Dany Sedlmajerové (2005, s. 364) tu „máme co činit se složitým konglomerátem několika různých a různě závažných časových rovin“, nesoucích „svůj svébytný vyprávěcí proud, jenž se s vyprávěcími proudy ostatních časových rovin mnohonásobně kříží, doplňuje a umocňuje.“ Za výchozí narativ příběhu lze označit chronologický tok událostí probíhajících ve Fialtě – od příjezdu vypravěče do přímořského letoviska až po scénu s neúspěšným vyznáním lásky. Od úvodní věty popisující fialtské počasí až po konec prvního odstavce přitom čtenář v rámci fikčního světa povídky jako aktuálně probíhající vnímá právě dění ve Fialtě. Tohoto efektu autor dosahuje nejenom formálně, tedy prostřednictvím přítomného gramatického času, ale také v rovině významové, kdy čtenáři zprostředkovává bohatý smyslový prožitek. Fialtu tak vnímáme nejenom z vizuálního hlediska, vyjádřeného poetickým popisem fialtské scenérie, ale také prostřednictvím hmatu – *Ветра нет, воздух тепл* i čichu – *отдает гарью* (R, s. 7). Sugestivní popis moře dokonce evokuje i sluchový vjem – *никак не могут вспениться неповоротливые волны* (R, s. 7). Díky takto bezprostřednímu a smyslově nasycenému obrazu je čtenář okamžitě vtažen do dění, jako by se sám ocitl ve Fialtě a vstřebával veškeré okolní vjemy tak, jako to bude o pár řádků dál explicitně činit sám vypravěč. Ten nám však prozatím zůstává skrytý, což hranici mezi čtenářem a fikčním světem ještě více rozostřuje.

Vypravěčské „já“ v podobě první gramatické osoby do narativu poprvé vstupuje až ve druhém odstavci – *Именно в один из таких дней раскрываюсь, как глаз, посреди города на крутой улице, сразу вбирая всё...* (R, s. 7), a od této chvíle už dění sledujeme očima hlavního hrdiny (jménem Vasilij, jak zjistíme později), vyprávějícího vlastní příběh. Použití přítomného času přitom čtenáře i nadále svádí k dojmu, že vyprávějící subjekt popisuje události, jež v rámci fikčního světa prožívá „právě teď“, a že se tudíž jedná o narativní přítomnost. Už zde ovšem autor zanechává jednoznačnou, byť na první pohled možná ne zcela zřejmou indicii, že jde o pouhou iluzi. Je jí příslovečné určení času „*именно в один из таких дней*“, které děj zasazuje do konkrétního (třebaže blíže neurčeného) časového úseku ve vypravěčově minulosti. Dále už sice fialtská dějová linie přechází do minulého gramatického času – *но как я был рад очнуться в нем* (R, s. 8), jenže čtenář musí stejně zůstat ve střehu, neboť záhy ji začínají v tomtéž minulém čase prokládat četné analeptické pasáže popisující nejprve Váseňkův příjezd do Fialty

a poté i jeho minulá setkání s Ninou. Postupně nám tak dochází, že hlavní postavou příběhu je vypravěčovo mladší „já“. Toto uvědomění umocňují četné prolepsy, tedy opakované náznaky toho, že je vypravěči známa tragická budoucnost Niny, např. *...это свидание... знай я даже, что оно последнее; последнее, говорю; ибо я не в состоянии представить себе никакую потустороннюю организацию, которая согласилась бы устроить мне новую встречу с нею за гробом* (R, s. 11). Kromě toho nás nechává nahlédnout do vnitřního světa postav, kdy poodhaluje jejich myšlenky, pocity a pohnutky, např. *...поцелуя она не помнила вовсе, но зато (через него всё-таки) у нее осталось общее впечатление чего-то задушевного воспоминание какой-то дружбы, в действительности никогда между нами не существовавшей* (R, s. 15). Vyprávějící subjekt tedy na jednu stranu vykazuje známky vševědounosti, které se zpravidla pojí s objektivním vypravěčem (Kubíček et al. 2013, s. 128). Na druhou stranu však rozhodně není pouhým pozorovatelem, ba právě naopak – je aktivně zapojen do příběhu, hodnotí ho, např. *...она так усмехнулась, как будто я плоско пошутил или, подробнее, как будто все эти города... были декорациями...* (R, s. 13), zpětně reflektuje své chování: *...ибо я еще тогда не знал, что, скажи я два слова, оно сменилось бы тотчас чудной окраской чувств...* (R, s. 13), a dokonce místy explicitně odkazuje na své vzpomínky: *...сидели тут и еще всякие господа, теперь спутавшиеся у меня в памяти...* (R, s. 22). Poskládáme-li tedy všechny tyto dílky dohromady, je zřejmé, že máme co do činění s tzv. autodiegetickým vyprávěním retrospektivní povahy (Kubíček et al. 2013, s. 131), kdy se vypravěč s odstupem několika let vrací k událostem ve Fialtě, které prokládá vzpomínkami zachycujícími patnáctiletou historii jeho vztahu s hlavní hrdinkou Ninou. Jinými slovy, přítomným okamžikem promluvy vypravěče není „fialtská“ časová rovina, ale pozdější doba, kdy příběh psal.

Je třeba poznamenat, že se k prezentu vypravěč po úvodních dvou odstavcích ještě vrací. Pomineme-li jeho přirozené použití v promluvách postav vyjádřených formou přímé řeči a odkazování na narativní přítomnost, např. *Помню, как я с ней говорил по телефону через половину Европы...* (R, s. 27), přítomný čas se v textu objevuje ještě na několika dalších místech. Vypravěč ho kupříkladu využívá, když navozuje scénu své první schůzky s Ninou ještě v předrevolučním Rusku (R, s. 11–12): *Зажигаются окна и ложатся, с крестом на спине, ничком на темный, толстый снег; ложится меж них и веерный просвет над парадной дверью.* Jedná se o historický prezens, který v tomto případě jednak zdůrazňuje klíčový moment prvního setkání hlavních hrdinů, jednak čtenáře opět vtahuje do děje – přenáší nás do zasněžené ruské zimy a vytváří iluzi, že se nám popisované děje přímo před očima. Jak uvádí J. B. Foster (2010, s. 103), použití prezentu navíc poukazuje na ambivalentnost časového

ukotvení vzpomínek, jež jsou vždy vyvolávány v aktuálním, přítomném čase. Dále je přítomný slovesný tvar užít, když vypravěč krátce odbočí od úvah o bezútěšnosti svého vztahu s Ninou k metaforickému popisu města: *Фиальта состоит из старого и нового города; но между собой новый и старый переплелись... и вот борются, не то чтобы распутаться, не то чтобы вытеснить друг друга, и тут у каждого свои приемы...* (R, s. 28). Toto souvětí působí jako příklad gnómickeho prezentu, používaného pro obecně platné výroky. Tím pádem popisovaný souboj mezi starým a novým městem vyznívá tak, jako by probíhal neustále a neměl konce. To podtrhuje pojetí Fialty coby odděleného světa setrvávajícího v jakémsi bezčasu, kam se vypravěč vrací po každém kolečku vzpomínek a v němž vězí až do chvíle, kdy je připraven se oprostít od minulosti (viz 2.3.2.).

To, že ve Fialtě čas plyne vlastním tempem, se odráží i ve způsobu, jakým autor pracuje s naratologickou kategorií trvání. Připomeňme, že události, které se v tomto přímořském letovisku udály v rámci necelého dne, jsou rozvedeny do rozsáhlého textu o desítkách stran. Jinými slovy, srovnáme-li čas, který události zabírají ve fikčním světě, s rozsahem textu, lze o fialtské linii obecně vzato říci, že je zde čas diskurzu delší než čas příběhu. Ilustruje to dvojice na první pohled nenápadných výjevů nacházejících se na začátku a konci povídky. V samém úvodu, ještě než Vášeňka potká Ninu, popisuje, jak na terase okolní kavárny číšník vytírá mokré stolky: *Далее, на мокрой террасе кофейни официант вытирал столики...* (R, s. 8). A kolem téže kavárny jdou s Ninou i v závěru, těsně před jejím odjezdem: *Помню, мы проходили мимо почти высохшей, но всё еще пустой, кофейни...* (R, s. 32). Celá povídka tedy byla odvyprávěna za dobu, kdy ve fikčním světě sotva stihly oschnout stolky. Tohoto účinku autor dosahuje zpomalováním tempa narace. Hlavní časová linie je přirozeně prodlužována v důsledku vypravěčových neustálých odboček do minulosti, ale také prostřednictvím tzv. protažení (Kubíček et al. 2013, s. 118–119), kdy jsou probíhající události záměrně zobrazovány v co nejjemnějších podrobnostech, např.: *...и вот уже вскрикнула, подняв руки, играя всеми десятью пальцами в воздухе, и посреди улицы, с откровенной пылкостью давней дружбы (с той же лаской, с какой быстро меня крестила, когда мы расставались), всем ртом трижды поцеловала меня и зашагала рядом со мной, вися на мне, прилаживая путем прыжка и глассады к моему шагу свой, в узкой рыжей юбке с разрезом вдоль голени* (R, s. 10). Ke zpomalení rychlosti vyprávění zde kromě zaznamenání téměř každého Ninina pohybu, přispívá popis jejího vzhledu i vložení vypravěčových vnitřních úvah. Značné zastoupení mají v textu i celé deskriptivní pasáže, např.:

Далеко, в бледном просвете, в неровной раме синеватых домов, с трудом поднявшихся с колен и ощупью ищущих опоры (кладбищенский кипарис тянется за ними), расплывчато очерченная гора св. Георгия менее чем когда-либо похожа на цветные снимки с нее, которые тут же туриста ожидают (с тысяча девятьсот десятого года, примерно, судя по шляпам дам и молодости извозчиков), теснясь в застывшей карусели своей стойки между оскалом камня в аметистовых кристаллах и морским рококо раковин. (R, s 7.)

Je zajímavé, že vypravěč v tomto úvodním poeticky laděném úryvku zdůrazňuje, že se hora sv. Jiří svému vyobrazení na pohlednicích vůbec nepodobá, a přitom sám výhled, jenž se mu otevřel na Fialtu, líčí tak, jako by se díval na ustrnulý obraz či fotografii – snad právě na jedné z oněch pohlednic. Piktoriální dojem tu vzbuzuje nejen to, že se na celý výjev vypravěč doslova dívá skrze „rám“ vytvořený domy, ale také použití oxymórního spojení „*расплывчато очерченная*“. Toto minulé trpné přičestí vzniklo od slovesa „очертить“ v původním významu „vytvořit obrys“ a běžně se používá v kontextu výtvarného umění. Adverbium „*расплывчато*“ zase nese opačný význam „bez zřetelného obrysu“ (BTSRJ cit. dle Gramota c2000–2025). Spojení těchto slov tak evokuje představu rozpitých tahů, jako dělají štětce od vodových barev, které ostatně dále v textu zmiňuje i sám vypravěč – *кипарис...похожий на завернутый черный кончик акварельной кисти* (R, s. 34). Připodobnění Fialty k uměleckému dílu jednak akcentuje její status coby místa nacházejícího se na pomezí reality, jednak svědčí o vypravěčově vizuálním citění i jisté tendenci estetizovat skutečnost. O této tendenci bude ještě řeč dále.

Ve srovnání s hlavní dějovou linií má ta retrospektivní mnohem rychlejší spád. Způsobují to četné sumarizace minulých setkání hrdinů, proložené elipsami. Ne nadarmo je vypravěč, tolik si libující v jazyce výtvarného umění, přirovnává k „vinětkám“ neboli drobným ozdobným kresbám v knihách (R, s. 10). Nejvýraznějším příkladem je pasáž přibližně v polovině povídky, v níž se o několika událostech, které Vášeňkovi připomněly Ninu, dozvídáme z rychlého sledu obecných, kondenzovaných výpovědí (R, s. 10): *Как-то осенью мне показали ее лицо в модном журнале. Как-то на Пасху она мне прислала открытку с яйцом. Однажды, по случайному поручению зайдя к незнакомым людям, я увидел среди пальто на вешалке (у хозяев были гости) ее шубку...* Ačkoli se rychlost vyprávění i v této linii průběžně zvolňuje (např. deskriptivní segment uvádějící první setkání hrdinů na lužském statku, viz R, s. 11–12), celkově vzato nedosahuje pomalosti fialtské linie. Vyprávěcí tempo se ovšem pochopitelně střídá i v rámci jednotlivých linií, ba mnohdy i uvnitř jediného větného celku, jak je tomu např. v závěrečné pasáži povídky:

Но камень был, как тело, теплый, и внезапно я понял то, чего, видя, не понимал дотоле, почему давеча так сверкала серебряная бумажка, почему дрожал отсвет стакана, почему мерцало море: белое небо над Фиальтой незаметно налилось солнцем, и теперь оно было солнечное сплошь, и это белое сияние ширилось, ширилось, всё растворялось в нем, всё исчезало, и я уже стоял на вокзале, в Милане, с газетой, из которой узнал, что желтый автомобиль, виденный мной под платанами, потерпел за Фиальтой крушение, влетев на полном ходу в фургон бродячего цирка, причем Фердинанд и его приятель, неуязвимые пройдохи, саламандры судьбы, василиски счастья, отделались местным и временным повреждением чешуи, тогда как Нина, несмотря на свое давнее, преданное подражание им, оказалась всё-таки смертной. (R, s. 35)

V popisném úvodu souvětí zde nedochází k žádnému dění. Poté vypravěč rozvádí své vnitřní myšlenkové pochody, během nichž zpětně postihuje již prožité vizuální vjemy a uvědomuje si, že město zalil sluneční svit. Chod událostí se obnovuje, když očima vypravěče sledujeme, jak se sluneční záře začíná pozvolna šířit, přičemž juxtapozice gradujících nedokonavých sloves tu vytváří efekt zpomaleného, plynulého přechodu na milánské nádraží, jenž působí jako „prolínáčka“ mezi dvěma scénami na filmovém plátně (Bruhn 2016, s. 53), byť jde fakticky o elipsu. Až do konce už poté vypravěč udržuje svižnější tempo, kdy shrnuje průběh i tragické následky autonehody, o nichž se dozvěděl z novin.

Z výše uvedeného úryvku, tvořeného jedním jediným souvětím, je jasné, že se text rozhodně nevyznačuje syntaktickou úsporností. Najdeme v něm sice i krátké, málo rozvitě věty, ale ty jsou z větší části vyhrazeny pro přímé řeči v pásmu postav. Nabokovův vypravěč má oproti tomu nápadný sklon používat sáhodlouhá, košatá souvětí, která se místy táhnou přes několik řádků, a v jednom případě dokonce i přes celou stránku (R, str. 16–17). Je pro něj charakteristické řetězení vět se slabou obsahovou souvislostí, spojených buď souřadícími spojovacími výrazy (velmi často *u* či *a*) anebo asyndeticky (pomocí středníku či čárky). Tato souvětí obsahují velké množství větných členů, mnohdy v podobě vedlejších vět různých druhů. Vášeňkovy myšlenky tak často přechází jedna v druhou bez výraznějších předělů, což posiluje dojem, že události popisuje tak, jak si je vybavuje, a nechává se unášet proudem vlastních vzpomínek a asociací, jejichž společným jmenovatelem je Nina. Bezprostřednost jeho vyprávění, směřující k mluvené řeči, podtrhují časté vsuvky – např. když má potřebu čtenáři doplnit či vysvětlit nějaké souvislosti – *...которые тут же туриста ожидают (с тысяча девятьсот десятого года, примерно, судя по шляпам дам и молодости извозчиков)*... (R, s. 7), či komentuje popisované události ze subjektivního hlediska – *...строк, относившихся к эпизодической служанке, но приютивших ее (вопреки, быть может, его сознательной воле)*... (R, s. 25). Kromě toho nejednou sklouzává k apoziopézím. Slova mu často docházejí v emocionálně vypjatých chvílích, kdy ho vzpomínky zavedou k nepříjemným

či bolestivým úvahám, v nichž nechce pokračovat – *Да и она, связанная с мужем крепкой каторжной дружбой... Глупости!* (R, s. 28). Na příkladu ukázky z předchozího odstavce vidíme, že se na spletitosti syntaxe dále výrazně podílejí několikanásobné větné členy – *Фердинанд и его приятель, неуязвимые пройдохи, саламандры судьбы, василиски счастья* (zde několikanásobný podmět s funkcí stupňování významu), participiální konstrukce v pozici přívlastku – *желтый автомобиль, виденный мной под платанами* (zde dlouhý tvar minulého přičestí trpného) či přechodníkové obraty jak v čase minulém (*влетев на полном ходу в фургон бродячего цирка*), tak přítomném (*чего, видя, не понимал дотол*). V povídce se dále objevují stylistické figury založené na syntaktických vztazích. Jmenujme např. anaforu – *...почему давеча так сверкала серебряная бумажка, почему дрожал отсвет стакана, почему мерцало море...* (R, s. 35); epizeuxis – *Глупости, глупости!* (R, s. 28); či řečnické otázku – *Неужели была какая-либо возможность жизни моей с Ниной, жизни едва вообразимой, напоенной наперед страстной, нестерпимой печалью, жизни, каждое мгновение которой прислушивалось бы, дрожа, к тишине прошлого?* (R, s. 28). Tyto prostředky přispívají k rytmizaci a poetizaci textu prózy, jež se významně projevují i na rovině lexikální. Ještě než se ovšem zaměříme na jejich konkrétní realizaci, nejprve si vypravěčovu slovní zásobu charakterizujeme obecněji.

Povídka je psána kultivovaným, povětšinou spisovným jazykem, zcela srozumitelným pro současného čtenáře, byť místy nese lehké stopy archaičnosti⁵⁰. Nabokov svému vypravěči propůjčuje mimořádnou stylistickou preciznost, jazykovou hravost i bohatý lexikální repertoár a nechává ho kombinovat výrazy z různých vrstev jazyka, aniž by výsledný text vyzníval nejednotně. Tímto nenuceným střídáním prostředků z vyšší stylové roviny (často pocíťovaných jako poetické) a nižší stylové roviny (často pocíťovaných jako emocionálně zabarvené) vypravěč na jednu stranu dává na odiv svou erudovanost i umělecké cítění a na druhou zase odhaluje svou zranitelnost, snaží se přesvědčit čtenáře o oprávněnosti svého pohledu a získat ho na svou stranu. Uvedme pár příkladů. V textu najdeme výrazy s nádechem knižnosti jako

⁵⁰ V této souvislosti je vhodné poznamenat, že jak už jsme ostatně uváděli na příkladu samotného Nabokova (viz 2.1.1.), ruští emigranti první vlny si obecně zakládali na vytříbenosti a „čistotě“ ruského jazyka: Mnozí z nich se záměrně drželi jazykových (a často i pravopisných) norem předrevoluční ruštiny a považovali se za pokračovatele a ochránce ruské literární tradice 19. století – především pak proti umělým a ideologicky motivovaným zásahům vedoucím ke zjednodušení a šablonovitosti, které po občanské válce a říjnové revoluci ruština utrpěla ze strany bolševického režimu (např. zavedení neologismů v podobě akronymů či složenin slov reprezentujících novou institucionální strukturu a byrokratický aparát aj.) (Golubeva-Monatkina 2014, s. 135–138). I Vladimir Nabokov touto „sovětskou“ ruštinou opovrhoval, a když se například Glebovi Struvemu v dopise svěřil s myšlenkou přeložit *Adu* (tento záměr ovšem nakonec neuskutečnil), důrazně při tom podotkl, že ji rozhodně neplánuje převést do „sovžargonu“, nýbrž do „romantické a přesné ruské prózy“ (Nabokov 1989, s. 548). Do jisté míry tedy lze používání slov jako např. *ныне, тотчас, ибо*, která výkladový slovník TSU, publikovaný v Sovětském svazu v letech 1934–1940 (tj. v době vzniku povídky), hodnotí jako zastaralá (Ušakov c2008–2023), připsat jazykovým konvencím, které si s sebou emigranti (k nimž patřil jak Nabokov, tak vypravěč) nesli z předrevolučního Ruska.

бездна či *истина*, přičemž často se jedná právě o slova staroslovanského původu (Pan'kin & Filippov 2011), která jsou v ruštině obecně vnímána jako stylisticky vyšší. Objevují se v místech, kde vypravěč záměrně přechází do poetického tónu – v prvním případě tak silně dramatizuje nenaplněné čekání na Ninu (R, s. 26) a ve druhém zase podtrhuje filozofickou rovinu své úvahy o podstatě umění (R, s. 19). Zároveň je třeba dodat, že knižně až zastarale zabarvené výrazy nejednou využívá i v ironickém smyslu, obzvláště ve vztahu k Ferdinandovi, např.: *посмотрев по направлению перста, бесцеремонно указывавшего...* (R, s. 31), kdy se prostřednictvím nadneseného zastaralého slova *перст* (opět staroslovanského původu) vysmívá Ferdinandově velikášství a nadutosti. Svůj postoj k Ferdinandovi ovšem také často nepokrytě vyjadřuje prostřednictvím záporně zabarvených výrazů z hovorové vrstvy ruštiny s konotací hrubosti, např.: *сильно теребя меня, пихая меня, разинув рот* (R, s. 24), a místy dokonce sklouzává do substandardní vrstvy zvané „просторечье“, např.: *тех похабных замечаний* (R, s. 24), kdy adjektivum *похабный* má až pejorativní nádech (Ušakov c2008–2023). Naopak příznak kladné expresivnosti nesou výrazy asociované s Ninou, často v podobě deminutiv, např.: *вежливенько... осведомилась* (R, s. 10), *с пушкинскими ножками* (R, s. 25), *хорошенькие шатеночки* (R, s. 33). Bohatství vypravěčovy slovní zásoby se dále projevuje ve využívání výrazů z celé řady nejrůznějších lexikálních polí, mnohdy s velmi specifickým významem. Odráží se v tom jeho vysoká citlivost vůči okolí, které si vybavuje až v pozoruhodně přesných detailech: kupř. jeho popis Fialty zahrnuje konkrétní pojmenování rostlin (*платаны, можжевельник, мимоза, кипарис*), velmi jemné odstíny barev (*оливково, сизый, синеватый*) i prvky městského exteriéru (*аркады, просадь, фасад, арки*). V tomto ohledu je třeba uvést, že tato lexikální hustota a diverzita není typická pro mluvenou řeč, jejíž znaky, jak jsme již uváděli, nese vypravěčův jazyk v rovině syntaktické. Vzniká tedy určité napětí mezi formou a obsahem, jež má samo o sobě ozvláštňující efekt. Připomeňme dále, že vypravěčova mimořádná schopnost percepce se zdaleka neomezuje jen na vizuální rovinu – Vášeňka má velmi silně rozvinuté všechny smysly včetně sluchu, což ilustruje nespočet onomatopoií přítomných v textu (*скрип-скрип-скрип, хохоча, шелест, забулькало и запищало* aj.). A dokonce se zdá, že mu Nabokov propůjčuje svůj dar synestézie, projevující se ve směšování různých smyslů – v následujícím příkladě konkrétně sluchu, chuti, hmatu a čichu: *слышится сахаристо-сырой запах* (R, s. 8).

Opakování určitých tematicky spjatých slov, která se v textu zapojují do složitějších významových souvislostí, přispívá k budování motivů, jež v kontextu celé povídky často nabývají symbolického významu. Kupříkladu se zde neustále objevuje motiv vlaku: Hlavní hrdina přijel do Fialty „ночным экспрессом“ (R, s. 8), těsně před rozhodujícím vyznáním viděl

v dále „дымок невидимого поезда“ (R, s. 34) a koneckonců právě na vlakovém nádraží se dozvěděl o Ninině úmrtí. K vlaku vypravěč rovněž připodobňuje celý jejich vztah: *тех будущих, в даль уже тронувшихся, пятнадцати дорожных лет, нагруженных частями наших несобранных встреч...* (R, s. 13). Metaforu zde odhaluje bezprostřední jazykový kontext nominální skupiny *пятнадцати дорожных лет*, v níž adjektivum *дорожных* nese význam „probíhající na cestách / v pohybu“ (BUSRJ cit. dle Gramota c2000–2025). Vidíme tu jednak minulé přičestí činné odvozené od slovesa *тронуться*, které v ruštině tvoří ustálenou kolokaci „поезд тронулся“ (BTSRJ cit. dle Gramota c2000–2025), jednak přičestí *нагруженных*, evokující stejnoořenné přídavné jméno *грузовой*, které se rovněž běžně pojí se substantivem *поезд* ve významu „nákladní vlak“. Nejenže tedy tento motiv symbolizuje prchavost jejich společných chvil (milenci se velmi často setkávali na krátkou dobu během nějaké cesty), ale také v sobě nese odstín osudovosti a konečnosti – jako by v den jejich setkání tento metaforický vlak vyrazil z výchozího bodu a po dobu patnácti let neúprosně mířil ke své destinaci, kterou se ukázala být Ninina smrt. S tou vypravěč železniční prostředí asociuje i dále. Když Nina nastoupí do vlaku přijde mu, jako by přešla do jiného (onoho) světa – *перейдя в другой мир* (R, s. 16). Jindy se mu o ní zase zdá, že „spí jako zabitá“ a připomíná mu uprchlíky na nádražích – *мертвым сном спит Нина, как спят нищие переселенцы на Богом забытых вокзалах* (R, s. 27). Podle Lekmanova (2003, s. 24) tak v textu mnohé (zdánlivě) napovídá tomu, že Ninu, podobně Tolstého Anně Karenině, zabije právě vlak. Ve skutečnosti ovšem zahyne po srážce s jiným dopravním prostředkem – vozem kočovného cirkusu. Volba cirkusu coby nástroje Nininy smrti by mohla odkazovat na jejího manžela, jemuž dává vypravěč milenci smrt za vinu. Pojí je totiž kýčovitost a jistá grotesknost. Tyto konotace příznačné pro cirkus jsou vyvedeny do povrchové roviny textu tím, že je „anoncovaný křiklavými prostředky“ (Sedlmajerová 2005, s. 365), např.: *...на стене которой: опять всё те же слоны, расставя чудовищно-младенческие колени сидели на тумбницах; в эфирных пачках наездница (уже с надрисованными усами) отдыхала на толстом коне; и клоун с томатовым носом шел по канату, держа зонтик, изукрашенный всё теми же звездами...* (R, s. 29). Co se týče Ferdinanda, ten si dle vypravěče v kýči a pompéznosti vyloženě liboval, o čemž kromě doslovných narážek, např. *кичился званием сочинителя* (R, s. 19), *как деспот окружает себя горбунами и карлами* (R, s. 24), svědčí nevkusná miniatura hory sv. Jiří, kterou si Ninin manžel s nadšením koupil (R, s. 24). Daná souvislost podtrhuje myšlenku, že hrdinku zabila Ferdinandova falešnost a nabubřelost (viz 2.3.3.), a to právě v metaforické podobě cirkusu. Nehodu vedle nespočtu přímých odkazů na cirkus předznamenává i motiv ohně, který lze vysledovat na poněkud hlubší rovině textu: Hned ze začátku vypravěč ve vzduchu cítí spaleninou

– *отдает зарью* (R, s. 7), *чадом...несло из голых окон* (R, s. 14); při prvním setkání s Ninou ji líbá na šíji popisovanou slovy *совсем огненную за шиворотом* (R, s. 12); jeho známý při jednom ze setkání o Nině říká, že je cítit po kouři – *горелым сквозь духи* (R, s. 33). Tyto neustále se vracející obrazy vedly nejednoho badatele (viz Matterson 1993 s. 106; Zav'jalov-Leving 1998, s. 165) k závěru, že Nina při nehodě uhořela. Vypovídá o tom ostatně i skutečnost, že Vášeňka její dva přeživší společníky označuje za salamandry a bazilišky (R, s. 35), tedy mytické tvory známé svou odolností vůči ohni. Opět tu narážíme na to, že jakkoli přesně by Vášeňka nepopisoval všechny své tehdejší vjemy, jsou nevyhnutelně ovlivněné jeho pamětí (viz kap 2.3.3.) – vypravěčský subjekt ví, že Nina přišla o život při požáru, a tento poznatek promítá do vědomí svého mladšího, „fialtského“ já. Tím v podstatě pozměňuje minulé události a vytváří fiktivní příběh, jenž se neobejde bez patosu a příkras.

