

**Univerzita Karlova v Praze**

**Pedagogická fakulta**

**Katedra rusistiky a lingvodidaktiky**

**K problematice překladu povídky *Groza***

**Vladimira Nabokova**

**On the translation of *The Thunderstorm* by Vladimir Nabokov**

Bc. Jan Hušek

Vedoucí diplomové práce: PaedDr. Antonín Hlaváček

Studijní program: Učitelství pro střední školy (N7504)

2015

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *K problematice překladu povídky Groza Vladimira Nabokova* vypracoval pod vedením vedoucího diplomové práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Místo a datum odevzdání práce: Praha, 24. 6. 2015

.....  
Jan Hušek

Za trpělivé vedení této práce děkuji PaedDr. Antonínu Hlaváčkovi. Za cenné rady a připomínky děkuji paní Jarmile Samirové, BSc. a Mgr. Liudmile Huškové. Své rodině děkuji za bezmeznou podporu.

V Praze, 24. 6. 2015

.....  
Jan Hušek

**Anotace:**

Práce se věnuje srovnávací analýze unikátního souboru textů z hlediska uměleckých prostředků i jazykových prostředků podílejících se na jejich výstavbě. Soubor textů tvoří povídka *Groza* a její překlady. Nabokov-Sirin napsal původní ruský text povídky, který sám přeložil do angličtiny. Do češtiny byly pořízeny překlady z obou jazykových verzí. Práce předkládá teoretický rámec tvořený na jedné straně shrnutím nejčastějších významových posunů v překladech pořízených erudovanými překladateli vůči předlohám a na straně druhé překladatelskou teorií a praxí Vladimira Nabokova. Prizmatem tohoto rámce jsou v práci porovnávány všechny překlady s odpovídajícími předlohami i navzájem. Porovnání výsledků analýzy se stanovenými hypotézami potvrzuje posun překladu k neutralitě výrazu a vliv zdrojového jazyka na jazyk cílový. Odmítá naopak tvrzení, že Nabokov překládal vlastní díla s cílem zachovat umělecké kvality originálu na úkor kvalit jazykových.

**Klíčová slova:**

autorský překlad, jazykové prostředky, Nabokov, povídka, překlad, srovnávací analýza, umělecké prostředky

**Abstract:**

The diploma thesis offers an analysis of a unique set of texts. The analysis explores the language devices used in the composition of the texts. The set of texts includes a short story *Groza* by Vladimir Nabokov and its translations. The short story was originally written in Russian, and then translated by the author into English. There exist two Czech translations, one from Russian, one from English. The thesis presents a theoretical framework for the analysis. It is composed of two parts. The first one summarizes the most frequent translation related changes in meaning. The second one compares Nabokov's theory and practice of translation. The theoretical framework is applied to the comparison of the target-language texts with the source-language texts, as well as to the comparison of the two translations from different source-language texts. Comparison of the results of the analysis with the hypotheses stated in the Introduction affirms the movement of the meaning towards stylistic neutrality and shows the influence of the source-language upon the target-language. On the other hand it rejects the statement that Nabokov as a self-translator wanted to preserve the literary qualities of the text, being ready to sacrifice its language qualities.

**Keywords:**

comparative analysis, language devices, literary devices, Nabokov, self-translation, short story, translation