Z textu lze vyčíst, že se vypravěč při ožívování vzpomínek nechává velmi snadno unést představivostí. Prožité události si často idealizuje a dodává jim na estetickém účinku, až výsledný text mnohdy působí jako lyrizovaná próza. Tohoto efektu autor dosahuje pomocí široké škály uměleckých prostředků s poetizační funkcí, rozestých po celé délce textu. Předně využívá velké množství metafor, a to jak realizovaných na menší ploše, tak i rozvinutých, prostupujících celým textem a mnohdy nabývajících až symbolického významu. Jako příklad z první skupiny lze uvést segment *небольшая компания комаров занималась штопаньем воздуха над мимозой, которая цвела, спустя рукава до самой земли* (R, s. 14), jenž navíc ilustruje, že se v textu poetizační prostředky často kumulují. Vidíme zde jednak personifikaci připisující komárům lidskou činnost, jednak dvě metafory: ta první vychází z představy, že pohyb komárů ve vzduchu připomíná látání, a druhá připodobňuje mimózu k dívce s rukávy (květy) svěšenými k zemi. Příkladem metafory rozvíjené na hlubší rovině textu nám může posloužit asociativní řetězec Fialta – fialka – Nina, prostupující celou povídkou. Souvislost mezi názvem města a květinou je patrná v rovině hláskosloví a hned v úvodu ji tematizuje sám vypravěč: *во впадине его названия мне слышится сахаристо-сырой запах мелкого, темного, самого мятого из цветов* (R, s. 8). Zamlžená a mdlá Fialta je v povídce opakovaně popisována jako by existovala někde na pomezí reality, čímž reflektuje Nininu neuchopitelnost, a jakmile o Ninu vypravěč přijde, rozpustí se (alespoň v jeho paměti) i město. Lásky Vášeňky k Fialtě, proklamovaná nejen přeneseně, prostřednictvím esteticky líbivých popisů nasycených obrazy, ale také verbálně – *Я этот городок люблю* (R, s. 8), je odrazem jeho lásky k Nině. Nasvědčuje tomu i jeho syntakticky paralelně vystavené vyznání (Foster 2010, s. 104) – *А что, если я вас люблю?* (R, s. 34). Metaforické zpodobnění Niny coby fialky pak vymezuje závěrečná scéna, kdy se jí v ruce najednou objeví kytice fialek – *букет темных, мелких,*

бескорыстно пахучих фиалок (R, s. 34–35), jimž jsou připisovány tytéž vlastnosti jako Nině: drobnost v podobě řady deminutiv a nezištnost, opakovaně zmiňovaná vypravěčem v různých obměnách – *с честной простотой, [...] своих отзывчивых, исполнительных губ* (R, s. 12); *точно женская любовь была родниковой водой, содержащей целебные соли, которой она из своего ковшика охотно пошла всякого, только напомни* (R, s. 13). Obraznost se v textu dále hojně projevuje ve formě personifikace, přičemž autor zosobňuje samotnou Fialtu – *не то Фиальта привыкла, и уже сама не знала, чем дышит, влажным ли воздухом или теплым дождем* (R, s. 9); přírodní jevy – *море, опоенное и опресненное дождем* (R, s. 7); *охнул сугроб, произвел ампутацию валенка* (R, s. 13); předměty – *синеватых домов, с трудом поднявшихся с колен и оцупью ищущих опоры* (R, s. 7), *поезд, поднимая рамы и отворачиваясь, ушел*; i abstraktní pojmy – *жизни, каждое мгновение которой прислушивалось бы, дрожа, к тишине прошлого* (R, s. 28). Jak vyplývá z uvedených příkladů, metaforická vyjádření v textu slouží k navození nejen estetického, ale také lehce humorného efektu, např. vyvolaného představou, že napadaný sníh někomu „amputuje“ válenku. V textu se rovněž výrazně uplatňuje jazyková hravost, která se projevuje tím, že autor využívá morfologicko-lexikálních možností ruštiny k tvoření okazionálních novotvarů. V následující ukázce například aktualizace výpovědi dosahuje tím, že navzdory slovotvornému úzu stupňuje desubstantivní relační adjektivum *курортный*: *гораздо курортнее хрустел мокрый гравий* (R, s. 29). (Dalším z mnohých okazionalismů, které se v textu vyskytují, se budeme podrobněji věnovat v následující kapitole). Mezi dalšími ozvlášťujícími prvky jmenujme přirovnání: *длинный, как стебель, мундштук* (R, s. 15), *желтая, похожая на жука, машина* (R, s. 29); a básnické přívlastky: *пегие стволы платанов* (R, s. 7), *неразговорчивой ночи* (R, s. 12), *янтарной темноты быстрых глаз* (R, s. 25).

Velký význam má pro poetizaci „Jara ve Fialtě“ i zvuková stránka textu. G. K. Vasil'jev (1991, s. 35–39) si na základě analýzy vzorku úvodních 500 slov povídky všímá toho, že se text vyznačuje vysokým podílem úseků dodržujících (byť ne zcela přísně) různá rytmická schémata. Realizuje se zde kupříkladu čtyřstopý jamb – *Все мо́кро: пегие стволы́... , ...с т́рудом подня́вшихся с колéн* (R, s. 7), přičemž v obou příkladech je přítomna odchylka ve třetí stopě či dvoustopý anapest – *и прила́вок с отќрытками, и витрину́ с распáтиями* (R, s. 7). V segmentu *в блéдном просвéте, в нерóвной ра́ме...* zase amfibrachickou stopu z obou stran obepínají trocheje (Vasil'jev 1991, s. 35–36). Při srovnání s výsledky studie V. E. Cholševnikova z roku 1985, zkoumající výskyt čtyřstopého jambu v ruské próze, dochází Vasil'jev (1991, s. 39) k závěru, že v „Jaru ve Fialtě“ se toto schéma objevuje přinejmenším 1,5krát víc než v jiných srovnávaných prozaických textech. Ať už je ovšem výskyt těchto

rytmizovaných úseků náhodný, či nikoli, není pochyb o tom, že dodává textu na estetické hodnotě. Tu navíc umocňuje zvukomalebnost způsobená kumulací zvukově shodných hlásek, která je příznačná obzvláště pro tuto úvodní popisnou pasáž povídky (R, s. 7–8): *стволы платанов; в неровной раме; ощупью ищущих опоры; морским рококо раковин; сонная весна особенно* aj.

Zvláštní pozornost si zaslouží kulturní aluze, jimiž je text povídky protkaný. Již několikrát jsme naráželi na to, že vypravěč na svůj život i okolní dění nahlíží prizmatem vizuálního umění. Kromě sugestivní popisné pasáže, kterou jsme rozebírali v naratologické části, či toho, že když svůj rodinný život staví do protikladu k neuspořádanému, melancholickému vztahu s Ninou, připodobňuje ho k idylickému portrétu – *где я как на картине сидел с женой, дочками, доберман-пинчером* (R, s. 28), je v textu také v podobě ekfráze ukrytá aluze na jedno konkrétní, veleslavné výtvarné dílo (R, s. 20–21). Když Vášeňka s Ninou vcházejí do pařížské kavárny, kde se nachází Ferdinand se svým doprovodem, naskytne se mu scéna, která mu k jeho vlastní hrůze dodatečně připomene nástěnnou malbu *Poslední večeře* od Leonarda da Vinciho (de Vries 2006, s. 93): Ferdinand sedí uprostřed delší strany stolu s roztaženýma rukama, obklopený svými společníky s hlavami obrácenými k němu. Ninin povrchní a domýšlivý manžel je zde zcela jasně stylizován do karikurní podoby Ježíše. Zholkovsky (2025) jej dokonce nazývá antikristem. Převrácenost a parodičnost tohoto výjevu umocňuje skutečnost, že zatímco da Vinciho malba je známa právě tím, že oproti předešlým verzím poslední večeře vyobrazuje Ježíše i jeho apoštoly bez svatozáří, čímž je dle některých badatelů přibližuje obyčejným smrtelníkům (Smithsonian Channel 2013), Ferdinand svatozář má. Ta je ovšem z cigaretového kouře, což symbolizuje prázdnotu a faleš, kterou vypravěč spatřuje jak v jeho osobnosti, tak i tvorbě. Slovy samotného Vášeňky je celá ta představa stejně nevkusná a rouhavá jako Ferdinandovo dílo. V povídce se objevuje mnoho dalších narážek na křesťanství – *витрина с распятиями* (R, s. 7), *история грехопадения* (R, s. 21), *паломничества* (R, s. 30) aj. Patří k nim i legenda o sv. Jiřím (viz 2.3.3.), jehož jméno nese fialtská dominanta. S tímto světcem dále souvisí odkaz na holandského umělce Philipse Wouwermana, známého vyobrazováním bílého koně, který je jakožto symbol mravní čistoty právě jedním z atributů sv. Jiřího (de Vries 2006, s. 94–95). Obrazy nejsou jediným médiem, z nichž „Jaro ve Fialtě“ čerpá – demonstruje také úzkou vázanost na literární texty. Vedle již zmiňované Čechovovy „Dámy s psíčkem“ (viz 2.3.3.) zde nacházíme ohlas další povídky z pera tohoto ruského klasika, a to „Polibek“ (rus. „Поцелуй“): K prvnímu polibku mezi Vášeňkou a Ninou dochází v podobném venkovském sídle jako u Čechova, za podobné atmosféry, a navíc mezi hrdiny, kteří se (tenkrát ještě) vůbec neznali (White 1984).

V neposlední řadě nesmíme opomenout ani intertextové narážky na dvě básně A. S. Puškina, obsažené ve Vášeňkově vyznání: *А что, если я вас люблю?* (R, s. 34) (Shrayer 2000, s. 225–227).

Пустое вы сердечным ты
Она, обмолвись, заменила
И все счастливые мечты
В душе влюблённой возбудила.
Пред ней задумчиво стою,
Свести очей с неё нет силы;
И говорю ей: как вы милы!
И мыслю: как тебя люблю!
(Puškin 1997, s. 168)

Я вас любил: любовь ещё, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.
(Puškin 1997, s. 221)

První báseň vychází z toho, že v Puškinově době se v aristokratických kruzích i mezi známými běžně používalo zdvořilostní vykání. Žena, jež je v básni popisována, omylem osloví lyrický subjekt familiárním „ty“, které on považuje za známku opravdových citů, a tudíž v něm zažehne naději, že jeho lásku opětuje. Od Puškinových dob se společenská situace obrátila. Vášeňka tak báseň převrací a místo toho, aby Nině jako obvykle tykal, obrací se na ni prostřednictvím vzácnějšího a stylisticky vyššího „vy“, které pro něj lépe vyjadřuje intenzitu jeho citů. V jeho nešťastné formulaci se ovšem zároveň zračí druhá Puškinova báseň, která svým obsahem napovídá, jak jeho vyznání dopadne.

Závěrem této kapitoly shrňme, že v „Jaru ve Fialtě“ Nabokov mistrně využívá nejrůznějších výrazových prostředků k tomu, aby rozostřil hranici mezi životem a uměním, mezi autobiografií a fikcí, mezi tím, co se stalo a co si jeho vypravěč vyfabuloval. Přeskakování mezi časovými rovinami, střídání gramatických časů, spleť souvětí plná vzájemně provázaných obrazů, skrytých aluzí i jazykových dvojsmyslů – to vše vede k tomu, že fikční svět povídky působí neuchopitelně a zamlženě jako samotná Fialta. Jako nikdy zde platí Nabokovův výrok (2020, s. 127): „Doznávám se, že nevěřím v plynutí času. Rád skládám svůj kouzelný koberec po použití takovým způsobem, aby vzory přilehly na sebe. Ať milý návštěvník škobrtne.“ A skutečně – čtenář musí být neustále ve střehu, aby rozklíčoval nejen autorovy mnohvrstvé jazykové hříčky, ale také se nenechal zavést do slepých uliček, které mu Nabokov nastražil. Povídka je nasyčena tolika symboly a skrytými významy, že je otázkou, zda je vůbec pro (dnešního) běžného čtenáře možné je všechny postihnout. Snad postačí uvést, že už jen samotné úsilí stojí za to, neboť odměnou za něj je zaručený pocit hlubokého estetického zadostiučinění.

3.3. Komparativní analýza ruského originálu a anglického překladu

Po analýze ruského originálu se nyní zaměříme na jeho srovnání s anglickou verzí vyhotovenou společnými silami Vladimira Nabokova a Petera Pertzova. Připomeňme, že ačkoli tu nemáme co do činění s autorským překladem v pravém slova smyslu, vzhledem k modelu spolupráce této dvojice, popsaném v kapitole 2.2.5., lze oprávněně předpokládat, že veškerá překladatelská rozhodnutí byla v anglické verzi učiněna buď přímo Nabokovem, anebo s jeho souhlasem. Ostatně sám autor (1958, s. 213) přebírá v bibliografické poznámce ke své sbírce *Nabokov's Dozen* veškerou zodpovědnost za jakékoli nesrovnalosti mezi původní ruskou a anglickou verzí. Pro účely této části práce je tedy budeme s jistotou mírou zjednodušení přisuzovat právě autorovi. V rámci této kapitoly se pokusíme identifikovat významové i formální rozdíly mezi oběma verzemi, popíšeme nejvýraznější překladatelské posuny vzniklé při převodu do angličtiny, poukážeme na interpretační důsledky těchto změn a nastíníme možné důvody, které k nim vedly. Pozornost budeme věnovat zejména tomu, jak se v překladu zachází se složitou narativní strukturou původního vyprávění a jakým způsobem jsou do něj přeneseny výrazové zvláštnosti i národně specifické rysy originálu, zmiňované v předešlé kapitole. Na základě zjištěných tendencí poté v následující části srovnáme i jednotlivé české překlady.

Odrážíme-li se od vstupní analýzy ruského originálu a podíváme se na narativní výstavbu povídky, všimneme si rozdílu ve vrstvení časových rovin, jenž je v mnohém dán odlišným pojetím gramatické kategorie času v ruštině a angličtině. Uvedme příklad ze začátku povídky, kdy vypravěč po setkání s Ninou odkazuje na jejich předešlé schůzky:

Всякий раз, когда мы встречались с ней, за всё время нашего пятнадцатилетнего... назвать в точности не берусь: приятельства? романа?.. она как бы не сразу узнавала меня; и ныне тоже она на мгновение осталась стоять... (R, s. 10)

Every time I had met her during the fifteen years of our — well, I fail to find the precise term for our kind of relationship — she had not seemed to recognize me at once; and this time too she remained quite still for a moment... (A, s. 16)

V ukázce z ruského originálu se zde v jednom větném úseku prolínají dvě časové roviny – vzpomínková a fialtská, přičemž obě jsou vyjádřeny pomocí minulého času. Anglický temporální systém je ovšem bohatší než ten ruský. Mimo jiné rozlišuje předčasnost minulých dějů před jinými minulými ději, a to v podobě plusquamperfekta, které se v moderní ruštině už takřka nevyskytuje (Arakin 2005, s. 223–224). V originálu na předčasnost dějů *встречаться* a *узнавать* před *остаться стоять* poukazují příslovečná určení *всякий раз* a *за всё время* v kombinaci s nedokonavou, iterativní formou sloves. Společně vytvářejí plán opakované, vzdálenější minulosti. Ta kontrastuje s jednorázovým dějem v aktuálně líčené minulosti, která

je vyjádřena adverbium *ныне* a predikátem složeným z fázového slovesa v dokonavém tvaru a infinitivu *осталась стоять*. V anglickém překladu je pak kontrast mezi časovými rovinami signalizován nejen lexikálně, tj. prostřednictvím příslovečných určení, ale také formálně – pomocným slovesem *had*, což anglofonnímu čtenáři poněkud usnadňuje orientaci v chronologii povídky. Vlivem tohoto konstitutivního posunu tak v anglické verzi dochází k jistému oslabení efektu rozostření hranice mezi vyprávěcími proudy, který je vlastní ruskému originálu. Zároveň do výše uvedené ukázky v obou verzích zasahuje i narativní přítomnost, vyjádřená predikáty *не берусь назвать* – *fail to find*. Kromě tohoto komentování vzpomínek z hlediska aktuální doby promluvy vypravěče (tedy psaní příběhu) se v anglické verzi stejně jako v originálu přítomný čas využívá ve funkci historického prézentu: *Windows light up and stretch their luminous lengths upon the dark billowy snow...* (A, s. 17); či k vyjadřování obecně platného děje: *Fialta consists of the old town and of the new one; here and there, past and present are interlaced, struggling either to disentangle themselves or to thrust each other out...* (A, s. 32). V přítomném čase se rovněž nese úvodní pasáž, kdy nás vypravěč přenáší do jarní fialtské krajiny. Na rozdíl od ruštiny tu ovšem vyprávění do minulého gramatického času přechází dřív:

Именно в один из таких дней раскрываюсь, как глаз, посреди города на крутой улице, сразу вбирая всё... (R, s. 7)

It was on such a day in the early thirties that I found myself, all my senses wide open, on one of Fialta's steep little streets, taking in everything at once... (A, s. 13–14)

Oproti originálu je tu vyprávěcí proud zcela zjevně zasazen do konkrétního časového období v minulosti, a to jak formálně, tak lexikálně, pomocí časového určení *on such a day in the early thirties*. V angličtině je tedy iluze bezprostředního prožitku setřena dřív než v ruštině a čtenář má k dispozici jasnější signály k tomu, aby si uvědomil retrospektivní povahu vyprávění. Skutečnost, že Nabokov anglickému čtenáři ulehčuje práci, dále dokládá tento segment, následující bezprostředně po vzpomínce na vypravěčovo seznámení s Ninou:

— Последний раз мы виделись, кажется, в Париже, — заметил я, чтобы вызвать одно из знакомых мне выражений на ее маленьком скуластом лице... (R, s. 13)

“Let me see, where did we last meet,” I began (addressing the Fialta version of Nina) in order to bring to her small face with prominent cheekbones and dark-red lips a certain expression I knew... (A, s. 19)

Jedná se o jeden z mála příkladů, kdy v ruském textu chybí signál o návratu k ústřednímu narativu. Zpravidla totiž vypravěčovo vynoření ze vzpomínek doprovází výslovná zmínka propria Fialta, např.: *Но мне всегда было не по себе в его присутствии, и теперь, узнав, что и он в Фиальте, я почувствовал знакомый упадок душевных сил* (R, s. 23). V závěru povídky to lze také rozpoznat na základě endoforického odkazování ve formě opakování slov:

Помню еще: нам понравилась старая каменная лестница, и мы полезли наверх... [vzpomínka na předposlední schůzku hrdinů] ... Поднявшись по лестнице, мы очутились на щербатой площадке... (R, s. 33). Ve výše uvedené ukázce ovšem podobné vodičko chybí a ruský čtenář si musí časový skok odvodit ze situačního kontextu. Do anglické verze pak Nabokov přidává vsuvku, explicitně vyjadřující ukončení reminiscenční odbočky.

V překladu zůstává zachována syntax imitující asociativní vybavování vzpomínek. I zde se vyznačuje rozvětvenými souvětími, zpravidla složenými z vícero paratakticky napojených hlavních vět, které jsou doplněny různými větami vedlejšími, parentetickými obraty i polovětnými vazbami. Pro oba texty je příznačná vysoká míra dějové zhuštěnosti. Nabokov využívá bohatého repertoáru kondenzačních prostředků obou jazyků, což mu umožňuje do komplexních souvětí zakomponovat velké množství informací, aniž by ztrácela na přehlednosti⁵¹. Místy se mu ovšem v angličtině naskýtá možnost k ještě úspornějšímu vyjádření. Časté uplatnění tak v textu nachází produktivní kategorie anglických adjektivních kompozit, prostřednictvím nichž dochází kupř. ke zhuštění participiálních konstrukcí: *елками, распухшими вдвое от снежного дородства* (R, s. 12) – *firs, snow-swollen to twice their size* (A, s. 17); anebo i nominálních vazeb: *прочного вывозного сорта англичанин в клетчатых шароварах* (R, s. 9) – *a plus-foured Englishman of the solid exportable sort* (A, s. 15)⁵². Ke kondenzaci v anglickém textu přispívá i opakovaně se objevující konstrukce, kterou tradiční gramatiky nazývají „absolute clause“ (Quirk et al. 1985, s. 1120):

...увидел, что там, в проходе, на сундуке, подложив свернутую рогожку под голову, бледная и замотанная в платок, мертвым сном спит Нина... (R, s. 27) ...I saw lying on a trunk, a roll of burlap under her head, pale-lipped and wrapped in a woolen kerchief, Nina fast asleep... (A, s. 31)

V uvedeném příkladu zastává tato „absolutní vazba“ roli ruského přechodníku, přičemž v důsledku vynechání slovesného tvaru v překladu dochází k oslabení dějové dynamiky původního vyjádření, a tudíž i ke zvýšení implicitnosti. Na druhou stranu najdeme v anglickém textu případy, kdy jsou původní kondenzované výpovědi rozvolňovány. Dochází k tomu z důvodů uzuálních: např. anglické participium ve funkci přívlastku nemá minulý tvar, tudíž se převádí vztahnou větou: *один из немногих людей, вздыхавших по ней платонически*

⁵¹ Zároveň je třeba dodat, že orientaci v textu čtenáři do určité míry usnadňuje i parataktické napojování vět, obzvláště pak pomocí středníku, jenž rozděluje složitá souvětí do logicky soudržných částí, avšak zároveň mezi nimi ponechává určitý stupeň provázanosti.

⁵² Dané adjektivum vzniklo sufixací složeného substantiva „plus(-)fours“, označujícího dříve běžně nošené pánské kalhoty s širokými nohavicemi, podkasané nad kotníky (OUP c2025).

(R, s. 25) – *one of the few men who had sighed platonically after her* (A, s. 29). K rozvolnění ale může docházet i z důvodů stylistických, což dokládá následující úryvek:

Ее тогдашний жених, боевой офицер из аккуратных, красавец собой, тяжеловатый и положительный, взвешивавший всякое слово на всегда вычищенных и выверенных весах, говоривший ровным ласковым баритоном, делавшимся еще более ровным и ласковым, когда он обращался к ней... (R, s. 11)

Her fiancé was a guardsman on leave from the front, a handsome heavy fellow, incredibly well-bred and stolid, who weighed every word on the scales of the most exact common sense and spoke in a velvety baritone, which grew even smoother when he addressed her... (A, s. 17)

V originálu zde vidíme tři po sobě jdoucí příčestí v minulém, činném tvaru. Původní věta toto řetězení unese, a to především díky tomu, že se ruská participia skloňují podle rodu, čísla a pádu, tudíž je u nich možné jednoznačně určit řídicí větný člen. Jejich formální anglické protějšky však tyto gramatické kategorie postrádají. Ačkoli by tedy při překladu do angličtiny bylo možné použít participia, výsledný větný celek by zněl příliš nahuštěně, monotónně, a co víc, mohl by působit problémy s porozuměním. Namísto toho tedy dochází k rozvedení polovětných vazeb do vedlejších vět. Zároveň jsou zde dvě trpná příčestí ve funkci přívlastku převedena do typicky anglické konstrukce s předložkou „of“: *всегда вычищенных и выверенных весах – the scales of the most exact common sense*. Jedná se o zajímavý případ, kdy je ze syntaktického hlediska překladová verze sice implicitnější (chybí jí slovesný tvar), ale z hlediska lexikálního tu lze naopak hovořit o explicitaci. Obraz vyčištěných a cejchovaných vah, naznačuje nejen to, že si Ninin bývalý snoubenec, o němž je zde řeč, vždy pečlivě promýšlel každé slovo, ale také že se řídil přesným, racionálním uvažováním. Tato významová složka, jež je v originálu obsažena implicitně, je v překladu vyvedena na povrch v podobě jmenné fráze *the most exact common sense*. Jak uvidíme dále, tendence k explicitnějšímu vyjadřování na lexikální rovině je pro Nabokovův anglický překlad dosti charakteristická. Prozatím ještě jazykové verze povídky srovnáme z hlediska využití některých syntaktických figur. Jak jsme uváděli v předešlé kapitole, v původním textu se dost často vyskytují figury založené na opakování slov. V překladu je jejich efekt místy zeslaben, např. v následující pasáži se anafora zopakuje jen dvakrát, zatímco v originálu se objevuje celkem třikrát:

Мне делалось тревожно, оттого что попусту тратилось что-то милое [...] Мне было тревожно, оттого что я как-никак принимал Нинину жизнь, ложь и бред этой жизни. Мне было тревожно, оттого что, несмотря на отсутствие разлада... (R, s. 27–28)

I grew apprehensive because something lovely, delicate, and unrepeatable was being wasted [...] I was apprehensive because, in the long run, I was somehow accepting Nina's life, the lies, the futility, the gibberish of that life. Even in the absence of any sentimental discord... (A, s. 31–32)

Zároveň ovšem Nabokov opakování přidává na jiných místech v textu, a to s cílem předat pragmatickou složku významu, kterou originál vyjadřuje jinými prostředky, např.: *Я этом городок люблю; потому ли, что...* (R, s. 8) – *I am fond of Fialta; I am fond of it because...* (A, s. 14). V ruštině je zde kladný postoj mluvčího k Fialtě zdůrazněn jednak použitím deminutiva *городок*, jednak obměnou neutrálního slovosledu a umístěním slovesa *люблю* do pozice rématu. Oba tyto prostředky se ovšem v analytické angličtině užívají v daleko menší míře než ve flektivní ruštině – jednak je mnohem chudší na deminutiva, jednak má pevný slovosled, který lze jako prostředek aktuálního větného členění využívat jen velmi omezeně (Dušková 2012, s. 527). Nabokov tedy emocionální zabarvení předává zopakováním celé výpovědi. Uvedme ještě příklad, kdy je v překladu v souladu s anglickým územ opakování užito jako prostředku zesílení významu (Quirk et al. 1985, s. 980): *а в голове назоильво звенел [...] романс* (R, s. 17) – *a song [...] kept ringing and ringing in my head* (A, s. 22). Ruské nedokonavé sloveso *звенеть*, vyjadřující nepřetržitý průběh děje, je do angličtiny převedeno v podobě predikátu tvořeného sponovým slovesem *keep* a přítomným participiem. To je navíc zdvojeno, což trvání děje akcentuje ještě více a dodává výpovědi emocionální odstín nepřijemnosti a dotěrnosti, které jsou v originálu vyjádřeny adverbium *назоильво*. Z dalších syntaktických figur, typických pro angličtinu, jmenujme aliteraci, kterou Nabokov hojně využívá, aby překladovému textu dodal na zvukomalebности a poetičnosti: *Ветра нет, воздух тепл* (R, s. 7) – *The air is windless and warm* (A, s. 13); *всем ртом трижды поцеловала меня* (R, s. 10) – *kissed me thrice with more mouth than meaning* (A, s. 18); *оранжерейно-влажную сущность Фиальты* (R, s. 24) – *gray, greenhouse essence of Fialta* (A, s. 28) aj. Z uvedených příkladů je tedy zřejmé, že autor při překladu naplno využívá syntakticko-morfologických možností angličtiny (a to i v místech, kde mu k tomu ruština neposkytuje podklad), díky čemuž je výrazová škála výsledného textu nesmírně bohatá.

Snad ještě nápadněji se Nabokovova jazyková tvořivost a schopnost využívat výrazový potenciál angličtiny v celé jeho šíři projevuje ve výběru lexika. V analýze ruského originálu jsme uváděli, že text oplývá velkým množstvím různorodých příznakových jazykových prostředků, sloužících především k vyvolání poetizačního a emocionálního účinku, ale dále také např. účinku komického. Bohatost slovní zásoby se bezpochyby odráží i v anglické verzi textu, byť tyto dodatečné složky významu mnohdy nelze vzhledem k nesouměřitelnosti jazyků do překladu převést na tomtéž místě ani týmiž prostředky jako v originálu. V anglické verzi tak nejednou dochází k výrazovému zeslabení, kupříkladu když jsou prostřednictvím neutrálního lexika předány výrazy spadající v ruštině do nespisovné lidové mluvy: *О ту пору, когда я встретился с ним, его книги мне были известны* (R, s. 19) – *I had known his books before*

I knew him (A, s. 24); *и тотчас привлеченная моим чертыханием* (R, s. 12) – *and instantly attracted by my curses* (A, s. 18); anebo do knižní vrstvy jazyka: *В начале его поприща* (R, s. 19) – *At the beginning of his career* (A, s. 24); *музыкой вызванный союз между венцом и кончиной* (R, s. 17) – *the link between hymen and death evoked by the rhythm* (A, s. 22)⁵³. Stírá se i emocionální zabarvení deminutiv, např.: *где ровнехонько лежал бурелом* (R, s. 20) – *where felled oaks lay in a row* (A, s. 25); *эти сухие хорошенькие шатеночки* (R, s. 33) – *those angular dark-haired girls* (A, s. 37). Oproti ruské předloze se v překladovém textu obecně vyskytuje méně inherentně expresivních výrazů⁵⁴. Častěji je expresivita vyjádřena analyticky, např. pomocí intenzifikátorů: *a perfect fool* (A, s. 28), *a perfectly black void* (A, s. 25), *completely and ridiculously unaware* (A, s. 26); opakování: *kept ringing and ringing* (A, s. 22); a také prostřednictvím (mnohdy zesílených) metafor (viz dále). Některé ztráty jsou kompenzovány výrazovým zesilováním na jiných místech v textu – kupříkladu vzcnost vypravěčově řeči dodává lexikum latinského původu, jež je v angličtině pocíťováno jako formální až knižní: *после той парижской встречи* (R, s. 25) – *after my sojourn in Paris* (A, s. 29); *наша короткая, мнимо легкая жизнь* (R, s. 27) – *a short, supposedly frivolous life* (A, s. 31); *ни тени трагедии нам не сопутствовало* (R, s. 27) – *the shadow of tragedy did not haunt our revels* (A, s. 31) aj. Odstín knižnosti a poetičnosti mají i některá predikativně užitá adjektiva s předponou „-a“: *почему мерцало море* (R, s. 35) – *why the sea was ashimmer* (A, s. 38); *у каблучка стояла на диване пенельница* (R, s. 15) – *an ash tray stood aslant on the couch near one of her heels* (A, s. 20).

Jazykovou příznakovost v originálu mimo jiné nese řada okazionalismů. I v jejich případě místy dochází k výrazovému zeslabování, např.: *делая одно из тех похабных замечаний, которыми любил орлить свою речь* (R, s. 24) – *making one of those remarks with which he loved to spice his speech* (A, s. 28–29). V původním textu je jako aktualizačního prostředku použito sloveso *орлить*⁵⁵. Podle D. Ščukinové a D. Auini (2024, s. 5) se jedná o jakousi morfologicky adaptovanou výpůjčku francouzského slova „or“ neboli „zlato“, použitou ve významu „pozlacovat“ či „přikrášlovat“. Toto vysvětlení je dost dobře možné, obzvláště vezmeme-li v úvahu Nabokovovu výtečnou znalost tohoto jazyka i mnohé jiné francouzské fráze, které se v povídce objevují (viz R, s. 17, 32). Zároveň ovšem dle našeho

⁵³ Zařazení výrazů do stylových vrstev ruského jazyka vychází ze slovníku Ušakova (c2008–2023).

⁵⁴ Z příkladů můžeme jmenovat *gape* (A, s. 21), *cronies* (A, s. 27), *gibberish* (A, s. 32) aj.

⁵⁵ Moderní ruské slovníky toto slovo neuvádějí. Lze jej ovšem dohledat v Dalově výkladovém slovníku z 19. století, jenž ho definuje jako „orazit státním znakem“ (Dal’ c2008–2022). V kontextu uvedeného příkladu se ovšem tento význam nezdá být směřodatný.

názoru nelze nebrat v úvahu skutečnost, že ruskému čtenáři bude morfologická stavba slova velmi pravděpodobně evokovat substantivum „orel“. Tento dravec s ostrými drápy je obecně spojován s nebezpečím či útočností. Kromě toho zní tento neobvyklý výraz foneticky velmi podobně ruskému slovesu *оспуть*, jež se používá ve smyslu „vtipkovat“, ale právě s odstínem britkosti a jízlivosti (tj. verbální útočnosti). Z toho vyplývá, že v ruštině nese slovo ze zvukového hlediska negativní konotace, které jsou navíc v daném kontextu posíleny blízkostí zhrubělého adjektiva *похабный*. Ve výsledku tedy v ruské verzi vzniká svého druhu slovní hříčka postavená na mezijazykové paronymii. V překladu je pak denotát „ozvláštnění řeči“ předán v podobě slovesa *spice*, které sice původně vzniklo přenesením významu, jenž přešlo v automatizovanou metaforu, a tudíž nikterak nedosahuje neobvyklosti svého ruského protějšku. Není zachována ani expresivita adjektiva, jež je zcela vynecháno. S obdobnou situací se setkáváme v následující pasáži:

И вот уж он шел к нам навстречу [...], сося НЕВОЗМУТИМО (а всё же с оттенком смотрите-какое-сосу-смешное) длинный леденец лунного блеска, специальность Фиалты. (R, s. 23)

And here he was coming toward us [...] sucking with an imperturbability that was meant to be funny a long stick of moonstone candy, that specialty of Fialta's. (A, s. 27–28)

V ruštině zde aktualizační rozměr výpovědi dodává autorské citátové kompozitum *смотрим-какое-сосу-смешное*, tvořené v podstatě celou větou. Zajímavé je, že ačkoli je tento typ složenin daleko typičtější pro angličtinu a výraz patrně vznikl po jejich vzoru (Kulakova 2023, s. 13), do cílového textu je převeden v podobě vysvětlujícího opisu, a tudíž opět zbaven příznakových rysů. Jindy se ozvláštňující efekt do překladu převádí odlišnými prostředky, než jaké byly užity v originálu, např.: *Как мне была знакома ее зыбкость, нерешительность, спохватки, легкая дорожная суета!* (R, s. 14) – *How familiar to me were her hesitations, second thoughts, third thoughts mirroring first ones, ephemeral worries between trains* (A, s. 20). K překladu dalšího okazionalizmu *спохватки*, odvozeného od slovesa *спохватиться* ve významu „náhle si na něco vzpomenout“ či „uvědomit si nějaké opomenutí, chybu“ (BTSRJ cit. dle Gramota c2000–2025), Nabokov využívá anglického frazeologizmu (*to have*) *second thoughts*, které se používá pro vyjádření pochybností nebo přehodnocení nějakého prvotního názoru či rozhodnutí (CUP c2025). Zároveň dle jeho vzoru vytváří další kolokaci *third thoughts mirroring first ones*, která velmi přesně (a ve srovnání s originálem explicitněji) popisuje Nininu nestálost (v originálu vyjádřenou i abstraktem *зыбкость*), tj. že měla tendenci změnit názor jednou a poté znovu, aby se nakonec přece jen vrátila k tomu prvnímu. Toto spojení již však není ustálené, tudíž v překladu dochází k aktualizaci výpovědi.

Při převodu obrazných prostředků pak Nabokov často využívá nových jazykových možností angličtiny a jejich účinek v překladu ještě více zesiluje:

... цветные снимки с нее, которые тут же туриста ожидают [...], теснясь в застывшей карусели своей стойки между оскалом камня в аметистовых кристаллах и морским рококо раковин. (R, s. 7)

... the picture post cards which since 1910 [...] have been courting the tourist from the sorry-go-round of their prop, among amethyst-toothed lumps of rock and the mantelpiece dreams of sea shells. (A, s. 13)

Nejprve se zaměříme na převod metaforického výroku ve formě přechodníkové konstrukce, založeného na podobnosti mezi otočným stojanem na pohlednici a kolotočem. V angličtině se Nabokovovi naskytla příležitost využít slovní hříčku vycházející z anglického kompozita s tímtéž denotačním významem *merry-go-round*, do něhož na místo prvního komponentu dosazuje zvukově podobné *sorry*. Právě toto slovo implikuje nehybnost stojanu, výslovně vyjádřenou v originálu, neboť jednak nese opačný význam než *merry*, jednak díky němu výsledné kompozitum jako by doslova vyzývalo turisty, aby stojan obcházeli (*sorry, go round*). Oproti ruštině je tedy překlad obohacen o výrazný ironický nádech. Další metaforu v tomto úryvku představuje připodobnění ametystové drúzy k ceněným zubům, vyjádřené substantivem *оскал*. V ruštině se dané slovo používá jak ve vztahu ke zvířatům, tak k lidem – u těch pak mnohdy ve smyslu úšklebku (BTSRJ cit. dle Gramota c2000–2025). Přitom se (ostatně stejně jako v předešlém případě) jedná o tzv. metaforu in praesentia, která zahrnuje srovnávaný výraz (*кристаллы*), tím pádem je její účinek poněkud slabší. Do angličtiny je tento obraz převeden pomocí adjektivního kompozita *amethyst-toothed*, v němž je sice oslabena významová složka úšklebku, ale na druhou stranu je implicitnější (metaforizovaný prvek tu na rozdíl od originálu chybí), a tudíž působí s větší silou. Všimněme si rovněž překladu kondenzované jmenné fráze *морским рококо раковин*. Nabokov zde využívá sémantické souvislosti slov (Vasil'jev 1991, s. 36): Název uměleckého slohu rokoko, který se vyznačoval bohatou zdobností, vychází z francouzského výrazu „rocaille“⁵⁶. Ten se používá pro označení ornamentu, jehož hlavním prvkem jsou právě stylizované *раковины* neboli lastury (Pachsar'jan & Kirillina c2004–2017). V podstatě zde tedy dochází k metonymické záměně objektu za jeho vlastnost, tj. modifikovaného členu za modifikující. Rozvolněná verze této fráze by mohla znít takto: „lastury v duchu rokoka“. Celý obraz, jež v ruštině díky nahromadění zvukově podobných hlásek vyznívá dosti poeticky až přechází v patos, ve výsledku evokuje kýč. Tento význam je promítnut i do překladu, ovšem namísto metonymie je zde užito metafory, jež vychází z představy mušlí jakožto typických dekorativních suvenýrů vystavovaných

⁵⁶ Čes. „rokaj“, z franc. doslova „drobný štěrk“ (Lingea c2022b).

v domácnostech na krbové římse, což implikuje jejich nevkusnost i zbytečnost (podobně jako v případě Ferdinandova bizarního kalamáře). Celý obraz je přitom stejně jako v původní verzi zasazen do zhuštěné jmenné fráze, jejíž složitost je v angličtině umocněna tím, že je dvojznačná. Z gramatického hlediska totiž nelze jednoznačně určit, který vztah je objektový a který subjektový. Jinými slovy, není jasné, zda v rámci dané personifikace krbové římsy sní o mušlích, či naopak. My se v daném kontextu přikláníme k první interpretaci, kdy mušle nejsou činitelem děje, ale naopak jeho cílem, neboť daná konstrukce má podobně jako ruský originál popisovat jejich vlastnost, tj. že jsou tak dokonalým zpodobněním okrasného předmětu, až o nich „sní každá krbová římsa“. I zde tedy v překladu vnímáme dodatečný ironický podtext. Podívejme se na ještě několik dalších ukázek toho, jak Nabokov převáděl obrazná vyjádření.

Я познакомился с Ниной очень уже давно, в тысяча девятьсот семнадцатом, должно быть, судя по тем местам, где время износилось. (R, s. 11)

My introductory scene with Nina had been laid in Russia quite a long time ago, around 1917 I should say, judging by certain left-wing theater rumblings backstage. (A, s. 17)

Ve výchozím textu je abstraktní pojem času popsán jako hmotná substance podléhající opotřebení. Tato představa vychází z pojetí revolučního roku 1917 jako zlomového bodu nejen v dějinách Ruska, ale i osudech mnohých jeho obyvatel, kteří byli nuceni opustit svou vlast. V té době spěla ke konci celá jedna epocha a spolu s ní i životy lidí, jak ho znali. „Materie“ tohoto časového období se tak symbolicky opotřebovala, až nakonec zmizela. Jedná se tudíž o svého druhu metonymii, kdy je historické období zastoupeno celkem v podobě kategorie času. Několika málo slovy zde Nabokov vykresluje mimořádně působivý obraz, jenž musel nacházet hlubokou odezvu u jeho dobových ruských čtenářů, kteří s autorem (i vypravěčem) zkušenost exilu sdíleli. Anglickému čtenáři by však tento historicko-kulturní kontext chyběl, a proto Nabokov v překladu navozuje konkrétnější představu pomocí metafory postavené na dvojznačnosti slovního spojení *left wing*, které může odkazovat na politickou levicu (k jejíž krajnímu pólu se řadili bolševici), jednak obecně na levé křídlo nějakého objektu (OUP c2025), konkrétně v tomto kontextu jde o levou stranu zákulisí v divadle. Přenesením obrazu do divadelního prostředí je v překladu navíc zdůrazněn motiv osudovosti schůzek hrdinů, které jako by byly zinscenované nějakou vyšší mocí⁵⁷ (Monter 1970, s. 131). Ten nastiňuje už pasivní úvod anglické věty, v němž na rozdíl od originálu vypravěč nevystupuje jako činitel děje. Zároveň je zde z Nabokovovy strany znát určitý ironický odstup od „velkých“ dějin, kdy je

⁵⁷ Tento motiv je přítomen i v ruském textu (R, s. 13–14): ... как будто все эти города, где нам рок назначал свидания, на которые сам не являлся, все эти платформы, и лестницы, и чуть-чуть бутафорские переулки, были декорациями, оставшимися от каких-то других доигранных жизней и столь мало относившимися к игре нашей судьбы, что упоминать о них было почти безвкусно. (Anglický překlad viz A, s. 19.) Z této pasáže lze vyvodit, že vypravěč setkání s Ninou skutečně vnímá jako předurčená, avšak zároveň z něj číší skepse pramenící z toho, že mu uniká jejich smysl.

revoluční dění redukováno na pouhou zvukovou kulisu osobního příběhu hlavních hrdinů. Všimněme si rovněž toho, že je v anglické verzi událost s ohledem na odlišnou mimojazykovou zkušenost příjemce výslovně zasazena do Ruska. Podobně je na kulturně (i jazykově) vázaných asociacích vystavěn název města Fialta. Vypravěč je popisuje následovně:

Я этот городок люблю; потому ли, что во
впадине его названия мне слышится
сахаристо-сырой запах мелкого, темного,
самого мятого из цветов, и не в тон, хотя
внятное, звучание Ялты... (R, s. 8)

I am fond of Fialta; I am fond of it because
I feel in the hollow of those violaceous
syllables the sweet dark dampness of the most
rumpled of small flowers, and because the
altolike name of a lovely Crimean town is
echoed by its viola... (A, s. 14)

Převod této pasáže pro Nabokova představoval hned dva problémy. Zaprvé jde o rozdílné konotace spojené s názvem města Jalta. Zatímco v povědomí výchozího čtenáře město jakožto jedno z neznámějších rekreačních letovisek carského Ruska neslo idylický, sentimentální až nostalgický odstín, anglofonnímu příjemci by jeho název v době první publikace překladu nejspíše něco říkal leda tak v souvislosti s jaltskou konferencí. Autor tedy od toponyma upouští a opisuje ho tak, aby text zela neochudil o kolorit (*Crimean*) a alespoň na lexikální rovině do něj vnesl ony pozitivní konotace (*lovely*). Druhá potíž spočívá v souzvučnosti Fialty s ruským výrazem pro fialku, kterou do angličtiny převést nelze. Nabokov tedy opět demonstruje svou jazykovou virtuozitu a uchyluje se k několikavrstvé slovní hříčce založené na homonymii anglického výrazu *viola*, který může jednak odkazovat na smyčcový hudební nástroj a jednak na rostliny čeledi violkovitých, k nimž se řadí violka vonná neboli lidově fialka. S Fialtou pak celý obraz foneticky propojuje prostřednictvím skupiny hlásek „alt“ obsažených v názvu města a zároveň se ozývajících ve slově *alto*, z něhož autor vytváří novotvar *altolike*. Coby odborný výraz z hudební terminologie značí *alto* hluboký zpěvný či nástrojový hlas a úzce souvisí právě s violou, jež hraje především v altovém rejstříku (Modr 1982, s. 24). Ne náhodou se v ruštině viole říká „альт“. Autorovi se tedy navzdory všem překážkám způsobeným nesouměřitelností jazyků daří pasáž převést tak, že v cílovém čtenáři vyvolává tentýž efekt zvukové asociativnosti.

Již několikrát jsme narazili na to, že při překladu docházelo k explicitaci. Tato tendence, která je zpravidla doprovázena intelektualizací, je pro anglický text obecně velmi příznačná. Nabokov originál, už tak popisný, obohacuje o další detaily. Jak jsme již viděli na příkladu parenteze určující to, ke které z časových verzí Niny vypravěč zrovna promlouval, mnohá místa v překladu podléhají zlogičtění a dovysvětlení. Uveďme další příklady: *он самым кончиком языка молниеносно облизнулся* (R, s. 9) – *he rapidly moistened his lips—because of the dryness of those sponges, I thought* (A, s. 15); *а затем тотчас увидел составной стол*

(R, s. 20) – *and then I saw the composite table (small ones drawn together to form a long one)* (A, s. 25); *Тогда-то [...] был впервые упомянут Фердинанд: я узнал, что она выходит за него замуж* (R, s. 16) – *That day [...] Ferdinand was first mentioned: I learned with a ridiculous pang that she was about to marry him* (A, s. 21). Anglický text je navíc rozšířen o nové významy, jimiž autor dokresluje fikční realitu povídky a vyvolává u čtenáře konkrétnější představu, např.: *и ныне тоже она на мгновение осталась стоять, полуобернувшись* (R, s. 10) – *and this time too she remained quite still for a moment, on the opposite sidewalk, half turning toward me* (A, s. 16); *но вовремя опомнилась, и мы вышли, ничего не купив* (R, s. 14) – *changed her mind and went through the streaming beads without having bought anything* (A, s. 19); *бледная и замотанная в платок, мертвым сном спит Нина* (R, s. 27) – *pale-lipped and wrapped in a woolen kerchief, Nina fast asleep* (A, s. 31). Některá doplnění by bylo možné připsat tomu, že návrat k vlastnímu dílu po uplynutí okolo pěti let musel autorovi odhalit nové interpretační možnosti, významové vrstvy i asociace a celkově jej podnítit k tomu, aby v tvůrčím procesu pokračoval a text „vylepšil“. Velmi zajímavý vhled v tomto ohledu nabízí Maxim Shrayer (2000, s. 208–209), když poukazuje v anglickém textu na přítomnost dodatečných geografických odkazů jako *Dalmatian* či *Riviera*, dodávajících Fialtě středomořský kolorit (viz 2.3.3.). Badatel uvádí, že zatímco při psaní originálu v roce 1936 se musel Nabokov spolehnout na svou představivost a dávné dětské vzpomínky z cest po jihoevropských pobřežích, Pertzovův překlad už přepracovával poté, co v letech 1937–1938 strávil poměrně dlouhou dobu na francouzské Riviéře, a tudíž mohl čerpat ze vzpomínek čerstvých.

Kromě toho jsou informace do překladu často přidávány s ohledem na odlišné pragmatické presupozice výchozího a cílového čtenáře např.: *с желтым, как церковный воск, лицом* (R, s. 17) – *with a face as yellow as Russian church wax* (A, s. 22), kde je přítomna vnitřní vysvětlivka upozorňující na ruskou realii; nebo: *Я только что кончил лицей* (R, s. 11) – *I had just graduated from the Imperial Lyceum* (A, s. 17), kdy je v zájmu větší srozumitelnosti druhový název zastupující předrevoluční lyceum v ruském Carském Selu konkretizován na proprium. Jindy dochází při převodu kulturně vázaných reálií k vysvětlujícímu opisu: *В первый раз за границей я встретил ее в Берлине, у знакомых* (R, s. 15) – *After the exodus from Russia, I saw her—and that was the second time—in Berlin at the house of some friends* (A, s. 20); substituci: *Как-то на Пасху она мне прислала открытку с яйцом* (R, s. 25) – *On a certain Christmas she sent me a picture post card with snow and stars* (A, s. 29); anebo i generalizaci: *эта маленькая узкоплечая женщина, с пушкинскими ножками* (R, s. 25) – *that small dark woman of the narrow shoulders and “lyrical limbs”* (A, s. 29). Rozeberme tyto

tři příklady jeden po druhém. V tom prvním má explicitní zmínka o odchodu z Ruska v překladu opět vyrovnat chybějící historickou zkušenost recipienta. K substituci se zase autor podle všeho uchýlil v důsledku jisté mezikulturní asymetrie v pojetí Velikonoc. Anglofonním čtenářům by nejspíš zasílání pohledů u této příležitosti přišlo příliš neobvyklé, proto autor daný svátek nahradil Vánocemi, jež jsou s touto tradicí spojovány v obou kulturních kontextech. Tím tedy zajistil srozumitelnost, aniž by narušil iluzi cizího prostředí. A konečně ve třetím příkladu ruský čtenář snadno rozpozná literární aluzi na pasáž z Puškinova *Evžena Oněgina*, v níž do popředí v roli lyrického subjektu vystupuje sám básník se svého druhu ódou na ženské nohy (2007, s. 40):

Увы, на разные забавы
Я много жизни погубил!
Но если б не страдали нравы,
Я балы б до сих пор любил.
Люблю я бешеную младость,
И тесноту, и блеск, и радость,
И дам обдуманый наряд;

Люблю их ножки; только вряд
Найдете вы в России целой
Три пары стройных женских ног.
Ах! долго я забыть не мог
Две ножки... Грустный, охладельный,
Я все их помню, и во сне
Они тревожат сердце мне ...

Nabokov si byl podle všeho vědom toho, že tato narážka zůstane cílovému čtenáři skryta, a tak v překladu obdiv vůči Nininým nohám předává pomocí odkazu na poezii obecně, a to prostřednictvím lexikálního významu adjektiva *lyrical*, poeticko-archaického zabarvení substantiva *limbs* i průvodní aliterace. Zatímco výše uvedené příklady spíše vypovídají o autorově snaze předlohu anglofonnímu čtenáři přiblížit, v následující pasáži volí cestu exotizace:

... и я сказал, наше дешевое, официальное мы заменяя тем одухотворенным, выразительным ты, к которому кругосветный пловец возвращается, обогащенный кругом: «А что, если я вас люблю?» ... (R, s. 34)

... and I said (substituting for our cheap, formal “thou” that strangely full and expressive “you” to which the circumnavigator, enriched all around, returns), “Look here—what if I love you?”... (A, s. 37)

Pro předání rozdílu mezi vykáním a tykáním, které moderní angličtina nerozlišuje, je zde v opozici k *you* užito *thou*. Toto zájmeno sice gramaticky odpovídá ruskému *мы*, ale v současném jazyce platí za archaismus, jehož užití se zpravidla omezuje na náboženský či básnický kontext (OUP c2025). Toto řešení na sebe v překladu poutá pozornost, neboť v anglickém jazykovém úzu je (na rozdíl od ruštiny) vlivem své zastaralosti právě *thou* pocíťováno jako stylisticky vyšší a příznakovější. V tomto místě tedy text odhaluje svou překladovost, neboť si recipient uvědomuje napětí mezi „cizím“ obsahem a „domácí“ formou a dochází mu, že jde nejspíše o rekonstrukci promluvy realizované v jazyce originálu. Ostatně tomu můžou napovídat i uvozovky. Navíc je informace předána v parentetické podobě, což

umožňuje zachovat v anglickém textu národně specifickou konvenci oslovení a informovat čtenáře o cizí kultuře, aniž by se jednalo o příliš rušivý zásah do základní roviny textu. K podobné situaci dochází i v následujícím souvětí: *Гремел тогда по Парижу ego «Passage à niveau», он был очень, как говорится, окружен* (R, s. 20) – *At the time we met, his “Passage à niveau” was being acclaimed in Paris; he was, as they say, “surrounded”* (A, s. 25). Spojení *быть окружен* je překladovým kalkem francouzského „être entouré“ a v ruštině se po vzoru francouzštiny používalo ve smyslu „být středem pozornosti“ (Jepiškin 2010). Do angličtiny je přeloženo doslovně, a ačkoli je jeho význam srozumitelný z kontextu, v tomto smyslu se (*to be surrounded*) běžně nepoužívá. To je v přímém rozporu s formulací *as they say*, tím pádem má výraz v překladové verzi silnější ozvláštňující efekt než v originálu a jeho grafické vyznačení uvozovkami opět indikuje, že byla promluva původně pronesena v cizím jazyce.

Zvláštní pozornost si zaslouží převod některých proprií. Jak jsme uváděli výše, do anglického textu jsou přidány zeměpisné odkazy, které ve srovnání s původním textem Fialtu výrazněji ukotvují v mimojazykové realitě. Snad právě proto, aby tento efekt vyvážil, volí Nabokov u názvů jiných měst takové protějšky, které naopak umocňují neurčitelnost polohy města a spolu s ní i fiktivnost celého příběhu (Shrayer 2000, s. 209). Vídeň (R, s. 16), kam vypravěč v jedné vzpomínkové scéně vyprovází svého bratra, je tak v anglické verzi nahrazena toponymem *Posen*, což je německý název pro polskou Poznaň (Shrayer 2000, s. 2009). A z Milánu (R, s. 35), kde se vypravěč dozví o Ninině autonehodě, se zase stává *Mlech* (A, s. 38). Toto vlastní jméno už nenajdeme na žádné existující mapě, byť by podle Shrayera (2000, s. 209) mohlo vycházet ze zastaralého chorvatského názvu pro Benátky „Mleci“. V anglické verzi je dále pojmenován vlak, jímž hlavní hrdina přijel do Fialty: *Я приехал ночным экспрессом* (R, s. 8) – *I had come on the Capparabella express* (A, s. 14). Opět se jedná o smyšlený název, který má podle G. de Vriese (2006, s. 96) podtrhovat souvislost příběhu s již zmiňovanou legendou o sv. Jiřím (viz 2.3.3.), neboť ten pocházel z Kappadokie (angl. Cappadocia). V neposlední řadě nesmíme opomenout ani změnu jména hlavního hrdiny. Jak uvádí Zav’jalov-Leving (1998, s. 159–160), jméno Viktor (angl. vítěz) v překladové verzi povídky rovněž posiluje motiv svatojiřské legendy. Ne nadarmo si totiž tento světec, jenž porazil zlo v symbolické podobě draka, v pravoslavné církvi vysloužil přídomek „Победоносец“, tj. ten, kdo přináší vítězství. Zároveň je třeba podotknout, že podobně jako v případě s nahrazením svátku zvolil autor „univerzální“ křestní jméno, které je domestikováno v obou jazycích.

Na základě provedené srovnávací analýzy lze vyvodit, že se v anglické verzi „Jara ve Fialtě“ bezpochyby odráží Nabokovův dříve zmiňovaný přístup k překládání vlastních děl, který byl daleko volnější, než jaký prosazoval v rámci své zralé překladatelské teorie (viz 2.1.2.–2.1.3.). Rozebíraný překlad není uskutečněný na rovině slov ani vět, nýbrž na rovině celého textu, o čemž mimo jiné svědčí to, že i přes celou řadu strukturálních a výrazových změn podmíněných nutností přizpůsobit text konvencím cílového jazyka, předává stylistickou individualitu originálu, jakož i jeho základní motivy a obrazy. Ačkoli místy docházelo k oslabování charakteristických výrazových vlastností, autor mistrně využil nových syntaktických, lexikálních i idiomatických možností angličtiny k tomu, aby nevyhnutelné ztráty kompenzoval a adekvátně předal celkový estetický účinek originálu. Snad nejvýrazněji se anglická verze od ruské liší vyšší mírou explicitnosti, která jde ruku v ruce s amplifikací. Zatímco původní verze ponechává v textu místa neurčitosti aktivující interpretační kompetence recipienta, překlad inklinuje k vykládání nedorečeného a dokreslování fikční reality. Kromě toho, že v Nabokovovi opětovná konfrontace s textem podle všeho podnítila nový tvůrčí impuls, by tato tendence rovněž mohla svědčit o tom, že se v době práce na překladu povídky v začátcích své anglojazyčné spisovatelské kariéry, daleko méně spoléhal na aktivní spoluúčast ze strany anglofonních čtenářů (tenkrát ještě neznalých jeho tvorby), než jako tomu bylo u jeho výchozího publika z řad ruských emigrantů. Zároveň bylo přidávání informací do značné míry podmíněno zakotvením originálu v ruském kulturním, historickém i literárním kontextu. Překladový text bezpochyby přenáší recipienta do cizí kultury, ale zároveň nese stopy autorovy snahy mu ji přiblížit, jak jsme viděli na příkladu vysvětlování reálií vycházejících ze sdílené zkušenosti dobových ruských emigrantů. Nahrazovány jsou kulturně specifické prvky jen výjimečně, a to pouze takovými prostředky, které nejsou v přímém rozporu s výchozí kulturou. Obecně vzato lze tedy říci, že překlad spíše tíhne k exotizaci. Čtenář si uvědomuje, že čte text vzniklý v cizím prostředí, což mu připomínají nejen explicitní narážky na zasazení děje do ruského kontextu, ale také zmiňované příklady kreolizačního zacházení se společenskými či jazykovými konvencemi originálu. Ve výsledku se tak Nabokovovi daří zprostředkovat smysl původního textu, aniž by ztratil na svém výrazovém či kulturním koloritu.

3.4. České překlady povídky „Jaro ve Fialtě“

Jak trefně popisuje Jiří Peňás (1997, s. 35), když ve svém článku pro časopis *Respekt* shrnuje tehdejší Nabokovovo dílo dostupné v češtině, verze povídek ze souboru *Nabokov's Dozen* se „v Čechách poněkud rozmnožily“. Mezi nimi je i „Jaro ve Fialtě“, jež u nás zastupuje celých pět publikovaných překladových verzí. Úplně první z nich, vycházející z ruského originálu, se roku 1969 objevila na stránkách věhlasného literárního časopisu *Světová literatura* a pocházela z pera Ludmily Duškové. V knižní podobě se k nám pak povídka poprvé dostala roku 1996 v rámci souboru *Třináct do tuctu*, který tentokrát z angličtiny pro Volvox Globator přeložil **Ladislav Šenkyřík**. Protože byly součástí výše zmíněného souboru tři povídky původně psané rusky, rozhodlo se rok nato totéž nakladatelství vydat samostatnou sbírku pod titulem *Pilgram*, která zahrnovala překlady z ruských originálů od **Ludmily Duškové**. V tomtéž roce 1997 vznikl další překlad, jenž z angličtiny pořídil **Pavel Dominik**. „Jaro ve Fialtě“ tenkrát propůjčilo název výběru čtyř krátkých Nabokovových próz, publikovanému nakladatelstvím Votobia. Roku 2004 poté Pavel Dominik svůj překlad z angličtiny upravil s ohledem na ruský originál. A tato doposud nejnovější verze textu byla otištěna hned ve dvou publikacích: ve druhém díle souborného vydání Nabokovových kratších próz *Povídky* od nakladatelství Paseka a v povídkovém souboru *Třináct do tuctu*, který vydalo nakladatelství Euromedia Group.

Na následujících stránkách se budeme věnovat čtyřem z výše uvedených textů, a sice: novějšímu překladu Duškové z ruštiny (1997), Šenkyříkově překladu z angličtiny (1996) a oběma Dominikovým verzím (1997, 2004). Ty nejprve porovnáme s příslušnými předlohami a poté i mezi sebou navzájem.

3.4.1. Překlad z ruštiny Ludmily Duškové

Ludmila Dušková byla významná česká překladatelka a redaktorka revue *Světová literatura*, v níž se roku 1969 objevil první český překlad „Jara ve Fialtě“. Zasloužila se o překlady především z ruské literatury: Kromě Nabokova českému čtenářskému publiku zprostředkovala i další novodobější klasiky, například Michaila Bulgakova, Osipa Mandelštama, Bulata Okudžavu či Alexandra Solženicyna (OP c2016–2025). Námi rozebíraný text, jenž podle všeho

představuje upravenou verzi zmiňovaného časopisecky vydaného překladu⁵⁸, byl spolu s povídkami „Pilgram“ a „Oblak, jezero, věž“ roku 1997 publikován ve sbírce *Pilgram*.

Začněme oblastí syntaxe, v rámci které představují jeden z největších překladatelských problémů autorova dlouhá, rozvětvená souvětí. V předešlé kapitole jsme rozebírali, že navzdory spleťtité syntaktické struktuře působí oba originály srozumitelně v mnohém díky vysoké míře kondenzace. V ruském textu jí autor dosahuje mimo jiné užíváním přechodníkových a participiálních konstrukcí, které v ruštině obecně nacházejí daleko častější uplatnění (Horálek 1953, s. 166). Čeština sice disponuje obdobnými formami, avšak často dává přednost slovesu v určitém tvaru (Bosák 1953, s. 233–235). Potíž je v tom, že rozvolňování takovýchto vazeb do celých vět může už tak komplexní syntaktickou stavbu textu ještě více zatížit, a potenciálně tak čtenáři ztížit porozumění. Pojdme se tedy podívat na to, jak s kondenzovaným vyjadřováním ve svém překladu naložila Ludmila Dušková, která se struktury ruského originálu vesměs drží dosti těsně a Nabokovova rozvětvená souvětí rozděluje jen ojediněle. Nejprve se zaměříme na přechodníky, jež v psané ruštině platí za zcela běžně užívaný prostředek, zatímco v současném českém jazyce nabyly knižního charakteru (Karlík et al. 2008, s. 755). V překladu jsou v souladu s konvenčními způsoby převodu mnohdy rozvedeny do souřadných vět spojených jak syndeticky, např: *Именно в один из таких дней раскрываюсь, как глаз, посреди города на крутой улице, сразу вбирая всё* (R, s. 7) – *Přesně za takového dne se rozvírám jako lidské oko vprostřed města na strmé ulici a vmžiku vstřebávám vše* (Č_{Du}, s. 5); tak asyndeticky, např: *На ходу набивая из резинового кисета трубку, прочного вывозного сорта англичанин в клетчатых шароварах появился...* (R, s. 9) – *Zpod podloubí vyšel Angličan v kostkovaných pumpkách, v chůzi si nacpával dýmku z impregnovaného pytlíku na tabák...* (Č_{Du}, s. 6); anebo do vět vedlejších: *мы с ней сами отразились на миг, проходя по окаты* (R, s. 29) – *jsme se odrazili na okamžik i my dva, když jsme auto kolem dokola obcházeli* (Č_{Du}, s. 25). Povětšinou nemají tyto konstitutivní posuny zásadní vliv na celkové vyznění textu, místy však mohou přispívat k utlumení estetické funkce originálu, např.:

⁵⁸ Z důvodu omezeného rozsahu této práce jsme do ní nemohli zahrnout analýzu tohoto překladu. Na základě zřejmého přečtení lze nicméně předpokládat, že posloužil jako základ pro knižně publikovanou verzi. Ta sice doznala řadu změn, ale objevují se v ní řešení jak identická, tak velmi podobná, zjevně vykazující kontinuitu s původním textem, např. *kam nás tehdy oba osud zavál* (Nabokov 1969, s. 38) – *kam nás tehdy doba zavála* (Č_{Du}, s. 8) aj.

Но взрывом веселья мгновенно разлучая нас, в сумраке началась снежная свалка, и кто-то, спасаясь, падая, хрустя, хохоча с запышкой, влез на сугроб, побежал, охнул сугроб, произвел ампутацию валенка. (R, s. 13)

Náhle se však rozpoutala ve tmě sněhová bitka, veselý příval nás od sebe odtrhl, kdosi vyběhl v pudu sebezáchovy s udýchaným smíchem, chřupáním a pády až nahoru na závěj, která zavzdychala a amputovala mu válenku. (Č_{Du}, s. 10)

První přechodník je zde rozveden do věty s určitým slovesem, přičemž dochází ke změně uspořádání vět uvnitř souvětí, kdy je v češtině průvodní děj (*odtrhl*) paratakticky napojen za děj hlavní (*rozpoutala*). Čtyři další přechodníky ve funkci několikanásobného doplňku podmětu pak nabývají podoby předložkových vazeb. Tato změna sice umožňuje zachovat sémantické významy originálu, avšak ochuzuje překlad jednak o rytmičnost pramenící ze série juxtaponovaných přechodníků, jednak o dynamizaci, kdy v původní ukázce bezespoječné nahromadění dějů ve čtenáři vyvolává živou představu rozruchu, popisovaného ve scéně. Kromě toho překladatelka napojuje poslední větu podřadně, aniž by zopakovala slovo *závěj*, čímž se také narušuje rytmičnost i lineární plynulost proudu popisovaných událostí. Navíc se zdá, že v zájmu navození chaotického dojmu si v předloze Nabokov pohrává s očekáváním čtenáře: Při čtení automaticky předpokládáme, že je sloveso *охнул* součástí několikanásobného přísudku a váže se k předchozímu podmětu *кто-то*. Ve skutečnosti se však jedná o novou větu, v níž tentokrát jako činitel děje vystupuje již zmiňovaný *сугроб* v pozici rématu. Tento nečekaný zvrát tak posiluje personifikaci a spolu s ní i celkové stylistické ozvláštnění souvětí. V české verzi je sice personifikace zachována, avšak vlivem změny syntaktické struktury dochází ke zlogičtění a nivelizaci. V souvislosti s převodem přechodníků ještě dodejme, že se překladatelka nikterak nevyhýbá ani jejich českým protějškům, byť se k nim rozhodně neuchyluje tak často, jak je tomu v originálu: *воспользовавшись передышкой* (R, s. 8) – *využívaje možnosti krátkého oddechu* (Č_{Du}, s. 6), *все еще не постыгая* (R, s. 22) – *stále ještě nechápaje* (Č_{Du}, s. 18), *неся уroda* (R, s. 24) – *třímaje svou ohyzdnou kořist* (Č_{Du}, s. 20) aj. V posledním příkladu přitom užití přechodníku považujeme za obzvláště vhodné, neboť tento knižní tvar slovesa *тříмат*, jež samo o sobě přísluší stylisticky vyššímu jazyku, vyjadřuje nadsázku podtrhující vypravěčův obecný ironizující postoj vůči Ferdinandovi. Do vedlejších vět pak bývají v češtině rozvedeny i ruské vazby s přičestím – zejména s minulým přičestím činným⁵⁹, které se oproti svému ruskému protějšku vyskytuje daleko řidčeji (Bosák 1953, s. 240): *голос певицы, сопроводивший воспоминание* (R, s. 17) – *hlas zpěvačky, jenž všude tou vzpomínku doprovázel* (Č_{Du}, s. 14); *поэт, умевший посредством пяти спичек...*

⁵⁹ V české gramatologii bývá tato forma nazývána „zpřídavněly přechodník minulý“ (viz Petr et al. 1986, s. 142).

(R, s. 21) – *básník, který uměl pomoci pěti sirek...* (Č_{Du}, s. 18) aj. Zároveň se ve výchozím textu ve světle obecného sklonu ruštiny k analytickému vyjadřování (Jiráček 2000, s. 163) objevují příčestí sémanticky nadbytečná, jež mají oslabený lexikální význam, a jsou tudíž v překladu oprávněně vynechána (jejich význam přebírá předložkový relátor): *романс (связанный, говорили, с какой-то парижской драмой любви)* (R, s. 17) – *romance o jedné dávné pařížské milostné aféře* (Č_{Du}, s. 14); *внимание его привлек выставленный в сувенирной лавке несчастный уродливый предмет* (R, s. 24) – *upoutala jeho pozornost ta nejohybnější nestvůra na stánku se suvenýry* (Č_{Du}, s. 20). Za zmínku ještě stojí, že se v překladovém textu poměrně často objevují příčestí trpná ve jmenném tvaru: *но как я был рад* (R, s. 8) – *byl jsem tak nevýslovně šťasten* (Č_{Du}, s. 6); *привлеченная моим чертыханием [...] Нина* (R, s. 12) – *Nina, přilákána mým sakrováním* (Č_{Du}, s. 9); *Море, опоенное и опресненное дождем, тускло оливково* (R, s. 7) – *Moře je zpito a odslaněno deštěm do matně olivova* (Č_{Du}, s. 5). Tato forma, která v současné spisovné (obzvláště mluvené) češtině „ustupuje stále více formě adjektivizované“ (Karlík et al. 2008, s. 755), překladu dodává poněkud formálnější ráz. Místy navíc může výpověď posunout do zcela jiné roviny, jak ilustruje poslední z výše uvedených příkladů. Obě ruská příčestí, která v původní větě zastávají funkci přívlastku, jsou tu do češtiny převedena ve formě jmenné části přísudku. Ruský originál působí velmi poeticky – vedle personifikace k tomu přispívá eufonie (aliterace, kumulace vokálů), jakož i celková syntaktická jednoduchost věty. Překladatelka sice zachovává personifikaci s deštěm coby konatelem obou dějů, jenže pasivní forma, obzvláště tak neobvyklého slovesa jako „odslanit“, které má samo o sobě terminologický charakter, vyznívá toporně a připomíná spíše odborný styl. Překlad tudíž vybočuje z poetické roviny původní věty a oslabuje její estetický účinek. Rozvolňování kondenzátů do vět pak obecně vede k rozšíření a zvýšení explicitnosti českého textu. To jej nejednou činí přehlednějším a srozumitelnějším, avšak zejména nadužívání hypotaktických spojení může vést k přesycení textu logickými závislostmi a zesílení sdělovací funkce na úkor té estetické (Levý 2012, s. 135–138). V následující ukázce kupříkladu dochází k explicitaci hned tří ruských kondenzátů, a to nejen verbálních ale i jedné jmenné fráze:

... и этот мотив, мучительная обида и музыкой вызванный союз между венцом и кончиной, и самый голос певицы, сопроводивший воспоминание, как собственник напева, несколько часов подряд не давали мне покоя, да и потом еще возникали с растущими перерывами, как последние, всё реже и всё рассеянее приплескивающие, плоские, мелкие волны или как слепые содрогания слабеющего била, после того как звонарь уже сидит снова в кругу своей веселой семьи. (R, s. 17)

... a tenhle motiv, trýznivý pocit křivdy, hudbou evokované spojení svatby se smrtí i sám hlas zpěvačky, jenž všude mou vzpomínku doprovázel, jako by si žárlivě střežil svou melodii, to vše mi pak ještě několik hodin nepřestávalo znít v uších a ozývalo se i později, i když v delších a delších intervalech, asi jako poslední, nízké, skalisky rozbité vlny, jež stále řidčeji a lhostejněji pleskají o břeh, nebo jako zvon, který doznívá v němých záchvěvech, zatímco zvoník už sedí zase v kruhu své veselé rodiny. (Č_{Du}, s. 14)

Zároveň je vhodné dodat, že místy v překladu při dekondenzaci výpovědi dochází k nemotivovanému opakování týchž syntaktických struktur, což může působit stylisticky neobratně, anebo dokonce bránit čtenáři v porozumění, např.:

Потом она пропадает опять, а спустя год я с женой провожал брата в Вену, и когда поезд, поднимая рамы и отворачиваясь, ушел, и мы направились к выходу по другой стороне дебаркадера неожиданно около вагона парижского экспреса я увидел Нину... (R, s. 16)

Potom mi znovu zmizela z očí, a když jsem s ženou po roce vyprovázel bratra odjíždějícího do Vídně, když se už vytahovala okýnka a vlak nám dával vale, když jsme už zamířili po celé délce peronu k východu, spatřil jsem ji zčistajasna u pařížského rychlíku... (Č_{Du}, s. 13)

Co se týče lexikální roviny, Ludmila Dušková pracuje se širokou škálou výrazových prostředků, díky čemuž český text působí živě a odráží rozmanitost vypravěčovy slovní zásoby. Kromě toho, že se jí často daří příznakovost originálu zachovat (zde konkrétně uvádíme příklady s příznakem hovorovým): *весельчак* (R, s. 19) – *veselá kopa* (Č_{Du}, s. 16), *Шатается где-то* (R, s. 10) – *Někam zapadli* (Č_{Du}, s. 8), ji také do textu nejednou vnáší. Uvedme příklady užití výrazů hovorových: *прилавок* (R, s. 7) – *krátek* (Č_{Du}, s. 5), *мгновенно у него всё отняла* (R, s. 8) – *bleskurychle všecky [...] vzala* (Č_{Du}, s. 6); expresivních s odstínem hovorovosti: *предпочитал на жену не оглядываться* (R, s. 27) – *nevěnoval ženiným letným známostem pražádnou pozornost* (Č_{Du}, s. 23), *наших как будто беспечных [...] встреч* (R, s. 28) – *našich rádoby bezstarostných [...] schůzek* (Č_{Du}, s. 24), *пошлость, неизвестно к чему относившаяся* (R, s. 33) – *bůhsámví komu určený výrok* (Č_{Du}, s. 28); i obecně českých: *в широких шляпах* (R, s. 14) – *hučkách se širokou kreprou* (Č_{Du}, s. 11); *у каблучка* (R, s. 15, 33) – *u kramflíčku* (Č_{Du}, s. 12, 28). Na barvitosti českého překladu se dále podílejí archaismy: *поезд [...] ушел* (R, s. 16) – *vlak nám dával vale* (Č_{Du}, s. 13), *продавец* (R, s. 9) – *s kramářem* (Č_{Du}, s. 6), *прядущих музыку дам* (R, s. 21) – *hudbu štrikujících⁶⁰ dam* (Č_{Du}, s. 17); deminutiva: *маленькое склоненное очертание* (R, s. 12) – *schoulená malá siluetka* (Č_{Du}, s. 9),

⁶⁰ Daný výraz navíc spadá do obecné češtiny (SSJČ cit. dle ÚJČ c2008–2025).

по узкой тропе (R, s. 12) – *po úzké cestičce* (Č_{Du}, s. 9), *приятельства? романа?* (R, s. 10) – *přátelství? románek?* (Č_{Du}, s. 7); i slova knižní: *волнующим татарскую мою память* (R, s. 14) – *a jitril mou tatarskou paměť* (Č_{Du}, s. 11), *сказала Нина* (R, s. 14) – *pravila Nina* (Č_{Du}, s. 11), *бессовестно* (R, s. 16) – *bezostyšně* (Č_{Du}, s. 13).⁶¹

Uvedme několik dalších překladatelských řešení, která považujeme za povedená, např.: *старый грязный лимузин, еще сохранивший идею каретности* (R, s. 29) – *špinavá stará limuzína, ještě trochu koketující se vzpomínkou na kočár* (Č_{Du}, s. 25). Vzhledová podobnost mezi limuzínou ze 30. let a kočárem je zde předána pomocí slova s expresivním příznakem *koketovat*. Dochází přitom k posílení humorného efektu, což zcela odpovídá celkovému vyznění původní výpovědi. Podobně v následujícím příkladu frazeologismus (*dělat něco*) jako *o závod* vhodně přenáší význam hyperbolického, komického ruského obratu připodobňujícího slepici k závodnímu autu: *поваренок с ножом бежал за развившей гоночную скорость курицею* (R, s. 29) – *honil s nožem v ruce kuchtík slepici a ona před ním utíkala jako o závod* (Č_{Du}, s. 25). Dále překladatelka nejen volí vhodné onomatopoické slovo imitující zvuk, který vzniká při chůzi ve sněhu, ale také zachovává neobvyklou lexikografickou podobu založenou na opakování: *скрип-скрип-скрипом* (R, s. 12) – *vrz-vrz-vrzot* (Č_{Du}, s. 9). Anebo se jí i za cenu explicitace a amplifikace daří dodržet poetickou kvalitu následující pasáže a velmi přesně vystihnout vizuální obraz pomalu a těžkopádně se pohybujících mořských vln: *никак не могут вспениться неповоротливые волны* (R, s. 7) – *vlny se líně převalují a ani na jediné nezasvíbí pěnlivý hřeben* (Č_{Du}, s. 5).

V předchozích příkladech jsme se setkávali se stylistickým zesilováním, které sejevilo jako přínosné, neboť odráželo výrazové zvláštnosti vypravěčova jazyka, aniž by zkreslovalo význam původních výpovědí. Místy ovšem v překladu dochází k posunům (často zahrnujícím právě zvýšení expresivity), které odporují celkovému vyznění výchozího textu. Jako příklad může posloužit následující ukázka: *поцелуя она не помнила вовсе, но зато (через него все-таки) у нее осталось общее впечатление чего-то задушевного, воспоминание какой-то дружбы* (R, s. 15) – *na polibek se jistě neupamatovala, ale přesto v ní zůstal (ó díky, osude!) neurčitý pocit čehosi intimního, vzpomínka na přátelství* (Č_{Du}, s. 12). Apostrofická vsuvka, která je přidána do překladu, tu zní nemístně hned z několika důvodů. Nejenže na sebe takovýto náhlý přechod do poetické roviny, který nemá žádné opodstatnění v originálu, okamžitě obrací veškerou pozornost a vytrhává čtenáře z děje, ale především je v přímém rozporu

⁶¹ Při určování stylových příznaků jednotlivých slov jsme konzultovali slovníky ISSČ (Lingea c2024), SSJČ a SSČ (cit. dle ÚJČ c2008–2025), a to v uvedeném pořadí dle výskytu daného výrazu.

s charakterizací vypravěče. Vášeňka v ruském originálu tvrdí, že nechápe, proč je osud s Ninou sváděl dohromady (R, s. 25), a na celý jejich vztah pohlíží s notnou dávkou melancholie, tudíž takovéto oslavné vyjádření vděku vůči osudu nedává vzhledem k jeho celkovému postoji smysl. A ačkoli vypravěč bezpochyby má tendenci k emocionálnímu projevu, vzývání k osudu, které je pro něj soudě podle zbytku vyprávění zcela netypické, působí v tomto kontextu příliš exaltovaně a cizorodě. Samozřejmě si můžeme položit otázku, zda tato vsuvka nebyla myšlena ironicky. V takovém případě je však dle našeho názoru příliš teatrální a mívá se s jemnou, nepřímou ironií, kterou u Nabokova pozorujeme. Podobně je idealizace osudu do vypravěčových úst vložena i v následující pasáži: *и я не мог бы с большим изяществом праздновать это свидание (перечнем, с виньетками от руки крашенными, всех прежних заслуг судьбы)* (R, s. 10–11) – *a já jsem vskutku nemohl naše setkání oslavit nádherněji (než touhle přehlídkou vlastnoručně malovaných vinětek o všech našich šťastných chvílích, které nám osud dopřál)* (Č_{Du}, s. 8). V původním textu Vášeňka setkání s Ninou nikde nenazývá výslovně šťastnými, ba naopak, jak jsme již uváděli, spíše zdůrazňuje, že ho tížila. V kontextu celého příběhu samozřejmě lze předpokládat, že spolu milenci skutečně zažili šťastné chvíle a že po schůzkách vypravěč toužil, avšak klíčové je to, že v průběhu vyprávění čtenáře (a snad i sám sebe) spíše přesvědčuje o opaku. Tento rys je přitom dle našeho názoru dosti zásadní pro vývoj Vášeňky a jeho postupné postihování smyslu vztahu s Ninou (viz 2.3.2.). K dalším posunům s přesahem do tematicko-motivické roviny patří zesílení sexuální tematiky. V ruské verzi ji Nabokov pojímá velmi eufemisticky, o čemž mimo jiné svědčí i to, že jediná scéna, v níž mezi hlavními hrdiny dojde (mimo záběr) k fyzické blízkosti, je zaobalena do erotické metafory⁶²: *и от нашего сквозняка всосался и застрял волан белыми даями вышитой кисеи промеж оживших половинок дверного окна, выходившего на узенький чугунный балкон, и лишь тогда, когда мы заперлись, они с блаженным выдохом отпустили складку занавески* (R, s. 18). V českém překladu se oproti tomu namísto jemných narážek objevuje jednak explicitní zmínka: *любовная сообразительность была у нее бесподобна* (R, s. 18) – *její vnímavost ve věcech sexu byla prostě nádherná* (Č_{Du}, s. 15), jednak expresivnější pojmenování s výraznějším sexuálním podtextem než v předloze: *и из всех двое, трое, наверное, погуляли с Ниной* (R, s. 22) – *z nichž se aspoň dva tři určitě vyspali s Ninou* (Č_{Du}, s. 18).

⁶² J. Bruhn (2016, s. 52) tuto scénu (konkrétně obraz vlajících záclon) nazývá klasickým sexuálním odkazem v duchu Hollywoodu, k němuž Nabokov navíc přidává další erotické detaily (podtržené v ukázce).

Kromě toho se v překladu objevují i posuny na menší ploše, např.:

- 1) *потому ли, что его сонная весна особенно умащивает душу* (R, s. 8) – *možná proto, že zdejší ospalé jaro mi zvlášť ochromuje srdce* (Č_{Du}, s. 6);
- 2) *все ускользало прочь с безупречной гладкостью* (R, s. 17) – *všechno šlo jak po másle, hladce nám unikalo před očima* (Č_{Du}, s. 13–14);
- 3) *а у нее тоже, конечно, бывали свои семейные «заботы-радости» (ее скороговорка)* (R, s. 27) – *i ona měla samozřejmě své rodinné „piškuntálie“ (tohle barevné slůvko si vymyslela sama)* (Č_{Du}, s. 23).

V prvním případě dochází jednak k výrazovému zeslabení, jednak k posunu ve významu. Ruský archaismus *умащивать* odkazuje ke křesťanské tradici pomazání a evokuje jakési duchovní očištění a klid, zatímco český protějšek jednak nese v podstatě opačný význam intenzivní emoce, jednak mu chybí náboženská konotace i odstín zastaralosti. Druhý příklad pochází z nádražní scény a velmi sugestivně popisuje odjíždějící vlak, jenž vypravěčovi mizí z dohledu. Idiom *jako po másle*, používaný v češtině pro označení bezproblémového průběhu nějaké situace, je neadekvátní jak z hlediska významového, tak stylového, neboť do výpovědi vnáší hovorový ráz a banalizuje obraz, který má v ruštině téměř lyrický nádech. A konečně autorskou složeninu *заботы-радости* překladatelka převádí neméně řídkým slovem *piškuntálie*. V publikaci *Čeština všední a nevšední* se uvádí, že pravděpodobně „vzniklo zkomolením z německého *Bestandteil*, tj. součástka“ (Šmilauer et al. 1972, s. 202). Eduard Bass jej v *Lidech z maringotek* užívá ve smyslu „náležitosti“, zatímco v knize *Pan Posleda, přítel študáků* od Jarsolava Žáka a Vlastimila Rady jsou jako „piškuntálové“ označení skřítki (Šmilauer et al. 1972, s. 202–203). V současnosti se daný výraz zdá být používaný především ve významu „nezbedné kousky“ – kupř. ve slovníčku na konci sbírky *Pohádky z jižních Čech* od Jiřího Wolfa je vysvětlený jako „taškařice“ (2002, s. 192). Ačkoli se tedy zdá, že v češtině dané slovo nemá ustálený význam, nepodařilo se nám dohledat žádný příklad užití, který by odpovídal originálu. Jakkoli je přitom Nabokovovo kompozitum neobvyklé, je velmi jednoduché jej rozklíčovat díky snadno identifikovatelným základovým slovům – jednoduše znamená, že mimo společné schůzky žili oba hrdinové oddělené životy se svými vlastními povinnostmi i radostmi. Český protějšek se oproti tomu přes veškerou svou poutavost jeví jako příliš sémanticky nečitelný.

Překladatelka se nevyvarovala ani negativních posunů pramenících z nepochopení originálu, např. *как все во мне благодарно отзывалось на шорохи, запахи этого серого дня, насыщенного весной, но в себе еще ее не чующего* (R, s. 9) – *jak vděčně jsem lovil šelesty a vůně tohoto šedého dne, prosyceného jarem, aniž jsem si zatím sám v sobě jaro*

uvědomoval (Č_{Du}, s. 6–7). V této ukázce vypravěč přenáší na abstraktum „den“ lidskou schopnost si něco (ne)uvědomovat a velmi působivě tím vyjadřuje, že i přes pošmourné počasí už je ve fialtském vzduchu cítit jaro. V překladu je ovšem tento proces přisouzen samotnému vypravěči. Dušková rovněž nesprávně vykládá obrazné pojetí času, které jsme rozebírali v předešlé kapitole (viz 3.3.): *судя по тем местам, где время износилось* (R, s. 11) – *soudě podle míst, kam nás tehdy doba zavála* (Č_{Du}, s. 8). Toto řešení zcela postrádá symbolickou hloubku spojenou s motivem opotřebení času.

V překladu se dále projevuje tendence k intelektualizaci a výrazové nivelizaci v důsledku zlogičťování příznakových, často obrazných pojmenování, např.: *слышится сахаристо-сырой запах мелкого, темного, самого мятого из цветов* (R, s. 8) – *voní syrovou nasládlostí drobný, tmavý, nejpošlapávanější kvítek ze všech* (Č_{Du}, s. 5), kde je oslabena synestézie, neboť chybí sluchový vjem. Podobně je na místo autorského okazionalismu (viz 3.3.) dosazen sice expresivní, ale daleko běžnější výraz, v podstatě zachovávající jen základní význam „ozvláštnění řeči“: *замечаний, которыми любил орлить свою речь* (R, s. 24) – *opzlých bonmotů, jimiž tak rád vyšperkovával svou řeč* (Č_{Du}, s. 20). V následující pasáži zase dochází ke ztrátě obraznosti: *теснясь в застывшей карусели своей стойки* (R, s. 7) – *namačkaných ve znehybnělém karuselovém stojanu na pultě* (Č_{Du}, s. 5). Slovo karusel se totiž v češtině na rozdíl od ruštiny používá primárně v technickém kontextu a označuje otáčivé části různých zařízení (Lingea c2024), kdežto význam „kolotoč“ je již zastaralý. Překladatelka navíc volí adjektivum, tudíž se z připodobnění ke kolotoči stává pouhý příznak stojanu. Ke ztrátě výrazových vlastností vede i vynechávání neobvyklých obrazů, např.: *стараясь нести зараз три апельсина [...] и тогда мгновенно у него всё отняла тремя руками девочка* (R, s. 8) – *v rukou třímalo hned tři pomeranče [...] a v tu chvíli tu bleskurychle všechny tři pomeranče vzala holčička* (Č_{Du}, s. 6), kde se z českého překladu zcela vytratila hyperbolická metafora *тремя руками* vyjadřující hbitost, s jakou dívka dítěti vytrhla z rukou tři pomeranče. Jmenujme další obdobný příklad: *... наше дешёвое, официальное ты заменяя тем одухотворенным, выразительным вы, к которому кругосветный пловец возвращается, обогащенный кругом: «А что, если я вас люблю?»* (R, s. 34) – *... a vutěnil jsem náhle naše laciné oficiální ty za oduševnělé, výmluvné vy: „A co když vás miluji?“* (Č_{Du}, s. 29).

Výpustky jsou přítom v překladu Ludmily Duškové obecně poměrně častým jevem. Kromě výše uvedených obrazů, občas vynechává i detaily, které se sice na první pohled mohou zdát bezvýznamné, avšak, jak jsme již uváděli v rozboru ruského originálu (viz 3.2.), právě vypravěčova výjimečná pozornost k detailu je jedním ze stěžejních rysů povídky. Uveďme pár

příkladů: *Со ступеньки встал и пошел, с выпученным серым, пупастым животом, мужского пола младенец* (R, s. 8) – *Ze schůdků před domem povstalo batole mužského pohlaví* (Č_{Du}, s. 6); *успешно теперь работает инженером в какой-то очень далекой тропической стране* (R, s. 11) – *nyní úspěšně pracuje v jakési tropické zemi* (Č_{Du}, s. 9). Nejvýraznější ukázkou tohoto překladatelského postupu je vynechání celé pasáže, v níž vypravěč připodobňuje Ferdinanda a jeho společníky k Ježíšovi a apoštolům z da Vinciho *Poslední večeře* (viz 3.2.). V překladu této scény je dále rovněž opomenuto přirovnání cigaretového dýmu nad Ferdinandovou hlavou ke svatozáři: *над зачесанными с висков волосами нимбом стоял папирозный дым* (R, s. 21) – *nad vlasy sčesanými ze spánků tu visel oblak cigaretového dýmu* (Č_{Du}, s. 17). Obě tyto vynechávky jsou přitom přítomny již v původní překladové verzi z roku 1969 (Nabokov 1969, s. 42). Vycházejí ze svědectví dlouholetého redaktora nakladatelství Odeon PhDr. Jana Zelenky (osobní komunikace, dne 24. 7. 2025), můžeme vyloučit cenzurní či autocenzurní zásah. K vynechání tak mohlo dojít buď záměrně, kdy překladatelka nepředpokládala, že by si čtenář scénu s daným uměleckým dílem spojil, anebo nedopatřením. Oslabení křesťanské tematiky⁶³ každopádně můžeme rovněž zařadit k posunům zasahujícím do vyšší, tematicko-motivické roviny textu.

Některé pasáže jsou v překladu naopak amplifikovány, a to v důsledku překladatelčiny snahy o dovysvětlení originálu, která místy vede k redundanci, např: *Если бы мне надо было предъяснить на конкурс земного бытия образец ее позы* (R, s. 14–15) – *Kdyby byl vyhlášen konkurs na zpodobení její nejtypičtější pózy, která nejlépe vyjadřuje její životní styl* (Č_{Du}, s. 12); *а немного позже* (R, s. 18) – *posléze, o něco později* (Č_{Du}, s. 15), *фонарь с мертвой батареей* (R, s. 12) – *baterku [...] třebaže měla vybitou baterii a stejně nesvítila* (Č_{Du}, s. 9).

Na závěr se ještě krátce zastavme u problematiky převodu reálií. Dle našeho názoru tu rovněž bude na místě srovnat řešení Ludmily Duškové s překladem do angličtiny, neboť jak jsme již uváděli, anglické verze Nabokov obecně koncipoval s ohledem na neruské čtenáře (viz 2.2.4.). Předně je třeba uvést, že český překlad vyprávění výslovně nezakotvuje do ruského kulturního kontextu – na rozdíl od anglické verze, v níž jsme se setkávali s dodanými explikacemi jako *Russia(n)* (viz 3.3.). Cizost ovšem signalizují ponechané exotizační prvky mj. v podobě vlastních jmen: *с пушкинскими ножками* (R, s. 25) – *s nožkami à la Puškin* (Č_{Du}, s. 21), *слышится [...] звучание Ялты* (R, s. 8) – *zřetelně souzní jeho jméno s Jaltou* (Č_{Du}, s. 5). Připomeňme, že v anglické verzi byla první aluze generalizována a druhá nahrazena

⁶³ Přispívají k tomu i sémantické posuny, které narušují připodobnění Ferdinanda ke svatojiřskému hadovi (viz 2.3.3.): *офиологический холодок* (R, s. 19) – *opiátový tržák* (Č_{Du}, s. 15–16); *отделались местным и временным повреждением чешуи* (R, s. 35) – *vuvázli s několika oděrkami na své hroší kůži* (Č_{Du}, s. 30).

hudební metaforou. Česká překladatelka je zachovává, a to aniž by je vysvětlila. Ačkoli lze obecně předpokládat, že vzhledem k větší kulturní blízkosti bude český čtenář s těmito reáliemi obeznámen spíše než ten anglosaský, vyvstává otázka, zda jsou v této formě skutečně srozumitelné. Zvuková podobnost mezi Fialtou a Jaltou je dosti zřejmá, byť českému příjemci budou velmi pravděpodobně chybět pozitivní asociace spojované s tímto letoviskem (viz 3.3.). Ve druhém případě je ovšem dle našeho názoru aluze na román *Evžen Oněgin* (viz 3.3.) zastřena dosti neobvyklou volbou francouzské citátové výpůjčky *à la*, nesoucí v češtině význam „na způsob“ nebo „ve stylu“ – nejčastěji v kontextu gastronomie či módy. Ta na sebe totiž zbytečně strhává pozornost a působí nejen cizorodě, ale také do textu neopodstatněně vnáší ironický ráz. Puškinův veršovaný román je přitom u nás poměrně známý⁶⁴ a lze se domnívat, že při umírněnějším řešení by měl český čtenář větší šanci narážku rozpoznat. Zároveň najdeme v cílovém textu i takové příklady kulturně vázaných prvků mimojazykové skutečnosti, při jejichž převodu považovala překladatelka za vhodné je čtenáři spíše přiblížit, např.: *В первый раз заграницею...* (R, s. 15) – *Po emigraci jsem ji poprvé...* (Č_{Du}, s. 12), kde je opisné vyjádření nahrazeno explicitní zmínkou o emigraci; anebo: *когда моя семья была на даче* (R, s. 26) – *když byla rodina na letním bytě* (Č_{Du}, s. 22), kde vidíme v podstatě opačný postup opisného vysvětlení ruské reálie. Obecné závěry ohledně tohoto překladu nabídne podkapitola srovnávající všechny čtyři české verze mezi sebou (viz 3.4.4.).

3.4.2. Překlady z angličtiny Ladislava Šenkyříka a Pavla Dominika

V této podkapitole se zaměříme na dva české překlady „Jaro ve Fialtě“ z anglického originálu. Poprvé se v dané verzi povídka do češtiny dostala v podání **Ladislava Šenkyříka**. Tento překladatel, specializující se především na americkou literaturu, do češtiny uvedl díla řady významných autorů, mezi nimiž vedle Nabokova nechybí Charles Bukowski, Edgar Allan Poe či Anthony Burgess (OP c2016–2025). „Jaro ve Fialtě“ přeložil v rámci prvního českého vydání Nabokovovy povídkové sbírky *Nabokov's Dozen*, které roku 1996 pod titulem *Třináct do tuctu* publikovalo v edici Symposium nakladatelství Volvox Globator. Pouhý rok nato vydalo nakladatelství Votobia sbírku čtyř povídek: „Mademoiselle O“, „První láska“, „Aurelián“ a „Jaro ve Fialtě“ v autorském výboru překladatele **Pavla Dominika** pod názvem

⁶⁴ Puškinův *Evžen Oněgin* patří k běžně probíraným dílům v rámci literatury na českých středních školách. Navíc je tento veršovaný román dosti populární volbou do seznamu povinné četby k maturitě, o čemž svědčí například to, že byl zařazen do edukativního videopořadu *V hlavní roli: Maturita!*, v němž herci z Městských divadel pražských v roli protagonistů představují posluchačům významná literární díla (Městská divadla pražská 2020).

Jaro ve Fialtě. Pavel Dominik posléze přeložil většinu Nabokovovy prozaické tvorby. Kromě toho se soustavně věnuje překládání indicko-britského spisovatele Salmana Rushdieho. Ačkoli by si oba tyto překlady povídky bezpochyby zasloužily, abychom se jim věnovali v samostatných kapitolách, vzhledem k tomu, že vycházejí z téhož originálu a vznikly s minimálním časovým odstupem, jsme se je rozhodli analyzovat souběžně. To nám umožní porovnat přístupy obou překladatelů a poté o nich vyvodit obecné závěry. Rovněž se budeme v relevantních případech vracet k překladu L. Duškové z ruštiny a poukazovat na paralely i s ním.

Než začneme překladové texty rozebírat z hlediska syntaxe, je třeba poznamenat, že tak jako v ruském originálu se i v anglické verzi projevuje obecná inklinace tohoto jazyka k vyjadřování významových okolností pomocí nevětných členů tam, kde čeština zpravidla upřednostňuje formulaci větnou (Mathesius 2016, s. 130). Jak Ladislav Šenkyřík, tak Pavel Dominik se tudíž v podstatě museli vyrovnat s tímtož problémem, kterému čelila Ludmila Dušková – jak převést anglické kondenzáty tak, aby to bylo pro českou větnou stavbu únosné a nebránilo to čtenáři v porozumění. Každý z nich na to šel po svém. Šenkyřík (podobně Duškové) zachovává syntaktickou strukturu anglického originálu včetně dlouhých souvětí. Anglické zhuštěné konstrukce často rozvolňuje do vět, přičemž více tíhne k formálnímu vyjadřování syntaktických vztahů. Dominik naopak rozvětvené větné celky příležitostně rozděluje (podrobněji viz 3.4.3.), a ačkoli se také uchyluje k dekonduzaci, oproti Šenkyříkovi více využívá možností podat v češtině informace úspěšněji. Ilustrujme tyto rozdílné přístupy na konkrétní ukázce:

I slipped and dropped the dead flashlight someone had forced upon me; it was devilishly hard to retrieve; and instantly attracted by my curses, with an eager, low laugh in anticipation of fun, Nina dimly veered toward me. (A, s. 18)

Uklouzl jsem a upustil baterku, kterou mi kdosi strčil do ruky a která stejně nesvítila; najít ji byla d'ábelská práce; a náhle se ke mně ve slabém světle otočila Nina, kterou přilákalo mé klení, a v očekávání nějaké legrace se tiše, dychtivě zasmála. (Čš, s. 10–11)

Uklouzl jsem a upustil vybitou baterku, kterou mi předtím někdo vrazil do ruky, a trvalo mi strašně dlouho, než jsem ji našel. Nina, okamžitě přilákána mým sakrováním, se ke mně v předtuše legrace s dychtivým, tichým smíchem zvědavě přihrnula. (ČDo1, s. 79)

V Šenkyříkově souvětí se třikrát opakuje vedlejší věta uvozená zájmenem „který“, zastupující juxtaponovanou vztažnou větu bez relativu – *someone had...*, přídavné jméno *dead* a participiální konstrukci *instantly attracted by...* Dominikova verze se s ním shoduje pouze v prvním případě, adjektivum poté převádí symetricky a dále užívá participia ve jmenné formě. Ve výsledku tak první překladová verze vyznívá nejenom syntakticky jednotvárněji, ale také těžkopádněji než předloha i Dominikův překlad. Jak totiž uvádí Jiří Levý (2012, s. 135), časté

užívání podřadných souvětí může překladovému textu dodávat „pedantský neživý ráz“. Všimněme si také toho, že se Dominikovi daří dodržet AČV originálu, kdežto u Šenkyříka jako nejdůležitější informace vyznívá nikoli to, že se Nina k vypravěči „otočila“, nýbrž že se zasmála, což je dle anglické věty průvodní okolnost. Je ovšem zcela jasné, že jsou překladatelé ve snaze zachovat veškeré nuance originálu neustále nuceni se uchýlovat ke kompromisům. Uvedme další příklad:

I did not see her for quite a long while after my sojourn in Paris, and then one day when I came home from my office I found her having tea with my wife and examining on her silk-hosed hand, with her wedding ring gleaming through, the texture of some stockings bought cheap in Tauentzienstrasse. (A, s. 29)

Po svém pobytu v Paříži jsem ji neviděl docela dlouhou dobu, a když jsem pak jednoho dne přišel domů z práce, našel jsem ji, jak popíjí s mojí ženou čaj a prohlíží si na své dlani navlečené hedvábí, skrz něž prosvítá snubní prsten, cele ponořená do zkoumání materiálu punčoch, které lacino nakoupila na Tauentzienstrasse. (Čš, s. 20)

Po té krátké návštěvě Paříže jsem ji neviděl dost dlouho a pak se jednou vracím domů z práce a vidím, jak pije čaj s mou ženou a prohlíží si nějaké hedvábné punčochy, koupené levně na Tauentzienstrasse a natažené na ruce s prosvítajícím snubním prstenem. (ČDo1, s. 94)

Zaměříme se nyní na převod tří kondenzovaných konstrukcí podtržených v anglickém textu, zejména na adjektivní kompozitum *silk-hosed*, odvozené ze substantiva „hose“ ve významu „punčochy“. Vazba *silk-hosed hand* tu přesně a zároveň neotřele popisuje obraz hedvábných punčoch navlečených na ruku, který čtenáři v mysli vyvstane dříve, než vypravěč výslovně zmíní, že si takovým způsobem Nina prohlížela materiál punčoch. Čeština však nemá možnost použít takto hutnou strukturu a je ji nutné řešit opisem. L. Šenkyřík ji předává ve formě konstrukce s rozvitým přívlastkem *navlečené* předstunutým před řídicí člen *hedvábí*. Toto spojení zní česky taky dosti neobvykle, avšak na rozdíl od originálu spíše v negativním smyslu – je totiž příliš vágní na to, aby vyvolalo tutéž představu, a spíše působí matoucím dojmem. Čtenář mu pravděpodobně porozumí až zpětně po zmínce o punčochách, byť v důsledku složité, sémanticky nahuštěné větné stavby mu může souvislost nakonec stejně uniknout. P. Dominik tu dává přednost sémantické rovině před estetickým účinkem: celou pasáž zlogičťuje a přeskupuje tak, aby byly nejprve v pozici předmětu zmíněny hedvábné punčochy, a až v závěru dodává, že je měla Nina natažené na ruce. Vzhledem k výše zmiňovaným omezeným možnostem češtiny považujeme dané řešení za adekvátní, nicméně se domníváme, že by bylo v zájmu zachování celistvosti obrazu vhodnější dvě poslední přívlastkové konstrukce prohodit. Dominikův překlad každopádně působí jasněji a plynuleji, byť tu dochází ke ztrátě napětí mezi situací a jejím popisem. Kromě toho na tomto příkladu opět vidíme, že Šenkyřík užívá dvou vztažných vět tam, kde Dominik upřednostňuje hutnější

schémata. Sklon k formálnímu vyjadřování syntaktických vztahů neboli ke „spojitému slohu“ (Levý 2012, s. 136) se přitom v Šenkyříkově překladu mj. projevuje i tím, že poměrně často užívá vztažná zájmenná příslovce přebírající funkci souřadící spojky, jako např. *příčemž*: *she kissed me thrice with more mouth than meaning* (A, s. 16) – *mne [...] třikrát políbila, příčemž v tom polibku bylo mnohem víc její živočišnosti než významů* (Čš, s. 9), *after pushing away their instruments like so many pieces of furniture* (A, s. 27) – *příčemž své nástroje odsunuly jako kusy nábytku* (Čš, s. 18), *trying to crowd into hand shake and back slap as much fervor as possible* (A, s. 28) – *příčemž jsme se snažili vložit do stisku rukou a poplácání po zádech co nejvíc vroucnosti* (Čš, s. 19). V důsledku toho text poněkud ztrácí na estetické hodnotě a místy se blíží „pojmovému a popisnému způsobu vyjadřování literatury věcné“ (Levý 2012, s. 138). Zároveň ho ovšem do roviny odborného slohu posouvá v podstatě protichůdná tendence k nominalizaci (Čechová et al. 1997 s. 159), kdy se kvůli překladatelově přílišnému lpění na znění originálu do češtiny nejednou dostávají jmenné fráze, které v ní vyznívají stylisticky neobratně⁶⁵, např.:

... that had I said a word it would have changed at once into a wonderful sunburst of kindness, a cheerful, compassionate attitude with all possible co-operation, as if woman's love were spring water containing salubrious salts... (A, s. 19)

... že stačilo říct jediné slovo a proměnila by se v nádherný hřejivý příval laskavosti, v radostnou a účastnou náklonnost s tou největší mírou večitění, jako by ženská láska byla pramenitou vodou s obsahem léčivých solí... (Čš, s. 11)

... že by stačilo jediné slovo a její lhostejnost by si ihned proměnila v nádherný sluneční výbuch vlídnosti, radostný, účastný vztah, nezištně nabízející pomocnou ruku, jako by láska ženy byla pramenitou vodou s léčivými solemi... (Č_{Do1}, s. 80)

Tato ukázka názorně ilustruje nominální charakter angličtiny a nakolik únosnější je pro ni kumulace jmenných frází. První z nich je v obou případech přeložena stejně – do podoby řídicího substantiva, které je premodifikováno dvěma adjektivy ve funkci postupně se rozvíjejícího shodného přívlastku a postmodifikováno substantivem v pozici neshodného přívlastku. K této nominální skupině je adordinačně napojena druhá, přičemž zde se už oba překlady nápadně liší. Zatímco Šenkyřík užívá předložkovou vazbu, která obsahuje velké množství jmenných prvků, Dominik svůj překlad dynamizuje pomocí vazby s verbálním participiem *nabízející pomocnou ruku*. Tuto volbu celkově považujeme za nadmíru zdařilou, neboť v textu přispívá k jemnému napětí mezi obsahem a formou. Spojení *nabídnout pomocnou*

⁶⁵ Je třeba poznamenat, že v tak informačně nahuštěném díle se lze jen stěží nominálním frázím zcela vyhnout, což by ostatně nebylo ani žádoucí, neboť v češtině představují funkční jazykový prostředek. Přirozeně se objevují i v překladu L. Duškové a P. Dominika. Poukazujeme zde pouze na to, že v překladu L. Šenkyřika v kombinaci s dalšími tendencemi přispívají k určitému posunu v celkovém vyznění textu.

ruku totiž (stejně jako v originále *with all possible cooperation*) neevokuje romantickou lásku, nýbrž podtrhuje onen „altruismus“, s nímž Nina dle vypravěče přistupuje k milostným vztahům. A konečně ve třetím případě je v Čš užito zcela redundantní slovo *obsah*. V důsledku těchto překladatelských řešení tak zní Šenkyříkova verze příliš zhuštěně, což má v tomto případě vliv nejen na stylistickou stránku textu, ale může rovněž znesnadnit porozumění. Uvedme ještě příklad, kdy tento překladatel volí analytickou, verbonominální konstrukci i v místě, kde pro ni není podklad v angličtině: *Everything is damp* (A, s. 13) – *Na všem ulpívá vlhkost* (Čš, s. 7) – *Všechno je mokré* (ČDo1, s. 73). Spojení slovesa se substantivem zde působí příliš formálně, téměř terminologicky, a ubírá výpovědi na jednoduchosti a poetičnosti. Dodejme ještě, že podobně jako L. Dušková i oba překladatelé z angličtiny užívají také přechodníky, kdežto trpných konstrukcí v jejich textech najdeme podstatně méně.

Nyní se zaměříme na lexikální rovinu a podívejme se na to, jak se překladatelé popasovali s převodem expresivity, např.: *Beside him walked the dapper, doll-like, rosy Segur, a lover of art and a perfect fool* (A, s. 28) – *Vedle něho šel elegantní, loutce podobný, ruměnlící Ségur, milovník umění a naprostý blb* (Čš, s. 19) – *Vedle něho šel švihácký Ségur s dívčím ruměncem, milovník umění a osel k pohledání* (ČDo1, s. 92). Na první pohled je patrné, že Šenkyřík překládá doslovněji, přičemž slovo *blb* výpovědi dodává zhrubělý odstín. Dominikův volnější překlad zase obsahuje adherentně expresivní výraz *osel*, který v rámci kolokační fráze *k pohledání* vyznívá méně hrubě a spíše ironicky. Všimněme si i dalších rozdílů mezi oběma verzemi: Zatímco Šenkyřík anglické *dapper* nahrazuje dosti obecným adjektivem *elegantní*, Dominik volí specifitější *švihácký*, jež nese příznak hovorovosti (SSČ cit. dle ÚJČ c2008–2025) a dle našeho názoru velmi dobře odpovídá celkovému ladění výpovědi. Dále se překlady nápadně liší co do převodu složeného přídavného jména *doll-like*. V Šenkyříkově řešení se prostřednictvím vizuálních asociací spojených se slovem *loutka*, obzvláště v kontextu, kdy je Ségur popisován při chůzi, do popředí dostává význam toporného, strnulého pohybu⁶⁶, jenž je v přímém rozporu s elegantností, která se postavě připisuje těsně předtím. Výrazem *doll-like* chtěl navíc autor s největší pravděpodobností zdůraznit Ségurův uhlazený, snad až „zženštilý“ zjev. Právě tento význam podle všeho Dominik vyjadřuje přívlastkem *dívčí*, třebaže se nevztahuje k Ségurovi jako takovému, ale rozvíjí substantivum *ruměnc*⁶⁷. Následující

⁶⁶ Viz „chodit jako loutka“ v ISSČ (Lingea c2024).

⁶⁷ Tento překlad v podstatě doslova odpovídá ruskému znění: *Сегур, хлыщеватый господин с девичьим румянцем* (R, s. 23). V případě Pavla Dominika, ovládajícího ruštinu (viz dále), je tudíž možné, že do ruského originálu nahlížel již při tomto svém prvním překladu povídky.

příklad dokládá, že se v obou českých textech místy expresivita adekvátně a v souladu s kontextem zesiluje:

... a group of people whom she had befriended without my knowledge and who stood in a circle gaping at her as idlers gape at a street row, a lost child, or the victim of an accident. (A, s. 21)

... skupinky lidí, s nimiž se spřátelila bez mého vědomí a kteří kolem ní stáli v kruhu a civěli na ni, jako pouliční povaleči přihlížejí rvačce nebo zírají na ztracené děcko či oběť autonehody. (Čš, s. 13)

... hloučkem mně popudlivě neznámých lidí, kteří na ni civěli jako zevlouni na pouliční hádku, ztracené děcko nebo oběť dopravní nehody. (ČDo1, s. 84)

U Šenkyříka, jenž se patrně chtěl vyhnout opakování téhož slova, je význam expresivně zabarveného slovesa *gape* rozptýlen do tří částečně synonymních sloves, které bychom od neutrálního po expresivní mohli seřadit asi takto: *přihlížet*, *zírat*, *civět*. Dle našeho názoru je však jeho verze poněkud redundantní a anglické sloveso, jehož intenzita je zvýšena opakováním, by zde stačilo nahradit inherentně expresivnějším protějškem, jako je právě *civět* v ČDo1. Kromě toho dochází v obou překladech k výrazovému zesílení neutrálních výrazů jako *child*, jenž získal příznak hovorovosti, a *idler*, nahrazený inherentně expresivními ekvivalenty. Dominikovu variantu *zevloun* přitom považujeme za zdařilejší, neboť v sobě kromě nečinnosti nese sémantickou složku pozorování okolí, čímž jednak posiluje význam zmiňovaného slovesa a jednak velmi dobře vystihuje popisovanou situaci. Zajímavé je také to, že ze dvou možných interpretací substantiva *row*, které připouští daný kontext, volí každý překladatel jinou. Obě verze mají společný obecný význam „spor“, ale různou diferencí složku způsobu realizace – v Šenkyříkově pojetí „fyzicky“, v Dominikově zase „slovně“, přičemž nelze jednoznačně určit, kterou z nich měl autor na mysli.

Naopak k výrazovému zeslabování dochází v obou textech při převodu okazionalismů, např: *with that crunch-crunch-crunch* (A, s. 18) – *s oním skřípavým vrzáním* (Čš, s. 10) – *za doprovodu pravidelného vrzání* (ČDo1, s. 79). Onomatopoický výraz je v obou případech převeden do podoby slovesného substantiva *vrzání*. To má jednak onomatopoický základ, jednak po slovese „vrzat“ přebírá nedokonavý vid, tudíž naznačuje delší trvání zvuku, které je v originálu vyjádřeno opakováním. Ve srovnání s předlohou je však daleko obvyklejší. Oba překladatelé výraz rozvíjí adjektivem, přičemž to Dominikovo lexikálně vyjadřuje opakovanost děje, zatímco Šenkyřík zvýrazňuje zvukovou stránku – patrně ve snaze o předání intenzity originálu. Velmi zajímavý je dále případ, kdy se přes ruštinu (původně z francouzštiny) do anglické verze dostává okazionalismus *to be surrounded* ve smyslu „být středem pozornosti“: *he was, as they say, “surrounded”* (A, s. 25) – *všechno se točilo kolem něj, jak se říká* (Čš, s. 16) – *všichni se na něho, jak se říká, „sesypali“* (ČDo1, s. 88). Jak vidíme, do češtiny je v obou

překladech tento význam převeden ustálenými spojeními, čímž dochází k setření stop cizího jazyka (viz 3.3.), a tudíž i ke ztrátě ozvláštňujícího efektu. V Č_{Do1} je mimo to neopodstatněně přítomen odstín negativního hodnocení⁶⁸.

Obecně lze říci, že je z hlediska užitého lexika překlad Pavla Dominika barvitější, neboť častěji sahá po neobvyklejších, stylisticky výraznějších prostředcích, které se nabízejí v češtině. Tím celkově předává výrazovou rozmanitost originálu a vyrovnává nevyhnutelné ochuzení překladu o ty prvky, které do češtiny buď nelze převést vůbec, anebo jen s určitými ztrátami – např. aliterace, slovní hříčky, některé spletné metafory (viz dále) aj. Ladislav Šenkyřík se u jednotlivých řešení naopak spíše drží základních slovníkových ekvivalentů. Na povrchové rovině je tak jeho překlad originálu věrnější, avšak jako celek se jeví výrazově chudší. Uveďme několik příkladů⁶⁹: *a key dangling from her fingers* (A, s. 23) – *na prstech se jí houpal zavěšený klíč* (Čš, s. 15) – *na prstech se jí klinkal klíček [expr.]* (Č_{Do1}, s. 86); *presence of that growing morbid pathos* (A, s. 23) – *onoho narůstajícího morbidního žalu* (Čš, s. 15) – *oné rostoucí chorobné jímavosti [kniž.]* (Č_{Do1}, s. 86–87); *his attention was drawn by an unfortunate object* (A, s. 29) – *jeho pozornost upoutal nešťastný předmět* (Čš, s. 20) – *jeho pozornost pak upoutala zpotvořenina [expr.]* (Č_{Do1}, s. 93); *paid without bargaining* (A, s. 29) – *zaplatil bez smlouvání* (Čš, s. 20) – *bez handrkování zaplatil [expr.]* (Č_{Do1}, s. 93–94) aj. Pavel Dominik rovněž místy tíhne k idiomatičtějšímu vyjadřování, např.:

- 1) *Then she vanished again* (A, s. 21) – *Potom mi opět zmizela* (Čš, s. 13) – *Potom jako by se po ní opět slehla zem* (Č_{Do1}, s. 83);
- 2) *his [...] pharaohlike face was motionless* (A, s. 25) – *jeho [...] faraónská tvář byla nehybná* (Čš, s. 17) – *jeho [...] přímo faraónský obličej byl jako z kamene* (Č_{Do1}, s. 89);
- 3) *what was the purpose of fate in bringing us constantly together* (A, s. 29) – *jaké záměry to měl osud, že nás vytrvale sváděl dohromady* (Čš, s. 20) – *co měl osud za lubem, když nás neustále sváděl dohromady* (Č_{Do1}, s. 94).

V prvním případě český frazeologismus dle našeho názoru vhodně odráží odstín náhlosti, a dramatickosti Ninina „zmizení“ z vypravěčova života, které nese anglické *vanish*. Přirovnání *jako z kamene* pak posiluje představu implikovanou v originálu adjektivem *pharaohlike*, tj. strnulého, odměřeného, snad až povýšeného výrazu, s nímž byli vyobrazováni faraóni. Toto přirovnání, v nichž si vypravěč obecně dost libuje, navíc logicky navazuje na atribut *ostře*

⁶⁸ Dominikova formulace implikuje, že ve vypravěčově pojetí Ferdinanda tato pozornost veřejnosti obtěžovala. Avšak z toho, co víme o této postavě i o vypravěčově vztahu k ní, je víc než pravděpodobné, že (přinejmenším v očích Vášeňky/Viktora) si ji naopak užíval.

⁶⁹ V hranatých závorkách uvádíme stylistické příznaky Dominikových protějšků dle *IJP* (ÚJČ c2008–2025).

řezaný, tudíž je celkový popis Ferdinanda zcela funkční a odpovídá originálu. U třetí ukázky by se už dle našeho názoru o tom, zda je zde užití idiomu opodstatněné, dalo polemizovat. Původní verze se totiž nese v poměrně vážném, rozjímavém duchu, kdežto idiom *mít něco za lubem*, který tu jednak působí příliš kolokviálně, jednak vyvolává konotace jakéhosi záměrného „uličnického kousku“ ze strany osudu, do textu poněkud nevhodně vnáší humorné odlehčení. Vidíme tedy, že ačkoli takovéto automatizované obraty přispívají k přirozenému a čtivému vyznění českého textu, místy mohou vést ke zplošťování autorského stylu – obzvláště v případě Nabokova, který obecně spíše tíhne k vyjadřování aktualizovanému. Celkem vzato lze ale užívání frazeologismů u Dominika považovat za přiměřené, neboť s nimi nakládá poměrně střídme a vesměs s ohledem na celkový kontext. Šenkyříkovy výše uvedené doslovné ekvivalenty jsou každopádně originálu věrnější. Jak jsme již pozorovali, tendence k doslovnosti je pro tohoto překladatele obecně poměrně příznačná, což ilustruje i následující ukázka:

How familiar to me were her hesitations, second thoughts, third thoughts mirroring first ones, ephemeral worries between trains. (A, s. 20)

Jak dobře jsem znal tu její nerozhodnost, váhání, náhla rozhodnutí, nové úmysly a ještě novější úmysly, v nichž se zrcadlily záměry původní, prchavé starosti mezi odjezdy dvou vlaků. (Čš, s. 12)

Jak dobře jsem znal její nerozhodnost, překotné přechody od jednoho rozhodnutí k druhému, a potom k třetímu, v němž se odráželo první, i její lehkou cestovní horečku. (Č_{Do1}, s. 82)

Primárně nám tu jde o závěrečnou část, ovšem nemůžeme zcela opomenout ani převod Nabokovovy „rozšířené verze“ frazeologismu (*to have*) *second thoughts*. Protože čeština nedisponuje symetrickým ekvivalentem, v obou překladech dochází k opisu. V tom prvním je ono „zacyklení“, do něhož Nina během rozhodování upadala, vyjádřeno několikanásobným předmětem se třemi částečnými synonymy *rozhodnutí, úmysly a záměry*⁷⁰. V důsledku toho nabývá původně jednoduchá, elegantní konstrukce příliš komplikované, redundantní a stylisticky neobratné podoby. P. Dominik se nadbytečnému opakování slov úspěšně vyhýbá a daří se mu dodržet tříbodový rámec naznačený v originálu, jenž celé výpovědi dodává přehlednost. Nyní se zaměříme na překlady závěrečné nominální fráze. Zatímco Šenkyřík doslovně převádí každé slovo originálu, a dokonce ho prostřednictvím slova *odjezdy* explicituje, Dominik význam neklidu spojeného s cestováním vyjadřuje úsporněji a přirozeněji pro češtinu – pomocí implicitnější ustálené kolokace *cestovní horečka*⁷¹. Jmenujme ještě pár příkladů, kdy Šenkyřík pod tlakem originálu volí protějšky, které v češtině vyznívají poněkud

⁷⁰ Předcházející dva výrazy považujeme za protějšky anglického *hesitations*.

⁷¹ I zde je Dominikův překlad velmi blízký ruskému originálu a překladu L. Duškové: *легкая дорожная суета* (R, s. 14) – *lehkou cestovní horečku* (Č_{Du}, s. 11).

toporně: *she kissed me thrice with more mouth than meaning* (A, s. 16) – *tříkrát políbila, přičemž v tom polibku bylo mnohem víc její živočišnosti než významů* (Čš, s. 9) – *neromanticky, leč dlouze tříkrát políbila na ústa* (Č_{Do1}, s. 77); *an irresistible effect on small rodents* (A, s. 24) – *žádný z drobných literárních hlodavců neuměl odolat* (Čš, s. 16) – *měl neodolatelný vliv na drobnou literární havěť* (Č_{Do1}, s. 87).

Zvláštní pozornost si zaslouží převod Nabokovových vícerozměrných obrazů, jež bývají v českých verzích oslabovány. Jak ovšem ilustruje následující příklad, míra zeslabení se v jednotlivých překladech mnohdy dosti podstatně liší:

... the picture post cards which since 1910, say (those straw hats, those youthful cabmen), have been courting the tourist from the sorry-go-round of their prop, among amethyst-toothed lumps of rock and the mantelpiece dreams of sea shells. (A, s. 13)

... pohlednic, jež přibližně od roku 1910 (soudě podle slaměných klobouků a mladistvých drožkářů) svádějí turisty z nehybného karuselového stojanu ve smutném koutě novinového stánku, vmáčknuty mezi zubovité úlomky ametystů a sny mušlí o krbových římsách. (Čš, s. 7)

... pohlednicích, které se přibližně od roku 1910 (soudě podle slaměných klobouků a jaře vyhlížejících fikaristů) vábí turisty ze stojanů, podobných truchlivým kolotočům, uprostřed zubatých kamenů s ametystovými krystaly a mořských mušlí snících o krbových římsách. (Č_{Do1}, s. 73)

V podání Šenkyříka přichází anglická metaforická slovní hříčka *sorry-go-round* o svůj ozvláštňující rozměr. Jeho řešení je velmi podobné překladu Duškové: Obraz „kolotoče“ je redukován na pouhý příznak stojanu v podobě přídavného jména *karuselový*. Stejně tak je explicitně vyjádřena nehybnost stojanu, naznačená v předloze výrazem *sorry*⁷². Dominikovi se naopak daří obraznost výpovědi zachovat, třebaže je její intenzita oslabena tím, že metaforu opisuje přirovnáním. Na druhou stranu metaforický rozměr posiluje adjektivem *truchlivý*, připisujícím kolotočům lidskou emoci. Překladatelé se rozcházejí i ve druhém případě: Šenkyříkova formulace *zubovité úlomky ametystů* implikuje drobné kousky tohoto drahého kamene, které se svým tvarem podobají zubům, tj. v podstatě jakousi drť. To se však zcela míjí s představou navozenou originálem, kde je popsán dosti běžný dekorativní předmět – tzv. drůza neboli shluk srostlých krystalů, připomínající ústa s vyceněnými zuby. Daleko lépe ji předává druhý překlad, byť je v důsledku přidání slova *krystaly* o něco explicitnější. Třetí obraz (*the mantelpiece dreams of sea shells*), který jsme podrobně rozebírali v kap. 3.3., pak Šenkyřík překládá příliš doslovně. V důsledku toho zní abstraktum *sny* v rámci výčtu suvenýrů vystavených v jakémsi stánku rušivě a celá fráze, přetížená nominálními prvky, pak takřka nesrozumitelně. Dominik zhuštěné schéma rozvolňuje, díky čemuž je jeho překlad mnohem

⁷² Význam tohoto výrazu dále přebírá adjektivum *smutný*, které je součástí příslovečné fráze *ve smutném koutě novinového stánku*, o níž je překlad rozšířen.

jasnější, avšak dle naší interpretace originálu (viz 3.3.) v něm, ostatně stejně jako v Čš, dochází k záměně objektu a subjektu. Nyní se podívejme na to, jak překladatelé naložili s klíčovou pasáží propojující Fialtu s fialkou:

I am fond of Fialta; I am fond of it because I feel in the hollow of those violaceous syllables the sweet dark dampness of the most rumpled of small flowers, and because the altolike name of a lovely Crimean town is echoed by its viola... (A, s. 14)

Mám Fialtu rád; mám ji rád, protože v úžlabině těch fialkových slabik cítím sladkou, temnou vlhkost nejušlápnutější z malých kytíček, a mám ji rád i proto, že se v jejím violovém zvuku ozývá altovou ozvěnou jméno jednoho milovaného krymského města... (Čš, s. 7)

Mám Fialtu rád, mám ji rád snad proto, že jamka těch fialkových slabik mi voní sladkou, temnou syrovostí nejpomačkanějšího ze všech drobných kvítků, a také proto, že altové jméno jednoho milého krymského města vrací ozvěnou její violka... (Č_{Do1}, s. 74)

Předně je třeba poznamenat, že ani *úžlabina* ani *jamka* nemůžou předat všechny sémantické roviny výrazu *hollow*, jenž kromě propadlého místa nese také význam „dutý“. Tím se fakticky otevírá cesta pro hudební metaforu, která rámuje celý tento obraz – právě dutost totiž umožňuje popisovaný odraz zvuku. Pavel Dominik při překladu zcela zřejmě dbá na provázanost celé několikavrstvé metafory. Oproti původní verzi volí konkrétnější sloveso *vonět*, které se logicky pojí s představou pomačkaného květu, neboť díky mechanickému poškození květy uvolňují intenzivnější syrovou vůni. Zároveň volba tohoto adjektiva zachovává neurčitost originálu, kdežto Šenkyříkovo řešení naplno vyjadřuje, jakým způsobem k „pomačkání“ fialky došlo. Navíc zde chybí zřejmé pojitko s popisovanou vlhkostí fialky. Výraz *ušlápnutý*, jenž se používá i k charakterizaci člověka, který se nerad prosazuje, měl podle všeho posílit přenesený rozměr výpovědi a spolu s ním i asociaci fialky s Ninou. Adjektivum sice odkazuje na Nininu poddajnou povahu, avšak z našeho pohledu tu působí poněkud hrubě, obzvláště ve srovnání s původním textem, v němž je podtržena spíše jemnost až křehkost květiny (a tudíž i Niny). Dominik zůstává věrnější i nadále, kdy zachovává spojení *altové jméno*, což činí narážku na Jaltu transparentnější. Kromě toho je zde velmi vhodně užito deminutivum *violka*, v němž se jednak snoubí významy polní rostliny i hudebního nástroje a jednak nese pozitivní konotace drobnosti a jemnosti. Tomuto řešení lze vytknout snad jen poněkud nepřirozený slovosled – z hlediska AČV by bylo vhodnější přesunout *altové jméno jednoho milého krymského města* jakožto novou informaci do pozice rématu⁷³. L. Šenkyřík tento úsek představuje, přičemž volí kolokaci *violový zvuk*, v němž ze ztrácí význam rostliny, a *altová ozvěna*, které zní ve spojení se slovesem *ozývat* poněkud tautologicky. Jeho řešení vcelku považujeme za adekvátní, avšak

⁷³ Ve spojení *the altolike name of a lovely Crimean town* určitý člen nesignalizuje téma, nýbrž vychází z určenosti referenta *name*. Na novost informace pak poukazuje neurčitý člen substantiva *town*.

ve srovnání s Dominikovým je o něco slabší, neboť v něm tolik nevyniká základní asociativní řada *Fialta – fialka – viola*. Větší rozdíly mezi českými překlady vyvstávají při převodu politicko-divadelní metafory, skrze niž autor nastiňuje historické pozadí prvního setkání hrdinů (viz 3.3.):

My introductory scene with Nina had been laid in Russia quite a long time ago, around 1917 I should say, judging by certain left-wing theater rumblings backstage. (A, s. 17)

Mé první setkání s Ninou se odehrálo v Rusku a je to už velice dávno, soudě podle jistých spektakulárních levicových kulis bych řekl, že se mohlo jednat přibližně o rok 1917. (Čš, s. 9–10)

Moje úvodní scéna s Ninou se odehrála dávno, v Rusku kolem roku devatenáct set sedmnáct, tuším, soudě podle dramatického hřmění na levé straně zákulisí. (Č_{Do1}, s. 78)

V Čš dochází hned v úvodu ke zlogičtění a ochuzení obrazu, kdy je přenesené pojmenování *introductory scene* převedeno na *první setkání*. Dále Šenkyřík volí adjektivum *levicový*, jež se v češtině téměř výlučně používá ve smyslu levého politického křídla, nikoli levé strany obecně. Spojení se substantivem *kulisy* tedy jednak působí nekompatibilně, jednak se tu ztrácí pojítka mezi doslovným a přeneseným významem výpovědi, jehož roli plní ve výchozím textu polysémní kolokace *left wing*. Přidáme-li k tomu ještě to, že daná verze postrádá odkaz na předrevoluční dění, zastoupený v originále výrazem *rumblings*, výsledný obraz se zcela rozpadá. V Dominikově překladu je oproti tomu zachována jak víceznačnost – kolokace *na levé straně* funguje v přímém i přeneseném smyslu, tak historická aluze v podobě *dramatického hřmění*.

Ladislav Šenkyřík se zcela nevyhnul ani negativním posunům pramenícím z chybné interpretace originálu, o čemž svědčí následující dva příklady: *with a taut mud-gray little belly* (A, s. 14) – *s vystouplým bříškem šedivým od bláta* (Čš, s. 8) – *s vypouklým, kávově hnědým bříškem* (Č_{Do1}, s. 75); *following Ferdinand's creative convolutions* (A, s. 25) – *kteřá s ním sdílí tvůrčí muka* (Čš, s. 17) – *sledovala Ferdinandovy tvůrčí spirály* (Č_{Do1}, s. 89). V tom prvním značí *mud* odstín barvy, nikoli doslova bláto. Ve druhém případě je pak v angličtině užito výrazu *convolutions* (doslova „zákruty“ či „kličky“), jež se v přeneseném smyslu používá pro označení něčeho komplikovaného (CUP c2025) – v daném kontextu Ferdinandovy přefabulované tvorby. Šenkyřík ovšem volí významově zcela odlišný ekvivalent *muka*. Domníváme se, že by se mohlo jednat o důsledek záměny graficky podobných slov *convolutions* a *convulsions*, poslední z nichž znamená mj. „křeče“ (CUP c2025) a je danému řešení sémanticky bližší. V překladu Pavla Dominika takovéto významové chyby takřka nenajdeme. V této souvislosti však můžeme zmínit ještě jeden negativní posun, jehož se dopustili oba překladatelé.

... and then I saw the composite table (small ones drawn together to form a long one) at which, with his back to the plush wall, Ferdinand was presiding... (A, s. 25)

a hned nato jsem uviděl několikadílný stůl (malé stolky sražené dohromady, aby vytvořil jeden dlouhý), v jehož čele seděl na předsednickém místě zády k plyšové stěně Ferdinand... a vzápětí jsem spatřil složený stůl (vytvořený z malých stolů přisunutých k sobě), v jehož čele, zády k plyšové stěně, seděl Ferdinand... (Č_{Do1}, s. 89) (Čš, s. 17)

Ve snaze o dokreslení scény přidávají oba překladatelé do textu příslovečné určení *v čele*. Je možné, že Dominik do této vazby vkládá význam anglického *presiding*, ovšem to nic nemění na skutečnosti, že v češtině tato formulace evokuje místo na jedné z kratších hran obdélníkového stolu. Jak je však známo, na nástěnné malbě *Poslední večere* sedí Ježíš, jehož roli v tomto připodobnění zastává Ferdinand, v obklopení apoštolů uprostřed delší hrany⁷⁴. Tento na první pohled nenápadný dodaný detail může v očích českého čtenáře Nabokovovu aluzi dosti výrazně zkreslit.

V obou rozebíraných překladech se přirozeně odráží změny, které Nabokov vnesl do anglické verze povídky. Obzvláště se tato skutečnost projevuje v oblasti kulturně vázaných reálií, kdy jsou oba tyto texty oproti ruskému originálu i překladu Duškové explicitně zasazeny do ruského emigračního prostředí, např.: *After the exodus from Russia* (A, s. 20) – *Po útěku z Ruska* (Čš, s. 13) – *Po odchodu z Ruska* (Č_{Do1}, s. 83). V daném případě za zdařilejší považujeme Šenkyříkovo řešení, neboť zdůrazňuje nucenost i nebezpečí spojené s emigrací v důsledku bolševické revoluce, zatímco v Č_{Do1} jsou tyto aspekty utlumeny. Podívejme se ještě na příklad, kdy v obou českých textech dochází v rámci převodu kulturně specifického přirovnání k sémantické kontiguitě (Knittlová 2000, s. 53): *face as yellow as Russian church wax* (A, s. 22) – *tvář žlutou jako pravoslavné kostelní svíce* (Čš, s. 14) – *s obličejem žlutým jako ruská kostelní svíce* (Č_{Do1}, s. 85). Oba překladatelé nahrazují celek, nebo spíše materiál (*wax*) částí, tedy produktem (*svíce*). V případě Šenkyříka navíc k témuž druhu posunu dochází i při převodu adjektiva, kdy nahrazuje národní příznak náboženským. Obě tyto změny považujeme za adekvátní, neboť konkrétnější obraz českému čtenáři lépe navodí požadovanou vizuální i kulturní asociaci. Dále oba překladatelé shodně využili možnosti dodat textu kolorit a nahradili kulturně nespécifikovaný pojem *arctic* výpůjčkou z ruštiny *válenky*: *deep snow had performed the amputation of an arctic* (A, s. 18) – *hluboký sníh mu amputoval válenku* (Čš, s. 11) – *hluboký sníh amputoval válenku* (Č_{Do1}, s. 80). Tím pádem tu dochází k velmi zajímavé situaci, kdy navzdory skutečnosti, že byly tyto české texty zpracovány na základě

⁷⁴ Zajímavé je, že tato informace je výslovně obsažena v ruském originálu: *увидел составной стол, за которым, посреди долгой стороны и спиной к плюшу, председательствовал Фердинанд* (R, s. 20), ale v anglické verzi ji Nabokov vynechává.

anglické verze, souzní s ruským originálem a skrze něj i s překladem Duškové⁷⁵. Přitom je třeba poznamenat, že exotismus *valenki* existuje i v angličtině, ale vyskytuje se v ní daleko řidčeji než v češtině⁷⁶. Za Nabokova musel být výraz nejspíše ještě neobvyklejší, proto není divu, že byl v anglické verzi v zájmu srozumitelnosti nahrazen obecnější analogií. Kromě toho se české překlady z angličtiny ruskému originálu blíží i v následující pasáži, zde už ovšem vlivem sdílené společensko-jazykové konvence v užití honorativ:

... and I said (substituting for our cheap, formal “thou” that strangely full and expressive “you” to which the circumnavigator, enriched all around, returns)... (A, s. 37)

... a oslovil jsem ji, přičemž jsem vyměnil naše laciné oficiální „ty“ za podivuhodně výstižné a výmluvné „vy“, k němuž se vrací poznáním obohacený cestovatel, který obeplul celý svět... (Čš, s. 27)

... a řekl jsem (nahrazuje naše laciné, oficiální „ty“ tím zvláště plným a výmluvným „vy“, k němuž se mořeplavec, obepluvší svět, všestranně obohacen vrací)... (ČDo1, s. 104–105)

Ztrácí se tu totiž efekt cizosti a ozvláštňení, který ve výchozí verzi nese archaismus *thou*, jehož význam v současné angličtině splynul se zájmenem *you* (viz 3.3.). Čeština (stejně jako ruština) ovšem tento kontrast zná. Přejít od tykání, které hrdinové ve vzájemné komunikaci užívají běžně, k méně obvyklému a slavnostnějšímu vykání tu tudíž oproti angličtině vyznívá zcela přirozeně.

3.4.3. Překlad Pavla Dominika z angličtiny s přihlédnutím k ruštině

Jak jsme již předesílali, posledním z námi rozebíraných českojazyčných překladů „Jara ve Fialtě“ je ten nejnovější, jenž byl roku 2004 zařazen do druhého dílu souborného vydání Nabokovovy povídkové tvorby pod názvem *Povídky*. V roce 2006 poté tentýž text vyšel v rámci již druhého kompletního českého překladu sbírky *Nabokov's Dozen*, který opět pod názvem *Třináct do tuctu* pro edici Světová literatura Lidových novin připravilo nakladatelství Euromedia Group. Specifičnost této verze spočívá v tom, že se překladatel Pavel Dominik, ovládající jak angličtinu, tak ruštinu (OP c2016–2025), rozhodl přeprocovat svůj starší překlad s ohledem na původní ruský originál.

Ještě než přejdeme k rozboru, stojí za to poznamenat, že tento přístup s sebou nese určitá rizika. Ještě jednou připomeňme, že sám Nabokov trval na tom, aby se jeho díla do ostatních jazyků překládala z autorizovaných anglických verzí (Shrayer 1999b, s. 555). Vycházejí ze

⁷⁵ ...охлаул сугроб, произвел ампутацию валенка (R, s.) – ...závěj, která zavzdychala a amputovala mu válenku (ČDu, s. 10)

⁷⁶ Podle *OED* (OUP c2025) je výskyt výrazu *valenki* v moderní psané angličtině méně než 0,01 na milion pozic, zatímco *ČNK* (Křen et al. 2020) uvádí při vyhledání lemmatu *válenka* v rámci korpusu současné psané češtiny *syn2020* frekvenci 0,59.

spisovatelovy zkušenosti s překladateli i jeho vztahu k nim (viz 2.2.4.), lze přitom vyvodit, že mu šlo mimo jiné o to, aby si udržel kontrolu nad cizojazyčným obsahem svých děl a minimalizoval pravděpodobnost subjektivních zásahů ze strany překladatelů. Právě k nim ovšem otevírá cestu rozhodnutí přihlédnout k ruskému originálu, neboť je jen a pouze na vůli překladatele, do jaké míry či v jakých místech tak bude činit, přičemž riskuje, že se odkloní od verze, kterou sám autor považoval za jazykově či jinak dokonalejší nebo jinými slovy konečnou. Na druhou stranu je třeba zohlednit jazykovou i kulturní příbuznost češtiny s ruštinou. Původní ruský text tak může překladateli dopomoci nejenom ke stylisticky obratnějším řešením, ale především obohatit překlad o zvláštní, kulturně specifické prvky, které byly v anglické verzi potlačeny v důsledku nutnosti přizpůsobit text místnímu čtenáři. Je tedy zřejmé, že „úspěch“ takového počínu je podmíněn citlivým a uvážlivým přístupem překladatele, jenž musí nalézt rovnováhu mezi tím, kdy upřednostnění ruského originálu přispívá k dotvoření atmosféry cizí kultury či stylového ladění textu a kdy už jde proti autorově intenci.

Analýzu začneme konstatováním, že Dominikův nový překlad se do značné míry shoduje s tím původním a k zásadním změnám dochází jen v několika oblastech, které se nyní pokusíme za využití konkrétních ukázek nastínit. Jako první se nabízí syntaktická stavba textu: Překladatel přehodnocuje své původní rozhodnutí autorova sáhodlouhá souvětí rozdělovat a v souladu s originály mnohé z nich spojuje (zpravidla pomocí středníku), např.:

... a title he valued higher than that of a writer; personally, I never could understand... (A, s. 24)

... которое ставил выше звания писателя; я же никогда не понимал... (R, s. 19)

... jehož si cenil výš než pojmenování spisovatel. ... jehož si cenil výš než pojmenování
Sám jsem nikdy nechápal, k čemu je dobré spisovatel; sám jsem nikdy nechápal, k čemu
vymyšlení knih... (Č_{Do1}, s. 87) je dobré vymyšlení knih... (Č_{Do2}, s. 229)

Původně patrně překladatel vycházel z předpokladu, že vzhledem k úspornějšímu způsobu vyjadřování angličtiny a nevyhnutelnému rozšiřování textu při překladu do češtiny je vhodné některé větné celky rozdělit, aby nepůsobily příliš nepřehledně, či dokonce nesrozumitelně. Avšak neobvykle dlouhá souvětí, jimiž jsou prosyceny oba originály, jsou v případě Nabokova evidentně stylovou charakteristikou a přispívají nejen ke spontánnosti vypravěčova projevu, ale také spoluvytvářejí celkovou atmosféru narativní nejednoznačnosti (viz 3.2.). Tudíž lze namítat, že tento Dominikův původní postup jde proti autorově záměru, zplošťuje jeho styl a příliš ulehčuje čtenáři orientaci v textu. Oproti tomu středník, který se koneckonců hojně vyskytuje v obou originálech, umožňuje i v češtině osamostatňovat syntaktické celky, aniž by

mezi nimi musel být tvrdý předěl v podobě tečky. Tuto změnu oproti původnímu překladu proto považujeme za přínosnou.

Dále se v textu objevují úpravy, za nimiž podle všeho stojí překladatelova snaha o „vylepšení“ překladu neboli nalezení adekvátnějšího řešení. Některá z nich zcela zřejmě pramení z konfrontace s ruským originálem, např.:

... and then a girl of twelve or so [...] promptly took away the whole lot with her more nimble and more numerous hands. (A, s. 14–15)

... и тогда мгновенно у него всё отняла тремя руками девочка... (R, s. 8)

... vzala svýma čipernějšíma a četnějšíma rukama asi dvanáctiletá dívka... (Č_{Do1}, s. 75)

... pak hbitě sebrala asi dvanáctiletá dívka [...], která jako by měla nejmíň ruce tři. (Č_{Do2}, s. 220)

Původní doslovný překlad z angličtiny je sice z věcného hlediska správný, a dokonce zachovává i aliteraci, avšak spojení *četnějšíma rukama* zní česky příliš nepřírodně. Význam velkého počtu, nesený adjektivem, je totiž zkrátka neslučitelný s párovou částí lidského těla, když se mluví o jediném člověku. Dominik se tedy obrací k ruskému textu a na jeho základě volí daleko přirozeněji znějící konstrukci – i když v ní dochází ke zlogičtění, kdy je výchozí metafora přestylována do přirovnání. Poněkud odlišnou situaci pozorujeme v dalším příkladu, kdy je původní česká verze významově i stylisticky zcela v pořádku, avšak překladatel tu v ruské předloze podle všeho rozpoznal příležitost obohatit text o předznamenání Nininy smrti:

... I saw lying on a trunk, a roll of burlap under her head, pale-lipped and wrapped in a woolen kerchief, Nina fast asleep... (A, s. 31)

... то увидел, что там, в проходе, на сундуке, подложив свернутую рогожку под голову, бледная и замотанная в платок, мертвым сном спит Нина... (R, s. 27)

... uviděl jsem, že na lodním kufru, s hlavou podloženou srolovaným režným pytle, tvrdě spí, [...] бледoretá a do vlněného šátku zachumlaná Nina. (Č_{Do1}, s. 96–97)

... uviděl jsem, že na lodním kufru, s hlavou podloženou srolovaným režným pytle, spí jako zabitá, [...] бледoretá a do vlněného šátku zachumlaná Nina. (Č_{Do2}, s. 236)

Kromě toho se v textu objevují revize, u nichž jednoznačnou souvislost s ruskou předlohou vysledovat nelze (ačkoli je samozřejmě možné, že překladateli poskytla dodatečný kontext). Ilustrujme to na dvou příkladech. Zaprvé je tu případ, kdy Dominik upouští od přirovnání:

... the picture post cards which [...] have been courting the tourist from the sorry-go-round of their prop... (A, s. 13)

... снимки с нее, которые тут же туриста ожидают [...] теснясь в застывшей карусели своей стойки... (R, s. 7)

... pohlednicích, které [...] vábí turisty ze stojanů, podobných truchlivým kolotočům... (Č_{Do1}, s. 73)

... pohlednicích, které [...] vábí turisty ze stojanů truchlivě strnulých kolotočů... (Č_{Do2}, s. 219)

Překladaři tu podle všeho šlo o to, aby posílil metaforickou sílu obrazu. Jak vidíme, v anglické i ruské genitivních vazbách, formálně popisujících příslušnost části k celku, je kolotoč jakožto metaforizující člen součástí reálného stojanu (tj. členu metaforizovaného). V Dominikově novější verzi jsou ovšem jejich pozice převráceny, v důsledku čehož vyznívá spojení *stojanů [...] kolotočů* velmi doslovně – jako by šlo o skutečné kolotoče se stojany. Takováto konstrukce s rozvitým genitivním přívlastkem navíc v češtině obecně působí poněkud neobratně, proto se domníváme, že by bylo vhodnější podobnost mezi otočným stojanem a kolotočem vyjádřit například pomocí apozice: *...stojanů, těch truchlivě strnulých kolotočů*. V následující ukázce dále Dominik nahrazuje již zmiňované spojení *sesypat se (na někoho)* vhodnějším frazeologismem, který rovněž nese význam „být ve středu pozornosti“, avšak tentokrát již bez negativního odstínu:

At the time we met, his “*Passage à niveau*” was being acclaimed in Paris; he was, as they say, “surrounded”... (A, s. 25)

V době, kdy jsme se seznámili, nesly se Paříží chvalozpěvy na jeho *Passage à niveau* a všichni se na něho, jak se říká, „sesypali“... (Č_{Do1}, s. 88)

V době, kdy jsme se seznámili, nesly se Paříží chvalozpěvy na jeho *Passage à niveau* a byl, jak se říká, ve flóru. (Č_{Do2}, s. 230)

Neméně významných změn doznala oblast kulturně zakotvených reálií. Pavel Dominik zde podle všeho vychází z toho, že český čtenář je s některými jazykovými i mimojazykovými skutečnostmi ruského kulturního prostředí obeznámen lépe, než ten anglosaský, a tudíž není nutné mu v tomto ohledu tolik nadbíhat. Na základě původního ruského textu tak dochází k řešením, která vybízejí českého příjemce k aktivnější interpretaci a kladou vyšší nároky na jeho intertextovou kompetenci i obecný kulturní a historický rozhled. Tento efekt lze ilustrovat na dvou výrazných příkladech. V tom prvním je výraz s obecným významem konkretizován zpět na podobnostní adjektivum utvořené od vlastního jména Puškin: *пушкинскими ножками* (R, s. 25) – *lyrical limbs* (A, s. 29) – *lyrickými nožkami* (Č_{Do1}, s. 94) – *puškinovskými nožkami* (Č_{Do2}, s. 234) Tím pádem překladaři zpestřují text literární aluzí, kterou by vzdělaný český čtenář mohl rozklíčovat (viz 3.4.1.). A i kdyby ne, tak ho přinejmenším může podnítit

k dohledání souvislostí a vést k rozšíření znalostí o výchozí kultuře. Druhý příklad pak představuje vynechávku explikace zasazující seznámení hrdinů do (předříjnového) Ruska:

My introductory scene with Nina had been laid in Russia quite a long time ago, around 1917 I should say, judging by certain left-wing theater rumblings backstage. (A, s. 17)

Я познакомился с Ниной очень уже давно, в тысяча девятьсот семнадцатом, должно быть, судя по тем местам, где время износилось. (R, s. 11)

Moje úvodní scéna s Ninou se odehrála dávno, <u>v Rusku</u> kolem roku devatenáct set sedmáct, tuším, soudě podle dramatického hřmění na levé straně zákulisí. (Č _{D01} , s. 78)	Seznámil jsem se s Ninou kdysi dávno, tuším okolo roku 1917, soudě podle dramatického hřmění na levé straně zákulisí. (Č _{D02} , s. 222)
---	---

Dominik zde opět vychází z presupozic příjemce, v jehož povědomí jsou dramatické události revolučního roku 1917 (zde tematizované v podobě metafory) tak pevně spjaty s Ruskem, že není potřeba explicitní zmínky. Kromě toho je ruský původ hrdiny v novém překladu zdůrazněn tím, že se překladatel vrací k prvotní variantě jména *Váseňka* (Č_{D02}, s. 222, 238). V souladu s tímto rozhodnutím i obecnou překladatelskou strategií, která se zdá být zaměřená na zvýšení ruského koloritu, by pak dle našeho názoru bylo vhodnější upravit i jméno vypravěčovy manželky, a to z podoby *Elena* (Č_{D01}, s. 77, 84; Č_{D02}, s. 222, 227) na *Jelena*. Ačkoli je totiž dané křestní jméno do češtiny přepisováno v obou variantách, právě ta druhá akcentuje ruskou výslovnost.

Závěrem se ještě zmiňme o obměně toponym – konkrétně nám jde o názvy měst *Mlech* (Č_{D01}, s. 105) a *Posen* (Č_{D01}, s. 84). V prvním případě se překladatel opět obrací k původní ruské verzi a smyšlený název nahrazuje reálným protějškem *Milán* (Č_{D02}, s. 243). Ve druhém zase převádí německou podobu názvu města na českou, tj. *Poznaň* (Č_{D02}, s. 226). Obě změny patrně vycházejí ze snahy překladatele dané informace pro čtenáře zpřehlednit a zlogičtit. Jenže Nabokov v anglické verzi toponyma zkresluje záměrně – nejenže mají aktualizaci hodnotu, protože na sebe svou nezvyklostí strhávají pozornost, ale především, jak jsme již uváděli v kap. 3.3., hrají důležitou roli při rozostření geografické polohy Fialty a podtrhují fiktivnost celého příběhu. Prospěšnost daného zásahu je tedy sporná, neboť jednak představuje výrazný odklon od autorova záměru, jednak oproti předchozím příkladům, které text o zvláštní prvky vesměs obohacovaly, zde naopak dochází k oslabení estetické funkce ve prospěch sdělovací.

3.4.4. Srovnání českých překladů

V návaznosti na předchozí dílčí hodnocení nyní přejdeme ke vzájemnému porovnání jednotlivých českých překladů. Nejprve vymežíme, nakolik jsou ovlivněny příslušným originálem a dále se zaměříme zejména na to, zda a v jakých ohledech se v nich rozdíly, zjištěné mezi výchozími texty, zesilují či naopak stírají. Nepůjde nám přitom o izolované významové odchylky, ale spíše širší jevy, které vyplynuly z provedených analýz. Ještě než přejdeme k vyvozování závěrů, je vhodné zdůraznit, že primárně budou vzájemné komparaci podrobeny tři překlady vzniklé z různých originálů: Č_{Du}, Č_š a Č_{Do1}. Ačkoli Č_{Do2} považujeme za samostatný text, v mnoha ohledech je si velmi blízký s Č_{Do1}, tudíž jej budeme zmiňovat jen v relevantních případech. Zároveň je třeba připomenout, že má na rozdíl od zbývajících tří textů jinou výchozí pozici, neboť čerpá z obou zdrojových textů. I z tohoto důvodu je na místě jej posuzovat zvlášť.

Při zkoumání vlivu výchozího textu na překlad lze v našem případě rozlišit dvě hlediska – nazvěme je obsahové a jazykové. Pokud jde o sémanticko-obsahovou stránku textů, situace je poměrně jednoznačná: v drtivé většině případů přebírají Č_š a Č_{Do1} změny, které do anglické verze Nabokov vnesl oproti ruskému originálu jako např. přidávání detailů či přízpusobování některých reálií (viz dále). Druhé, jazykové hledisko si zaslouží podrobnější pozornost. Jde tu především o to, do jaké míry se v překladových textech odráží gramatická struktura výchozího jazyka⁷⁷. Již v analýze věnované anglickým překladům (viz 3.4.2) jsme konstatovali, že na rozdíl od Č_{Do1} jeví Č_š poměrně výrazné známky doslovného překládání na úkor jazykové přirozenosti v češtině. Vedle již zmiňovaného Šenkyříková sklonu k nominálnosti můžeme uvést příklad kopírování anglického slovosledu: *Her fiancé was a guardsman on leave from the front [...] and he is now a successful if somewhat lonesome engineer...* (A, s. 17) – *Její snoubenec byl gardový důstojník na dovolené z fronty [...] a z něho je dnes úspěšný, i když trochu osamělý inženýr...* (Č_š, s. 10)⁷⁸. Ojediněle vlivu anglického slovosledu podlehl i Pavel Dominik: připomeňme případ *...and because the altolike name of a lovely Crimean town is echoed by its viola* (A, s. 14) – *...že altové jméno jednoho milého krymského města vrací ozvěnou její violka* (Č_{Do1}, s. 74). V Č_{Du} pak stopy ruštiny najdeme spíše na lexikální rovině. Můžeme uvést příklad nevhodného doslovného překladu: *очень похожую на оскаленную лошадь* (R, s. 31) – *kteřá se skutečně velmi podobala vyucené kobyle* (Č_{Du}, s. 26–27).

⁷⁷ Je třeba podotknout, že nám v tuto chvíli jde o nemotivované stopy jazyka originálu v překladu. Otázce funkčního vnášení kreolizačních prvků do anglického textu a tomu, jak se tento jev projevil v českých textech, se budeme věnovat v závěru podkapitoly.

⁷⁸ Přirozeněji by v češtině zněla varianta s příslovečným určením v tematické pozici: „a dnes je z něho...“.

V češtině nelze výraz *vyceněný* použít ve funkci adjektiva popisujícího vlastnost subjektu jakožto původce děje – jedná se totiž o adjektivní participium, jež vyjadřuje výsledek zasažení dějem nějakého objektu, nejčastěji „zubů“. Překladatelka rovněž nejednou užívá formálně i sémanticky podobných slov jako v ruském originálu, které se však liší co do stylistického zařazení – v ruštině jsou neutrální, kdežto v češtině nesou knižní nádech, např.: *многообещающее зарево далекого пожара* (R, s. 12) – *mnohoslibnou záři vzdálených požárů* (Č_{Du}, s. 9); *снял с верхнего угла оконницы [...] ночную бабочку* (R, s. 32) – *sňal z horního rohu okenního rámu [...] noční můru* (Č_{Du}, s. 27). Pokud v prvním případě se vzcnější výraz dle našeho názoru do daného dosti poetického kontextu hodí, v tom druhém, kdy je popisována zcela běžná činnost, už působí poněkud rušivě. Vcelku ovšem můžeme konstatovat, že jazyky předloh ovlivňují české překlady jen nepatrně, nejvýrazněji se tento jev projevuje v syntaktické struktuře Čš.

V průběhu dílčích analýz jsme pozorovali, že se překladatelé navzdory rozdílným předlohám potýkali s velmi podobnými problémy, pramenícími z určitých typologických shod mezi ruštinou a angličtinou. Šlo především o syntaktickou rovinu, na níž oba jazyky více tíhnou k nominálnosti a větné kondenzaci, zatímco pro češtinu je naopak přirozenější slovesné vyjadřování a rozvádění zhuštěných vazeb do vět. V tomto ohledu ovšem konkrétně v případě námi zvoleného souboru textů nastává jistý paradox: Na jednu stranu může v češtině příznakově působit přílišná jazyková úspornost, která patří k typickým rysům odborného a administrativního stylu (Čechová et al. 1997, s. 103). Nabokovova souvětí se ovšem sama o sobě vyznačují složitou strukturou, a pokud je bude překladatel příliš často rozvolňovat, hrozí, že čtenář jednoduše ztratí nit. Navíc, jak upozorňuje Jiří Levý (2012, s. 136–137), nadměrný sklon k vyjadřování logických vztahů (obzvláště pomocí podřadicích spojek) odhaluje tzv. „překladatelský styl“ a text taktéž posouvá do roviny odborného slohu. Je tedy zcela zřejmé, že v tomto směru při překladu nelze aplikovat žádné univerzální řešení. Naopak je nutné tyto případy posuzovat individuálně, vždy s ohledem na celkové vyznění textu, a hledat mezi zmíněnými pomyslnými póly rovnováhu. U Ladislava Šenkyříka jsme v této souvislosti pozorovali přílišnou tendenci ke spojitému slohu, což jeho textu ubíralo na bezprostřednosti a činilo podání myšlenek příliš intelektuálním. Na druhou stranu paradoxně k témuž efektu přispívalo i to, že se často nechával ovlivnit strukturou anglického originálu a převáděl z něj do češtiny konstrukce přesycené jmennými prvky. Ludmila Dušková sice k vyjadřování logických závislostí i nominalizaci tíhla o něco méně, avšak v jejím případě zase textu příliš formální, strohý ráz dodávala poměrně často užívaná příčestí ve jmenném tvaru. Zároveň jsme u ní nejednou naráželi na amplifikaci v podobě redundantního dovysvětlování originálu. Nejlépe

z tohoto srovnání vycházejí překlady Pavla Dominika, zejména pak ve druhé, upravené verzi Č_{D02}, která důsledněji dodržuje rozsáhlé větné celky originálu. Na jednu stranu se tento překladatel úspěšně vyhýbá příliš sevřeným, nepřirozeně znějícím konstrukcím, na druhou využívá možností kondenzace, které jsou pro češtinu únosné (např. adjektiva, participiální konstrukce aj.), díky čemuž „se souvětné schéma uvolňuje pro vyjadřování dalších vztahů“ (Karlík et al. 2008, s. 753) a nepřetěžuje se množstvím dodaných kohezních prvků.

Při komparaci výchozích textů se ukázalo, že jeden z nejnápadnějších rozdílů mezi nimi tkví právě v míře explicitnosti – připomeňme, že Nabokov v anglické verzi často vykládal nedořečené a dokresloval fikční realitu přidáváním nových detailů. Pojďme se tedy nyní z tohoto hlediska pokusit zhodnotit české překlady. S jistou mírou zobecnění lze říci, že Čš a Č_{D01} jsou explicitnější než jejich originál. Pokud ovšem v případě Pavla Dominika vypovídá poměrně vyvážená míra rozvolňování o tom, že byla podmíněna sklonem češtiny k verbalizaci, u Ladislava Šenkyřika nasvědčuje častější výskyt explicitních konstrukcí spíše tomu, že se jedná o projev idiolektu. V případě Ludmily Duškové není snadné v tomto ohledu učinit jednoznačný závěr, neboť jsme u ní rovněž narázeli na případy explicitace, avšak na druhou stranu řadu významových detailů zcela opomíjela. Každopádně vezmeme-li v úvahu, že sám autor anglickou verzi povídky oproti ruské předloze výrazně rozšířil, můžeme konstatovat, že v českých překladech z angličtiny se tento rozdíl umocňuje (příčemž v Čš o dost více než v Č_{D01}).

V porovnání s ruským originálem jsme v anglické verzi povídky zaznamenali oslabování inherentní expresivity a stylistického rozvrstvení jazyka. V českých překladech z ní pořízených se tento účinek naopak umocňuje, v důsledku čehož se blíží ruskému originálu a překladu Duškové. Tento jev můžeme do jisté míry přisoudit podobnosti mezi ruštinou a češtinou, které mají coby geneticky příbuzné jazyky společné rysy. Čeština je totiž (stejně jako ruština) v porovnání s angličtinou obecně expresivnější a má bohatší repertoár (obzvláště morfologických) prostředků pro vyjádření emocionálních konotací (Knittlová 2000, s. 106). Kromě toho se v ní „emocionálnost kombinuje se stylistickým využíváním jazykových vrstev, především nespisovných, čímž se účinek výrazu v češtině umocňuje“ (Knittlová 2000, s. 56). Zároveň to ovšem svědčí o tom, že čeští překladatelé velmi dobře využívají bohatosti svého mateřského jazyka v oblasti expresivity i stylového rozvrstvení. Texty Duškové a Dominika přitom v porovnání vynikají rozmanitější výrazovou škálou než ten Šenkyřikův. V souvislosti se shodami, které pramení z jazykové souměřitelnosti mezi češtinou a ruštinou, můžeme ještě zmínit chudší gramatickou kategorii času, která na rozdíl od angličtiny nerozlišuje předminulost dějů. Tím pádem je v českých textech oproti angličtině hranice mezi minulými časovými

liniemi o něco rozostřenější, byť posloupnost dějů stejně jako v ruském originálu signalizují jiné prostředky, např. příslovečná určení: *and suddenly I understood something I had been seeing without understanding* (A, s. 38) – *a já náhle pochopil něco, čemu jsem dřív nerozuměl* (Čš, s. 27) – *a já najednou pochopil něco, co jsem sice celou tu dobu viděl, ale čemu jsem nerozuměl* (ČDo1, s. 105).

Anglický překlad se dále celkově vyznačuje vyšší mírou obraznosti. Kromě ozvláštňování metafor pomocí dalších uměleckých prostředků (např. slovní hříčky v případě *sorry-go-round*) či jejich vrstvení jako v případě spletité hudební metafory propojující Fialtu s fialkou, k tomu rovněž přispívá i skutečnost, že Nabokov v angličtině aktivně využívá možnosti zasadit obrazy do zhuštěných, implicitních konstrukcí s adjektivními kompozity typu *amethyst-toothed lumps of rock* (A, s. 13), *silk-hosed hand* (A, s. 29), *tomato-nosed clown* (A, s. 33) aj. Ve všech českých překladech jsme naopak v té či oné míře pozorovali oslabování obrazů. Na jednu stranu zde roli hrají objektivní, systémové rozdíly mezi jazyky. Čeština tak mnohdy nemůže danou skutečnost vyjádřit týmiž prostředky jako angličtina: viděli jsme to na příkladu víceznačného slova *hollow*, které nemá úplný český ekvivalent, nebo nutnosti opisovat výše zmiňované sémantické kondenzáty. Asymetričnost mezi češtinou a ruštinou zase můžeme ilustrovat na následující ukázce: *это состояние могло длиться от пяти минут до нескольких дней, и даже дольше, если вещь была одушевленная* (R, s. 25) – *jindy to však trvalo několik dní i déle, zvláště když šlo o živé stvoření* (ČDu, s. 21). V ruském textu vidíme personifikaci postavenou na polysémii výrazu *одушевленный*, jenž může jednak v přímém smyslu znamenat „živý“, jednak se používá v lingvistice pro označení životnosti. Díky tomu je spojení pojmů „věc“ a „živý“, které si v běžném slova smyslu odporují, z formálního hlediska zcela kompatibilní. Čeština má pro každý z významů zvláštní výraz, tudíž je o jemnou hru se slovy nevyhnutelně ochuzena. Zároveň však v tomto ohledu nelze vyloučit subjektivní faktor, neboť jak upozorňuje Jiří Levý (2012, s. 132–133), zlogičťování neobvyklých představ patří k obecným překladatelským tendencím. Překladatelé tedy stáli před úkolem, jak zachovat obraznost s ohledem na výrazové možnosti češtiny, a přitom text co nejméně ochudit o estetický účinek. Domníváme se, že nejlépe se to podařilo opět Pavlu Dominikovi, který ve většině případů Nabokovovy metaforické obrazy přenášel tak, že v češtině vyznívaly nejen funkčně, ale i přirozeně. Naproti tomu u L. Duškové i L. Šenkyřika poměrně často docházelo k jejich narušení. Dušková tak nesprávně interpretovala jednu z klíčových metafor doprovázejících scénu prvního setkání hrdinů – *kam nás tehdy doba zavála* (ČDu, s. 8). Šenkyřík zase na tomtéž místě při překladu z pozměněné anglické verze upřednostnil přenesený význam slova *left* na úkor toho doslovného: *jistých spektakulárních levicových kulis* (Čš, s. 9). Místy

bylo v obou těchto překladech napětí mezi myšlenkou a jejím vyjádřením zcela potlačeno, např.: vynechání představy „tří rukou“ v Č_{Du} (s. 6) nebo redukce anglického *more numerous and nimble hands* na pouhé *hbitější ruce* tamtéž v Č_Š (s. 8). Připomeňme ještě převod metafory s kolotočem, kdy Dušková a Šenkyřík došli i přes rozdílnost výchozích textů k velmi podobnému, depoetizovanému řešení⁷⁹, zatímco Dominik oproti nim obraznost i za cenu jistého oslabení předal v podobě přirovnání.

Originály	... снимки с нее, которые тут же туриста ожидают [...] теснясь в застывшей карусели своей стойки... (R, s. 7)	... the picture post cards which [...] have been courting the tourist from the sorry-go-round of their prop... (A, s. 13)	
Překlady	... fotografiím na pohlednicích, namačkaných ve znehybnělém karuselovém stojanu na pultě... (Č _{Du} s. 5)	... pohlednic, jež [...] svádějí turisty z nehybného karuselového stojanu ve smutném koutě novinového stánku... (Č _Š s. 7)	... pohlednicích, které [...] vábí turisty ze stojanů, podobných truchlivým kolotočům... (Č _{Do1} , s. 73)

V této souvislosti ještě dodejme, že Pavel Dominik se při překladu obecně více zaměřuje na celek a důsledně dbá o soudržnost nejen Nabokovových spleťtých obrazů (jak jsme viděli např. u metaforického propojení Fialty s fialkou), ale i popisů postav (např. Ferdinandův obličej *jako z kamene* nebo Ségurův *divčí ruměnc*). U ostatních dvou překladatelů jsme v tomto ohledu naopak místy pozorovali jistý logický nesoulad, kdy si dílčí řešení protirečila mezi sebou navzájem i s celkovou charakterizací postav. V Č_{Du} tento jev nejvýrazněji ilustruje vypravěčovo neopodstatněné vzývání k osudu. V Č_Š lze vedle zmiňovaného přirovnání Ségura k loutce jako další příklad uvést pasáž popisující Ninina prvního manžela. Ten je nejprve vylíčen jako *nechápatý*, aby bylo hned vzápětí zdůrazněno jeho racionální uvažování: *Her fiancé was a guardsman on leave from the front, a handsome heavy fellow, incredibly well-bred and stolid, who weighed every word on the scales of the most exact common sense* (A, s. 17) – *Její snoubenec byl gardový důstojník na dovolené z fronty, pohledný, neuvěřitelně vychovaný a nechápatý, nudný hoch, jenž vážil každé slovíčko na váhách toho nejzdravějšího ze zdravých úsudků* (Č_Š, s. 10). L. Šenkyřík zde nesprávně vykládá adjektivum *stolid*, které sice např. *OED* (OUP c2025) definuje jako „dull (and impassive)“⁸⁰, ovšem nikoli ve smyslu „hloupý“, ale spíše „citově odměřený“. V důsledku takovýchto protichůdných charakteristik se výsledný portrét postavy rozpadá a působí poněkud nesrozumitelně.

V oblasti kulturně vázaných prvků nese anglická předloha známky autorovy snahy text cílovému čtenáři přizpůsobit. Z nejvýraznějších příkladů můžeme jmenovat změnu jména

⁷⁹ Vzhledem k sémantické blízkosti výchozích textů tu není shoda mezi překlady nijak zvlášť překvapivá.

⁸⁰ Lze se domnívat, že i adjektivum *nudný* překladatel zvolil jakožto jeden z dalších slovníkových ekvivalentů anglického „dull“.

vypravěče z ryze ruského *Басни* na mezinárodně užívané *Victor* nebo zobecnění aluze na *Евжена Онѣгина* do podoby *lyrical limbs*. Jak Šenkyřík, tak Dominik změny tohoto typu v drtivé většině případů přenášejí i do češtiny. Takřka jediný případ, kdy jdou oba překladatelé z angličtiny „proti“ předloze, představuje nahrazení obecného výrazu *arctic* za exotizační výpůjčku *válenky*, která je přítomna v ruské předloze, a tím pádem i v Č_{Du}. Dušková realie vesměs převádí bez výraznějšího dovysvětlování či obměn. Celkem vzato proto můžeme shrnout, že se v tomto směru do českých textů skrze originály propisuje zásadní odlišný rys: Čš a Č_{D01} jsou na rozdíl od Č_{Du} uzpůsobeny presupozicím neruského čtenáře, a tudíž poněkud ztrácejí na koloritu. Zcela stranou pak v souvislosti s kulturně specifickými prvky stojí text Č_{D02}, v němž Pavel Dominik na základě ruského originálu míru exotičnosti zvyšuje, přičemž vychází z lepší obeznámenosti českého čtenáře s ruskou kulturou.

Na závěr už jen zbývá zmínit, že se do anglické verze dostaly jazykové prvky signalizující cizost originálu, a to v důsledku toho, že je Nabokov záměrně převedl v podstatě doslovně, aniž je přizpůsobil konvencím cílového jazyka. Připomeňme užití zastaralého zájmena *thou* nebo neobvyklého idiomu *to be surrounded*. Z českých překladů vyhotovených na základě anglického textu se tento efekt ozvláštňení zcela vytrácí – v prvním případě z objektivních příčin a ve druhém v důsledku nahrazení běžnými frazeologismy. V tomto ohledu se tedy Čš a Č_{D01} shodují s ruským originálem i překladem Duškové.

4. ZÁVĚR

Komparativní analýza původní ruské a anglické verze povídky odhalila několik hlavních rovin, v nichž se dané texty dosti výrazně liší, a to zejména: explicitnost, inherentní expresivnost a stylistická rozrůzněnost slovní zásoby a obraznost. Na základě dílčích analýz a následného srovnání tří ústředních českých překladů (Č_{Du}, Č_Š, Č_{Do1}) jsme došli k několika závěrům. Zaprvé dochází ve směru z ruského do anglického zdrojového textu k explicitaci, intelektualizaci a amplifikaci; v českých překladech z angličtiny se pak tento rys ještě více umocňuje. Navzdory tomu, že je v anglickém textu oproti ruské předloze užito méně inherentně expresivních i stylisticky příznakových prostředků, v českých překladech z angličtiny se míra expresivity i stylové rozmanitosti lexika zvyšuje. V tomto ohledu se všechny české překlady blíží sobě navzájem i ruskému originálu. Dále autor při překladu z ruštiny do angličtiny aktivně využívá možností cílového jazyka, aby zesílil intenzitu obrazů. V českých překladech je ve srovnání s originály obraznost naopak oslabována, tudíž mezi nimi i zde dochází ke kongruenci. A v neposlední řadě se do českých překladů z angličtiny promítá přibližování textu neruskému čtenáři v rovině kulturně vázaných reálií. Ve srovnání s překladem z ruštiny se tedy vyznačují o něco větší ztrátou koloritu. Zároveň se v nich stírají motivované stopy cizího jazyka, které autor vnesl do anglického textu. Podotkněme ještě, že dané závěry je třeba chápat jako zobecněné tendence, jež vycházejí najevo, když na české překlady nahlížíme z hlediska odlišných rysů jejich předloh. Při vzájemné komparaci se ovšem jednotlivé české texty v mnoha ohledech liší, jak jsme se ostatně pokusili ukázat v dílčích analýzách i závěrečném porovnání.

Jednotlivé rozbory původních i překladových textů potvrdily naši domněnku, že se čeští překladatelé příslušných originálů drželi mnohem těsněji než sám Nabokov. V porovnání s jeho volným nakládáním s ruskou předlohou, lze všechny tři překlady do češtiny (tj. Č_{Du}, Č_Š, Č_{Do1}) v zásadě nazvat věrnými. Při jejich vzájemném srovnání však vyvstaly dosti výrazné rozdíly. Šenkyříkova verze se nejvíce ze všech blíží ideálu doslovného překladu, který v rámci své zralé teorie prosazoval sám Nabokov⁸¹. Jak jsme ovšem viděli, jeho lpění na struktuře originálu nejednou vedlo ke stylisticky neobratným řešením, oslabování estetické funkce textu, a dokonce by místy mohlo působit potíže s percepcí. Text Ludmily Duškové je čtivější a jazykově svěžejší, avšak místy s originálem zachází příliš svévolně: někde informace

⁸¹ Ačkoli své teoretické požadavky na překlad Nabokov formuloval především v kontextu poezie, sám je vztahoval i na prózu. V rané esejí „Umění překladu“ (2022, s. 244–246) tak například odkazuje na Gogolův *Plášť* nebo Tolstého *Annu Kareninu* a svou pozdější teorii doslovného překladu zase uplatnil při překladu románu M. J. Lermontova *Hrdina naší doby*, vypracovaného ve spolupráci se synem Dmitrijem. Proto považujeme za opodstatněné posoudit překlady jeho povídky prizmatem jeho vlastních teoretických závěrů.

neopodstatněně vypouští, jinde je přidává až na pomezí redundance a kromě toho se nejednou dopouští posunů zasahujících do vyšší, motivicko-tematické roviny textu. V tomto ohledu by si od Nabokova nejspíše vysloužil nálepku „parafráze“ neboli opisného překladu (viz 2.1.3). Tamtéž by v rámci autorovy vyhraněné teorie (vzhledem ke čtivosti a jisté míry idiomatičnosti) nejspíš spadal i překlad Pavla Dominika. Avšak dle našeho názoru se k němu daleko více hodí popis z autorova raného pohledu na překlad, jak jej vyložil v eseji „Umění překladu“. Provedené rozbory totiž napovídají tomu, že tento překladatel disponuje jednak „imitačním darem“, jednak „tvůrčím duchem“ (Nabokov 2022a, s. 248), které tenkrát Nabokov u dobrého literárního překladatele považoval za nenahraditelné. Na jednu stranu totiž Dominik výtečně pracuje s bohatými výrazovými možnostmi češtiny, díky čemuž zní jeho text velmi přirozeně. Zároveň se však, nakolik mu to umožňují možnosti češtiny, přesně drží originálu, zachovává jeho poetičnost i obraznost a zprostředkovává jeho estetický účín. Ve druhé, zrevidované verzi poté sledujeme snahu přiblížit se autorově stylu ještě více (zejména v oblasti syntaxe). Kromě toho překladatel textu dodává na koloritu v místech, kde lze u českého příjemce opodstatněně předpokládat znalost kulturně vázaných prvků. Díky tomu omezuje přílišné nadbíhání čtenáři, aktivizuje jeho pozornost a může v něm vzbudit zájem o cizí kulturu. Ve valné většině příkladů jsou dle našeho názoru provedené změny ku prospěchu věci – jako výjimku můžeme uvést nahrazení neobvyklých toponym reálnými protějšky, což oslabuje neurčitost prostorového rámce příběhu. Přes veškerá úskalí, která jsme identifikovali v příslušné analýze (viz 3.5.3.), svědčí tento překlad o tom, že práce se dvěma autorskými verzemi může být pro výsledný text vskutku velmi přínosná (zvláště v případě tak blízkých jazyků jako čeština a ruština), pokud se jí ujme zkušený překladatel, obeznámený s autorovým stylem a schopný adekvátně posoudit presupozice svého příjemce. Pokud bychom tedy měli všechny čtyři české překlady postavit vedle sebe, právě Dominikův druhý se jeví jako nejvyváženější a z hlediska českého literárního kontextu také nejfunkčnější, neboť se v něm věrnost vůči originálu snoubí s plynulostí českého jazyka i přiměřenými nároky na interpretační dovednosti příjemce.

5. BIBLIOGRAFIE

Primární literatura:

NABOKOV, Vladimir, 1958. Spring in Fialta. In: *Nabokov's Dozen: A Collection of Thirteen Stories*. Garden City, New York: Doubleday & Company, s. 13–38.

NABOKOV, Vladimir, 1978. Vesna v Fial'te. In: *Vesna v Fial'te: Sobranije rasskazov i povestej*. Díl 3. Michigan: Ardis Publishers, s. 5–35. ISBN 0-88233-383-6.

NABOKOV, V. V., 1996. Jaro ve Fialtě. Ladislav ŠENKYŘÍK (překl.). In: *Třináct do tuctu*. Praha: Volvox Globator, s. 5–28. ISBN 80-85769-50-6.

NABOKOV, V. V., 1997. Jaro ve Fialtě. Ludmila DUŠKOVÁ (překl.). In: *Pilgram*. Praha: Volvox Globator, s. 5–30. ISBN 80-7207-065-7.

NABOKOV, V. V., 1997. Jaro ve Fialtě. Pavel DOMINIK (překl.). In: *Jaro ve Fialtě*. Olomouc: Votobia. Světová literatura Lidových novin, s. 71–106. ISBN 80-719-8152-4.

NABOKOV, V. V., 2004. Jaro ve Fialtě. Pavel DOMINIK (překl.). In: *Povídky*. Díl 2. Praha: Paseka, s. 219–243. ISBN 80-7185-655-X.

Sekundární literatura:

ANOKHINA, Olga, 2017. Vladimir Nabokov and His Translators: Collaboration or Translation Under Duress? In: CORDINGLEY, Anthony a FRIGAU MANNING, Céline (ed.). *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age*. London: Bloomsbury Academic, s. 111–129. ISBN 978-1-3500-0602-7.

ANOKHINA, Olga, 2020. Vladimir Nabokov et Peter Pertzoff, la quête du traducteur idéal. In: HERSANT, Patrick (ed.). *Traduire avec l'auteur*. Paris: Sorbonne Université Presses, s. 181–194.

ANSELMINI, Simona, 2012. *On Self-translation: An Exploration in Self-translators' Teloi and Strategies*. Online. Kindle Edition. Milano: LED Edizioni Universitarie. ISBN 978-88-7916-611-9. [cit. 2025-01-18].

APPEL, Alfred, Jr. a NABOKOV, Vladimir, 1967. An Interview with Vladimir Nabokov. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*. Roč. 8, č. 2, s. 127–152. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/1207097>.

ARAKIN, Vladimir Dmitrijevič, 2005. *Sravnitel'naja tipologija anglijskogo i ruskogo jazykov*. Moskva: Fizmatlit. ISBN 5-9221-0023-8.

BEASLEY, Rebecca, 2013. On Not Knowing Russian: The Translations of Virginia Woolf and S. S. Kotlianskii. Online. *The Modern Language Review*. Vol. 108, no. 1, s. 1–29. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/10.5699/modelangrevi.108.1.0001>.

- BEAUJOUR, E. K., 1989. *Alien tongues: Bilingual Russian writers of the 'first' emigration*. Ithaca, NY: Cornell University Press. ISBN 9780801422515.
- BEAUJOUR, E. K., 1995. Translation and Self-Translation. In: ALEXANDROV, Vladimir E. (ed.). *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Routledge, s. 714–724. ISBN 978-0815303541.
- BIČ, Miloš, 1989. *Ze světa Starého zákona*. Sv. II. Praha: Ústřední církevní nakladatelství.
- BISTUÉ, Belén, 2013. *Collaborative Translation and Multi-Version Texts in Early Modern Europe*. Burlington, VT: Ashgate. ISBN 978-1-4724-1159-4.
- BLÜMLOVÁ, Dagmar, 2000. Rabelaisovy osudy v Čechách: k překladu Jihočeské Thelémy. In: RADIMSKÁ, Jitka. *K výzkumu zámeckých, měšťanských a církevních knihoven*. Vyd. 1. České Budějovice: Jihočeská univerzita, s. 373–380. ISBN 80-7040-473-6.
- BOSÁK, Ctirad, 1953. Několik poznámek k syntaxi ruského a českého odborného stylu. In: *Kniha o překládání: příspěvky k otázkám překladu z ruštiny*. Praha: Nakladatelství Československo-sovětského institutu, s. 229–246.
- BOYD, Brian, 1990. *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton University Press. ISBN: 978-14-008-8402-5.
- BOYD, Brian, 1991. *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton University Press. ISBN: 978-14-008-8403-2.
- BOYD, Brian, 2012. Nabokov as Translator: Passion and Precision. Online. *RUS (Sao Paulo)*. Roč. 1, č. 1, 5–24. Dostupné z: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2012.88678>. [cit. 2024-10-18].
- BOYD, Brian, 2018a. Nabokov's Life in Context I: Russia and Emigration. In: FRANK, Siggý, BETHEA, David M. (ed.). *Vladimir Nabokov in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 11–18. ISBN 1-107-10864-0.
- BOYD, Brian, 2018b. Nabokov's Life in Context II: Beyond the Emigration. In: FRANK, Siggý, BETHEA, David M. (ed.). *Vladimir Nabokov in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 19–27. ISBN 1-107-10864-0.
- BRUHN, Jørgen, 2016. Speak, Memory? Vladimir Nabokov, "Spring in Fialta". In: *The Intermediality of Narrative Literature*. Palgrave Macmillan, s. 41–59. ISBN 978-1-137-57840-2
- BURGESS, Anthony, 1965. Pushkin & Kinbote. *Encounter*. Roč. 24, č. 5, s. 74–78.
- BUZELIN, Hélène, 2005. Unexpected Allies: How Latour's Network Theory Could Complement Bourdieusian Analyses in Translation Studies. Online. *The Translator*. Vol. 11, no. 2, s. 193–218. Dostupné z: <https://doi.org/https://doi.org/10.1080/13556509.2005.10799198>. [cit. 2024-10-09].

CLAYTON, J. Douglas, 1983. The Theory and Practice of Poetic Translation in Pushkin and Nabokov. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*. Vol. 25, no. 1, s. 90–100. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/40868098>.

CONRAD, Joseph, 1996. *The Collected Letters of Joseph Conrad*. Vol. 5. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 9780521323895.

CORDINGLEY, Anthony a FRIGAU MANNING, Céline, 2017. What Is Collaborative Translation? In: CORDINGLEY, Anthony a FRIGAU MANNING, Céline (ed.). *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age*. London: Bloomsbury Academic, s. 1–30. ISBN 978-1-3500-0602-7.

ČECHOVÁ, Marie; CHLOUPEK, Jan; KRČMOVÁ, Marie a MINÁŘOVÁ, Eva, 1997. *Stylistika současné češtiny*. Jazykověda. Praha: ISV. ISBN 80-858-6621-8.

ČUKOVSKIJ, Kornej, 2022. Oněgin v cizině. In: RUBÁŠ, Stanislav. *Rusko v zrcadle překladu. Kapitoly z dějin ruského sebezobrazování*. Habilitační práce. Univerzita Karlova. 291–305. Dostupné také z: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/190053>.

DE VRIES, G., 2006. Leonardo and ‘Spring in Fialta’. In: DE VRIES, G.; JOHNSON, D. B. a ASHENDEN, L. *Nabokov and the Art of Painting*. Amsterdam University Press. s. 87–97. Dostupné také z: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46n25r>.

DIMENT, Galya, 1995. Three Russian Poets. In: ALEXANDROV, Vladimir E. (ed.). *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Routledge, s. 709–714. ISBN 978-0815303541.

DOLININ, Alexander, 1995. Eugene Onegin. In: ALEXANDROV, Vladimir E. (ed.). *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Routledge, s. 117–130. ISBN 978-0815303541.

DOLININ, Alexandr, 2004. *Istinnaja žizn' pisatelja Sirina*. Sankt-Peterburg: Akademičeskij projekt. ISBN 5-7331-0283-7.

DOLININ, Alexander, 2018. Vosled Žolkovskomu. Pjat' zametok o rasskaze Nabokova „Vesna v Fial'te“. In: IOFFE, Dennis, Marcus LEVITT, Joe PESCHIO a Igor PILSHCHIKOV (ed.). *A/Z: Essays in Honor of Alexander Zholkovsky*. Boston, USA: Academic Studies Press, s. 169–193. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1zjg7n9.5>.

DUŠKOVÁ, Libuše, 2012. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. 4. vydání. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2211-0.

ENGELKING, Leszek, 1997. *Vladimir Nabokov – podivuhodný podvodník*. Olomouc: Votobia. ISBN 80-7198-258-X.

FARSKÝ, Jiří, 1995. Aristeas. In: FARSKÝ, Jiří, Zdeněk SOUŠEK, Zdeněk POLÁČEK a Jan HELLER. *Knihy tajemství a moudrosti: mimobiblické židovské spisy: pseudepigrafy*. Sv. I. Praha: Vyšehrad, s. 19–77. ISBN 80-7021-144-X.

FERNÁNDEZ COSTALES, Alberto, 2012. Collaborative Translation Revisited: Exploring the Rationale and the Motivation for Volunteer Translation. *FORUM Revue internationale d'interprétation et de traduction / International Journal of Interpretation and Translation*. Vol. 10, no. 1, s. 115–142. Dostupné také z: <https://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/forum.10.1.06fer>.

FIELD, Andrew, 1977. *Nabokov: his life in part*. New York: The Viking Press. ISBN 0670503673.

FIELD, Andrew, 1986. *VN, The life and art of Vladimir Nabokov*. 3rd ed. New York: Crown.

FOSTER, John Burt, 2010. Nabokov's Art of Memory: Recollected Emotion in "Spring in Fialta" (1936–1947). In: PARTS, Lyudmila (ed.). *The Russian Twentieth Century Short Story*. Academic Studies Press, s. 97–116. ISBN 978-1-934843-69-7.

FOWLER, Douglas, 1974. *Reading Nabokov*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

GERSCHENKRON, A., 1966. A Manufactured Monument? [Review of *Eugene Onegin, A Novel in Verse*, by A. Pushkin & V. Nabokov]. *Modern Philology*. Vol. 63, no. 4, s. 336–347. Dostupné také z: <http://www.jstor.org/stable/436124>.

GILLESPIE, Stuart a WILSON, Penelope, 2005. The Publishing and Readership of Translation. In: GILLESPIE, Stuart a HOPKINS, David (ed.). *The Oxford History of Literary Translation in English*. Oxford University Press, s. 38–51. ISBN 978-0-19-924622-9.

GOLUBEVA-MONATKINA, Natalija, 2014. O jazykovoj kul'ture ruskoy emigracii pervoj volny. *Russkoje zarubež'je*. Roč. 2014, č. 3, s. 134–167. Dostupné také z: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-yazykovoy-kulture-russkoy-emigratsii-pervoy-volny>.

GRAYSON, Jane, 1977. *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*. Oxford Modern Languages and Literature Monographs.

HERSANT, Patrick, 2017. Author-Translator Collaborations: A Typological Survey. In: CORDINGLEY, Anthony a FRIGAU MANNING, Céline (ed.). *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age*. London: Bloomsbury Academic, s. 91–110. ISBN 978-1-3500-0602-7.

HRALA, Milan; BELISOVÁ, Šárka a MASNEROVÁ, Eva, 2002. *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0386-1.

HOPKINS, David, 1988. Dryden and the Garth-Tonson Metamorphoses. *The Review of English Studies*. Vol. 39, no. 153, s. 64–74. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/515478>.

HOPKINS, David a ROGERS, Pat, 2005. The Translator's Trade. In: GILLESPIE, Stuart a HOPKINS, David (ed.). *The Oxford History of Literary Translation in English*. Oxford University Press, s. 81–95. ISBN 978-0-19-924622-9.

HORÁLEK, K., 1953. K charakteristice ruštiny. In: *Kniha o překládání: příspěvky k otázkám překlada z ruštiny*. Praha: Nakladatelství Československo-sovětského institutu, s. 148–174.

CHLUPÁČOVÁ, Kamila, 2004. Nabokov v zrcadle povídek. Online. *ILiteratura.cz*. Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/15441-nabokov-vladimir-povidky-1-1921-1929>. [cit. 2025-07-12].

IVINSKAJA, Alena-Sofija a MICHAJLOVA, Galina, 2016. Litovskaja poezija v perevodach Anny Achmatovoj: kul'turologičeskij aspekt. *LITERATŮRA*. Roč. 58, č. 2. ISSN 0258-0802. Dostupné také z: <https://www.journals.vu.lt/literatura/article/view/10160/8029>.

JIRÁČEK, Jiří, 2000. Rusko-anglické analogie na rozdíl od češtiny. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. A, Rada jazykovědná*. Roč. 49, č. A48, s. 155–166. ISSN 0231-7567. Dostupné také z: <https://hdl.handle.net/11222.digilib/101684>.

KARLÍK, Petr; NEKULA, Marek a RUSÍNOVÁ, Zdenka (ed.), 2008. *Příruční mluvnice češtiny*. Vydání druhé, opravené. Brno: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 978-80-7106-980-5.

KARPOVICH, Michael, 1957. The Chekhov Publishing House. *The Russian Review*. Vol. 16, no. 1, s. 53–58. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/126159>.

KNITTLOVÁ, Dagmar, 2000. *K teorii i praxi překlada*. 2. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého. ISBN 80-244-0143-6.

KOMISSAROV, V. N., 2002. *Sovremennoje perevodovedenije: učebnoje posobie*. Moskva: ETS. ISBN 5-93386-030-1.

KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A., 2013. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin. ISBN 978-80-7272-592-2.

KULAKOVA, Anna, 2023. Funkcii inojazyčnych vkraplenij v rasskaze V. V. Nabokova "Vesna v Fial'te." Online. *Metamorphosis*. Roč. 7, č. 2, s. 9–16. ISSN 2658-3976. Dostupné z: <https://metamorphosis.hse.ru/article/view/16854>. [cit. 2025-05-23].

KUNDERA, Milan, 1996. *Testaments betrayed: an essay in nine parts*. New York: HarperCollins. ISBN 0-06-092751-8.

LANE-MERCIER, Gillian, 2017. The Role of Institutional Collaborations in Contexts of Official Bilingualism: The Canadian Example. In: CORDINGLEY, Anthony a FRIGAU MANNING, Céline (ed.). *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age*. London: Bloomsbury Academic, s. 212–232. ISBN 978-1-3500-0602-7.

LEE, L. L., 1964. Vladimir Nabokov's Great Spiral of Being. *Western Humanities Review*. Vol. 18, no. 3, s. 225–236.

LEVING, Yuri a SCAMMELL, Michael, 2007. Translation is a Bastard Form: An Interview with Michael Scammell. Online. *Nabokov Online Journal*. Vol. 1. ISSN 1911-8422. Dostupné z: <https://michaelscammell.com/assets/interviews/Translation-Is-Bastard-Form-Interview.pdf>. [cit. 2025-04-20].

LEKMANOV, Oleg, 2003. Vinmatel'nomu čitatelju. *Russkaja reč'*. Roč. 2003, č. 2, s. 22–26. ISSN 0131-6117. Dostupné také z: <https://russkayarech.ru/ru/archive/2003-2/22-26>.

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

LIFŠIC, Jurij, 2009. „Sinij cvet“ Nikolozu Baratašvili v perevode Borisa Pasternaka. Online. In: Poezia.ru. Dostupné z: <https://poezia.ru/works/67283>. [cit. 2024-10-19].

LOISON-CHARLES, Julie, 2023. *Vladimir Nabokov as an Author-Translator: Writing and Translating between Russian, English and French*. London: Bloomsbury Academic. ISBN 978-1-3502-4328-6

MALIKOVA, Maria, 2018. Authorial Persona. In: FRANK, Siggy, BETHEA, David M. (ed.). *Vladimir Nabokov in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 59–68. ISBN 1-107-10864-0.

MANTEROLA AGIRREZABALAGA, Elizabete, 2017. Collaborative Self-Translation in a Minority Language: Power Implications in the Process, the Actors and the Literary Systems Involved. In: MAINER, Sergi, CASTRO, Olga a PAGE, Svetlana (ed.). *Self-Translation and Power: Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*. Palgrave Macmillan, s. 191–215. ISBN 978-1-137-50780-8.

MATTERSON, Stephen, 1993. Sprung from the Music Box of Memory: 'Spring in Fialta'. In: NICOL, Charles a Gennady BARABTARLO (ed.). *A Small Alpine Form: Studies in Nabokov's Short Fiction*. s. 99–109.

MATHESIUS, Vilém, 2016. *Obsahový rozbor současné angličtiny*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum. ISBN 978-80-246-2267-5.

MCDONOUGH DOLMAYA, Julie, 2020. Crowdsourced translation. In: BAKER, Mona a SALDANHA, Gabriela (ed.). *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Third edition. London: Routledge, Taylor & Francis Group, s. 124–129. ISBN 978-1-138-93333-0.

MĚSTSKÁ DIVADLA PRAŽSKÁ, 2020. *Evžen Oněgin – V hlavní roli: Maturita!*. Online. In: Youtube. 1. 6. 2020. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=qqd70-fKTV0&list=PLLaKFMw3pIXQUzf-x02IEYbvy1M1YD6fa&index=10>. [cit. 2025-06-25].

METZGER, Bruce B., 2001. *The Bible in Translation*. Online. Baker Academic. ISBN 978-1-5855-8349-2. [cit. 2024-10-11].

MEYER, Ronald, c2002. Nabokov: A Case Study in the Art of Translation. Online. In: *Fathom*. Columbia University. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20070912031902/http://www.fathom.com/feature/121875/index.html>. [cit. 2025-01-04].

MODR, Antonín, 1982. *Hudební nástroje*. Praha: Editio Supraphon.

- MONTER, Barbara Heldt, 1970. 'Spring in Fialta': The Choice That Mimics Chance. APPEL, Alfred, Jr. a Charles NEWMAN. *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes*. Illinois: Northwestern University Press. s. 128–135.
- NABOKOV, Vladimir, 1958. *Nabokov's Dozen: A Collection of Thirteen Stories*. Garden City, New York: Doubleday & Company.
- NABOKOV, Vladimir, 1959. The Servile Path. In: BROWER, Reuben Arthur (ed.). *On Translation*. Cambridge, MA and London, England: Harvard University Press, s. 97–110.
- NABOKOV, Vladimir, 1960. Foreword. In: *The song of Igor's campaign: an epic of the twelfth century*. Vladimir NABOKOV (překl.). New York: Vintage Books.
- NABOKOV, Vladimir, 1964. Commentary and Index. In: PUSHKIN, Aleksandr. *Eugene Onegin: A Novel in Verse*. Vol. II. New York: Bollingen Foundation.
- NABOKOV, Vladimir, 1969. Jaro ve Fialtě. Ludmila DUŠKOVÁ (překl.). *Světová literatura*. Roč. 14, č. 4, s. 37–47.
- NABOKOV, Vladimir, 1988. Pushkin, or the Real and the Plausible. Dmitrij NABOKOV (překl.). *The New York Review*. Vol. 35, no. 5. Dostupné také z: <https://www.nybooks.com/articles/1988/03/31/pushkin-or-the-real-and-the-plausible/>.
- NABOKOV, Vladimir, 1989. *Selected Letters 1940–1977*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- NABOKOV, Vladimir, 1990. *Strong Opinions*. Vintage Books. ISBN 0-679-72609-8.
- NABOKOV, Vladimir, 1992. Problems of Translation: *Onegin* in English. In: SCHULTE, Rainer a John BIGUENET (ed.). *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. The University of Chicago Press, s. 127–143.
- NABOKOV, Vladimir, 2014. *Drugije berega*. Azbuka. ISBN 9785389079557.
- NABOKOV, Vladimir, 2015. *Letters to Véra*. Olga VORONINA a Brian BOYD (překl.). New York: Alfred A Knopf. ISBN 9780307593368
- NABOKOV, Vladimir Vladimirovič, 2020. *Promluv, paměti: návrat k jedné autobiografii*. Pavel DOMINIK (překl.). Praha: Paseka. ISBN 978-80-7637-065-4.
- NABOKOV, Vladimir, 2022a. Umění překladu. Stanislav RUBÁŠ (překl.). In: RUBÁŠ, Stanislav. *Rusko v zrcadle překladu. Kapitoly z dějin ruského sebepoznávání*. Habilitační práce. Univerzita Karlova. 243–250. Dostupné také z: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/190053>.
- NABOKOV, Vladimir, 2022b. Předmluva. Stanislav RUBÁŠ (překl.). In: RUBÁŠ, Stanislav. *Rusko v zrcadle překladu. Kapitoly z dějin ruského sebepoznávání*. Habilitační práce. Univerzita Karlova. 253–256. Dostupné také z: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/190053>.

- NABOKOV, V. V. a GLUŠANOK, G. B., 2014. „Jedinstvenno mne podchodjašij i očen' mnoju ljubimij žurnal...“: V. V. Nabokov. In: KOROSTELEV, Oleg a ŠRUBA, Manfred (ed.). „*Sovremennye zapiski*“: (Pariž, 1920—1940) *Iz archiva redakcii*. Díl 4. Moskva: Novoje literaturnoe obozrenije, s. 253–342.
- NABOKOV, Vladimir a WILSON, Edmund, 1979. *The Nabokov-Wilson Letters*. Simon KARLINSKY (ed.). New York: Harper & Row. ISBN 9780060122621.
- NEATHER, Robert, 2020. Collaborative translation. In: BAKER, Mona a SALDANHA, Gabriela (ed.). *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Third edition. London: Routledge, Taylor & Francis Group, s. 70–75. ISBN 978-1-138-93333-0.
- NICOL, Charles, 1991. Ghastly Rich Glass': A Double Essay on 'Spring in Fialta'. *Russian Literature Triquarterly*. Ardis Publishers. Vol. 24, s. 173–184.
- NIDEEVA, Vera, 2021. *Rodina Nabokovových v českém kulturním prostředí*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Dostupné také z: <https://is.muni.cz/th/ioxu4/>.
- NORMAN, Will, 2018. The Cold War. In: FRANK, Siggy, BETHEA, David M. (ed.). *Vladimir Nabokov in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 257–265. ISBN 1-107-10864-0.
- NORTON, David, 2005. *A Textual History of the King James Bible*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-0-521-77100-9.
- NOVOTNÝ, Vladimír, 1990. Zjevení z druhého břehu. In: NABOKOV, Vladimir Vladimirovič. *Lužinova obrana: Pozvání na popravu*. Praha: Odeon. ISBN 80-207-0197-4.
- O'BRIEN, Sharon, 2011. Collaborative translation. In: GAMBIER, Yves a VAN DOORSLAER, Luc (ed.). *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, s. 17–20. ISBN 978-90-272-0332-8.
- O'HAGAN, Minako, 2021. Community Translation: Translation as a social activity and its possible consequences in the advent of Web 2.0 and beyond. Online. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*. Vol. 10. Dostupné z: <https://doi.org/https://doi.org/10.52034/lanstts.v10i.275>. [cit. 2025-03-22].
- PEŇÁS, Jiří, 1997. Vášnivý chlad Vladimira Nabokova. *Respekt*. Roč. 8, č. 35, s. 18.
- PETR, Jan; KOMÁREK, Miroslav a KOŘENSKÝ, Jan, 1986. *Mluvnice češtiny 2*. Praha: Academia.
- POPOVIČ, Anton, 1975. *Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. 2., preprac. a rozšír. vyd. Bratislava: Tatran.
- POPOVIČ, Anton (ed.), 1983. *Originál – preklad: Interpretačná terminológia*. Bratislava: Tatran.

PROPP, Vladimir Jakovlevič, 1999. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Vyd. tohoto souboru 1. Jinočany: H & H. ISBN 80-86022-16-1.

PUSHKIN, Aleksandr, 2018. *Eugene Onegin: A Novel in Verse*. Vladimir NABOKOV (překl.). Vol. I. Princeton University Press. ISBN 978-0-691-18101-1.

PUŠKIN, Alexandr Sergejevič, 1975. A. P. Kernové. Emanuel FRYNTA (překl.). In: *V bouři zrál můj hlas*. Praha: Mladá fronta, s. 62.

PUŠKIN, Aleksandr, 1997. *Stichotvorenija Aleksandra Puškina*. SIDJAKOV, L. S. (ed.). Sankt-Peterburg: Nauka.

PUŠKIN, Aleksandr Sergejevič, 2007. *Evžen Oněgin: [veršovaný román]*. 2. vyd. Praha: Romeo. ISBN 80-86573-17-6.

PYM, Anthony, 2011. Translation research terms: A tentative glossary for moments of perplexity and dispute. Online. In: PYM, Anthony (ed.). *Translation Research Projects 3*. Tarragona: Intercultural Studies Group, s. 75–99. ISBN 978-84-613-1620-5. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/283363357_Translation_research_terms_A_tentative_glossary_for_moments_of_perplexity_and_dispute. [cit. 2024-10-19].

QUIRK, Randolph; GREENBAUM, Sidney; LEECH, Geoffrey a SVARTVIK, Jan (ed.), 1985. *A Comprehensive Grammar of the English Language*. London: Longman. ISBN 0-582-51734-6.

RABASSA, Gregory, 2005. *If This Be Treason: Translation and its Dyscontents. A Memoir*. New York: New Directions. ISBN 9780811216197.

ROSENGRANT, Judson, 1994. Nabokov, Onegin, and the Theory of Translation. *The Slavic and East European Journal*, Vol. 38, no. 1, 13–27. Dostupné také z: <https://doi.org/10.2307/308543>

RUBÁŠ, Stanislav, 2022. *Rusko v zrcadle překladu. Kapitoly z dějin ruského sebepoznávání*. Habilitační práce. Univerzita Karlova. Dostupné také z: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/190053>.

SAPUTELLI, Linda Nadine, 1986. The Long-Drawn Sunset of Fialta. In: CONOLLY, Julian W. a Sonia KETCHIAN (ed.). *Studies in Russian Literature in Honor of Vsevolod Setchkarev*. Slavica Publishers, s. 233–242.

SEDLMAJEROVÁ, Dana, 2005. Nabokovova hra s časem v povídce Jarove Fialtě. In: *Čas v jazyce a v literatuře: sborník z mezinárodní konference*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, s. 363–367. ISBN 80-7044-716-8.

SEIFRID, Thomas, 2020. Nina's Endings: Some Subtexts of Nabokov's 'Spring in Fialta'. Online. *Nabokov Online Journal*. Vol. 2020, no. 14, s. 1–29. Dostupné z: http://www.nabokovonline.com/uploads/2/3/7/7/23779748/2._seifrid_ninas_endings_2020.pdf. [cit. 2025-05-04].

- SIMMONS, Ernest J., 1964. A Nabokov Guide Through the World of Alexander Pushkin. *The New York Times Book Review*. Dostupné také z: <https://www.nytimes.com/1964/06/28/archives/a-nabokov-guide-through-the-world-of-alexander-pushkin.html>.
- SHAW, J. Thomas, 1965. Translations of “Onegin”. *The Russian Review*. Vol. 24, no. 2, s. 111–127. Dostupné také z: <https://doi.org/10.2307/126751>.
- SHRAYER, Maxim D., 1999a. Nabokov: Letters to the American Translator. *Agni*. Vol. 1999, no. 50, s. 128–145. ISSN 1046218X. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/23007782>.
- SHRAYER, Maxim D., 1999b. After Rapture and Recapture: Transformations in the Drafts of Nabokov's Stories. *The Russian Review*. Vol. 58, no. 4, s. 548–564. ISSN 00360341. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/2679227>.
- SHRAYER, Maksim, 2000. *The World of Nabokov's Stories*. Brookline, Massachusetts: University of Texas Press. ISBN 9780292777569.
- SHVABRIN, Stanislav, 2018. Berlin. In: FRANK, Siggy, BETHEA, David M. (ed.). *Vladimir Nabokov in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 87–93. ISBN 1-107-10864-0.
- SHVABRIN, Stanislav, 2019. *Between Rhyme and Reason: Vladimir Nabokov, Translation, and Dialogue*. Toronto: University of Toronto Press. ISBN 978-1-4875-0299-7.
- SKIDELSKY, William, 2009. *The Original of Laura by Vladimir Nabokov*. Online. In: The Guardian. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/2009/nov/22/original-of-laura-vladimir-nabokov>. [cit. 2025-07-22].
- SMITHSONIAN CHANNEL, 2013. *Does ‘The Last Supper’ Really Have a Hidden Meaning?* Online. In: Youtube. 18. 6. 2013. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=J5t91VaiBYY&t=17s>. [cit. 2025-04-22].
- SÝKORA, Michal, 2002. *Vladimir Nabokov: od Mášeňky k Daru*. Brno: Host. ISBN 80-729-4057-0.
- SWEENEY, Susan Elizabeth, 2018. Academia. In: FRANK, Siggy, BETHEA, David M. (ed.). *Vladimir Nabokov in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 51–58. ISBN 1-107-10864-0.
- ŠACHOVSKAJA, Zinaida, 1979. *V poiskach Nabokova*. Paris: La Presse Libre.
- ŠČUKINA, D. A. a AUINI, D., 2024. Tvorčestvo poetov-bilingvov kak sredstvo mežkul'turnogo dialoga (na materiale tekstov russkikh emigrantov vo Francii). Online. *Russian Linguistic Bulletin*. Roč. 52, č. 4, s. 1–9. Dostupné z: <https://doi.org/10.18454/RULB.2024.52.22>. [cit. 2025-05-23].

- ŠMILAUER, Vladimír; CUŘÍN, František; KUCHAR, J. a UTĚŠENÝ, S., 1972. *Čeština všední i nevšední: Čtvrtý výběr jazykových koutků Čs. rozhlasu z dialektologie, frazeologie a onomastiky*. Praha: Academia.
- ŠRAJER, Maksim D., 2000. *Nabokov: Temy i variacii*. Sankt-Peterburg: Akademičeskij projekt. ISBN 5-7331-0197-0.
- ŠOTOLOVÁ, Jovanka, 2023. Jeho Pařížané mu rozumějí? Online. *ILiteratura.cz*. Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/46517-iliglosa-jeho-parizane-mu-rozumeji>. [cit. 2024-10-29].
- TRUBIKHINA, J., 2015. *The Translator's Doubts: Vladimir Nabokov and the Ambiguity of Translation*. Academic Studies Press. Dostupné také z: <https://doi.org/10.2307/j.ctt1zxsjwj>.
- TRZECIAK HUSS, Joanna, 2021. Collaborative translation. In: VAN WYKE, Ben a Kelly WASHBOURNE (ed.). *The Routledge Handbook of Literary Translation*. Routledge, s. 390–405. ISBN 9781315517131.
- TODD, William Mills, 1995. A Hero of Our Time. In: ALEXANDROV, Vladimir E. (ed.). *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Routledge, s. 178–183. ISBN 978-0815303541.
- TOURY, Gideon, 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. John Benjamins Publishing Company. ISBN 9789027216069.
- ULBRECHTOVÁ, Helena, 2020. *Fenomén Krym: bájná Taurida, nebo sovětský ráj?* Středisko společných činností AV ČR. ISBN 978-80-200-3227-0.
- VANDERSCHULDEN, Isabelle, 1998. Authority in Literary Translation: Collaborating with the Author. Online. *Translation Review*. Vol. 56, no. 1, s. 22–31. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/07374836.1998.10523727>. [cit. 2024-10-23].
- VASIL'JEV, G. K., 1991. Stranica iz rasskaza Nabokova "Vesna v Fial'te": opyt lingvističeskogo analiza. *Filologičeskije nauki*. Roč. 1991, č. 3, s. 33–40.
- VORONINA, Olga, 2017. "They Are All Too Foreign and Unfamiliar...": Nabokov's Journey to the American Reader. Online. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*. Vol. 3, no. 2, s. 25–51. Dostupné z: <https://www.metacriticjournal.com/article/80/they-are-all-too-foreign-and-unfamiliar-nabokovs-journey-to-the-american-reader>. [cit. 2025-01-06].
- WHITE, Edmund, 1984. Nabokov's Passion. *The New York Review of Books*. Vol. 31, no. 5. Dostupné také z: <https://www.nybooks.com/articles/1984/03/29/nabokovs-passion/>.
- WILSON, Edmund, 1965. The Strange Case of Pushkin and Nabokov. *The New York Review*. Vol. 4, no. 12. Dostupné také z: <https://www.nybooks.com/articles/1965/07/15/the-strange-case-of-pushkin-and-nabokov/>.

WITT, Susanna, 2017. Institutionalized intermediates: Conceptualizing Soviet practices of indirect literary translation. *Translation Studies*. Vol. 10, no. 2, s. 166–182. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/14781700.2017.1281157>. [cit. 2024-10-19].

WOLF, Jiří, 2002. *Pohádky z jižních Čech*. Brno: Doplněk. ISBN 80-7239-118-6.

WYLLIE, Barbara, 2018. Childhood. In: FRANK, Siggy, BETHEA, David M. (ed.). *Vladimir Nabokov in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 28–34. ISBN 1-107-10864-0.

ZAV‘JALOV-LEVING, Jurij, 1998. Ubit‘ drakona: Georgijevskij kompleks v rasskaze Nabokova „Vesna v Fial‘te“. *Russian Language Journal*. Vol. 52, no. 171/173, s. 159–178. Dostupné také z: <http://www.jstor.org/stable/43669085>.

ZELENKA, Jan, 2025. *Dotaz ohledně Ludmily Duškové*. Osobní e-mailová komunikace. Adresováno autorce práce, 24. 7. 2025.

ZHOLKOVSKY, Alexander, 2025. *Philosophy of Composition: O strukture odnogo literaturnogo teksta*. Online. In: USC Dornsife. Dostupné z: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/mark120/>. [cit. 2025-05-04].

ZIELINSKA-ELLIOTT, Anna a KAMINKA, Ika, 2017. Online Multilingual Collaboration: Haruki Murakami’s European Translators. In: CORDINGLEY, Anthony a FRIGAU MANNING, Céline (ed.). *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age*. London: Bloomsbury Academic, s. 167–191. ISBN 978-1-3500-0602-7.

ZLOČEVSKAJA, Alla Vladimirovna, 2006. „Kamera obskura“ i „Smech v temnote“: odin sjužet – dva raznych romana. *Opera Slavica*. Roč. 16, č. 3, s. 22–30. Dostupné také z: <https://hdl.handle.net/11222.digilib/116634>.

ZVEREV, Aleksej, 2001. *Nabokov. Žizn’ zamečatel’nych ljudej*. Moskva: Molodaja gvardija. ISBN 5-235-02431-1.

Slovníky, jazykové příručky, encyklopedie a databáze:

Gramota (c2000–2025). Online. Dostupné z: <https://gramota.ru/>. [cit. 2025-04-20].

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS & ASSESSMENT [CUP], c2025. *Cambridge Dictionary*. Online. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/>. [cit. 2025-03-15].

DAL’, Vladimir Ivanovič, c2008–2022. *Tolkovyj slovar' Dalja*. Online. Dostupné z: <https://slovardalja.net/>. [cit. 2025-05-23].

EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA [EEB], 2016. Mock Turtle. Online. In: *Encyclopedia Britannica*. Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/Mock-Turtle>. [cit. 2024-12-14].

GAŽIOVÁ, Jana, c1998–2025. Jihočeská Theléma. Online. In: *Encyklopedie Českých Budějovic*. Nebe. Dostupné z: <https://www.encyklopedie.c-budejovice.cz/clanek/jihoceska-thelema>. [cit. 2025-01-13].

JEPÍŠKIN, N. I., 2010. *Istoričeskij slovar' gallicizmov ruskogo jazyka*. Moskva: Slovarnoe izdatel'stvo ETS. Dostupné také z: <https://gallicismes.academic.ru/>.

KŘEN, Michal et al., 2020. *SYN2020: reprezentativní korpus psané češtiny*. Online. Praha: Ústav Českého národního korpusu FF UK. Dostupný z: <http://www.korpus.cz>. [cit. 2025-06-19]

LINGEA, c2022a. *Anglicko-český praktický slovník*. Online. Verze 6.1. Dostupné z: <https://slovníky.lingea.cz/anglicko-cesky> [cit. 2024-12-06].

LINGEA, c2022b. *Francouzsko-český praktický slovník*. Online. Verze 4.1. Dostupné z: <https://slovníky.lingea.cz/francouzsko-cesky> [cit. 2024-12-04].

LINGEA, c2024. *Internetový slovník současné češtiny*. Online. Verze 3.0. Dostupné z: <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny>. [cit. 2025-06-19].

OBEC PŘEKLADATELŮ [OP], c2016–2025. *Databáze*. Online. Obec překladatelů. Dostupné z: <http://databaze.obecprekladatelu.cz/>. [cit. 2025-06-20].

OXFORD UNIVERSITY PRESS, c2025 [OUP]. *Oxford English Dictionary*. Online. Dostupné z: <https://www.oed.com/>. [cit. 2025-05-21].

PACHSAR'JAN, N. T. a KIRILLINA, L. V., c2004–2017. *Rokoko*. Online. In: Bol'shaja rossijskaja enciklopedija. Dostupné z: https://old.bigenc.ru/fine_art/text/3513647. [cit. 2025-06-02].

PAN'KIN, V. M. a FILIPPOV, A. V. (ed.), 2011. *Jazykovyje kontakty: kratkij slovar'*. Moskva: Nauka. Dostupné také z: https://language_contacts.academic.ru/514/.

ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ AKADEMIE VĚD ČESKÉ REPUBLIKY [ÚJČ], c2008–2025. *Internetová jazyková příručka*. Online. Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz>. [cit. 2025-04-21].

UŠAKOV, Dmitrij Nikolajevič (c2008–2023). *Tolkovyj slovar' Ušakova*. Online. Dostupné z: <https://ushakovdictionary.ru/>. [cit. 2024-10-23].

Související literatura:

AGADZHANYAN, Siran, 2018. *Confession, Obsession and Memory in the Selected Early Russian and Later English Works by Vladimir Nabokov*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Dostupné také z: <https://theses.cz/id/22mrcl/>.

- BENEŠOVÁ, Barbora, 2000. *K překladu anglických textů Vladimira Nabokova do češtiny*. Diplomová práce. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Pedagogická fakulta.
- ČÍŽKOVÁ, Lenka, 2011. *Analysis of selected short stories of V. Nabokov*. Diplomové práce, vedoucí Dana Sedlmajerová. Univerzita J.E. Purkyně v Ústí nad Labem, Katedra anglistiky.
- HÁJKOVÁ, Simona, 2022. *Dramaturgical Translation For The Theatre as a New Method: A Case Study*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Dostupné také z: <https://is.muni.cz/th/fnqnp/>.
- HONSOVÁ, Eliška, 2025. *Collaborative Translation of Humor in Jára Cimrman's Works*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Dostupné také z: <https://is.muni.cz/th/qnao2/>.
- OPRŠÁL, Jindřich, 2017. *Collaborative Translation in the Information Age*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Dostupné také z: <https://is.muni.cz/th/hq366/>.
- PECHAL, Zdeněk, 2002. Kontexty podvojně osnovy Nabokovovy povídky Jaro ve Fialtě. *Host*. Roč. 18, č. 6, s. 61–64.
- SVĚRÁK, Martin, 2015. *Translator as a Text Editor: From Pen and Paper to Automated Translation*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Dostupné také z: <https://is.muni.cz/th/mnqwx/>.

6. SEZNAM PŘÍLOH

Přílohy k této práci jsou svázány odděleně a přiloženy k nahlédnutí vedoucí a oponentovi.

Příloha I: Text povídky „Весна в Фиальте“ Vladimira Nabokova [R]

Příloha II: Text povídky „Spring in Fialta“ ve společném překladu Petera Pertzova a Vladimira Nabokova [A]

Příloha III: Text povídky „Jaro ve Fialtě“ v překladu Ludmily Duškové z ruštiny [Č_{Du}]

Příloha IV: Text povídky „Jaro ve Fialtě“ v překladu Ladislava Šenkyříka z angličtiny [Čš]

Příloha V: Text povídky „Jaro ve Fialtě“ v překladu Pavla Dominika z angličtiny [Č_{D01}]

Příloha VI: Text povídky „Jaro ve Fialtě“ v překladu Pavla Dominika z angličtiny s přihlédnutím k ruštině [Č_{D02}]