# Obsah

Úvod.....	7
1 Život a dílo Vladimira Nabokova.....	10
2 Překlad.....	22
2.1 Teorie překladu .....	22
2.1.1 Dvě překladatelské normy .....	25
2.1.2 Kulturní a časová podmíněnost – aktualizace.....	26
2.1.3 Souměřitelnost jazykových systémů.....	27
2.1.4 Problematika vztahů – volný a věrný překlad .....	28
2.1.5 Překlad lexikálních jednotek.....	30
2.1.6 Překlad syntaktických jednotek .....	31
2.1.7 Závěrem o teorii překladu.....	34
2.2 Nabokov jako překladatel .....	34
2.2.1 Metoda Vladimira Nabokova – překladatele ruských klasiků.....	35
2.2.2 Nabokov jako překladatel vlastních děl.....	40
2.2.3 Závěrem o nabokovovském překladu .....	42
2.3 Závěr .....	43
3 Analýza.....	45
3.1 Výchozí text .....	45
3.2 Groza – ruský originál.....	49
3.2.1 Groza – umělecké prostředky .....	51
3.2.2 Groza – jazykové prostředky .....	57
3.3 The Thunderstorm – anglický překlad Vladimira Nabokova .....	64
3.3.1 The Thunderstorm – umělecké prostředky .....	65
3.3.2 The Thunderstorm – jazykové prostředky .....	69
3.4 Bouřka – překlad z ruštiny Aleny Ságlové .....	77
3.4.1 Bouřka – umělecké prostředky .....	78
3.4.2 Bouřka – Jazykové prostředky.....	82
3.5 Bouře – překlad z angličtiny Pavla Dominika .....	90
3.5.1 Bouře – umělecké prostředky .....	90
3.5.2 Bouře – jazykové prostředky .....	94
3.6 Bouřka a Bouře – dva české překlady.....	101
3.6.1 Bouřka a Bouře – umělecké prostředky.....	102
3.6.2 Bouřka a Bouře – jazykové prostředky.....	105

Závěr .....	108
Resumé.....	113
Резюме.....	114
Seznam použitých zdrojů.....	116
Seznam příloh .....	119

## Úvod

Osobnost a dílo Vladimira Vladimiroviče Nabokova byly pro českého čtenáře dlouhou dobu zahaleny tajemstvím. Petrohradský rodák s celou rodinou emigroval roku 1919 před důsledky bolševické revoluce do Berlína a toto rozhodnutí zapříčinilo, že jeho texty nebyly v zemích, které se nacházely pod vlivem sovětské ideologie, publikovány, tudíž ani překládány a zůstaly tak stranou všeobecného zájmu čtenářů z tzv. Východního bloku. Československo nebylo výjimkou, proto se česká (a slovenská) veřejnost mohla začít s odkazem velkého spisovatele, který se nesmazatelně zapsal do historie hned dvou velkých literatur, podrobněji seznamovat teprve po pádu komunistického režimu. Do češtiny do dnešního dne nebyla přeložena všechna Nabokovova díla. Nad tímto nelehkým úkolem v českém prostředí pracují mnozí překladatelé, kteří se věnují překladu z angličtiny i z ruštiny. Mezi nejvýznamnější z nich patří Pavel Dominik, překladatel z angličtiny i ruštiny. Výhradně z ruštiny pak Nabokovovu tvorbu překládají především Ludmila Dušková a Alena Ságlová.

**Cílem** této diplomové práce je prozkoumat, v čem se z jazykového hlediska liší české překlady prózy Vladimira Nabokova od jejich anglických a ruských protějšků, tedy originálních verzí textu. Srovnání proběhne na úrovni použitých uměleckých i jazykových prostředků. Splnění hlavního cíle musí předcházet splnění několika **cílů dílčích**. Tomuto úkolu jsou věnovány první dvě kapitoly práce. V následující kapitole si stručně představíme život a nejznámější práce Vladimira Nabokova, abychom mohli komplexně interpretovat vybraný prozaický text, jehož překlady budou analyzovány. V samostatné příloze bude pozornost věnována i překladu děl Nabokova do češtiny, chronologii a jazyku originálu, ze kterého byl překlad pořízen. Ve druhé kapitole připomeneme nejběžnější metody práce používané při uměleckém překladu, zjistíme, jaké jazykové oblasti hrají při úvahách překladatele nad nejvhodnějším vyjádřením autorovy ideje hlavní roli. Zcela jistě bude zajímavé výsledky studia překladatelských metod porovnat s vlastní teorií a strategií překladu Vladimira Nabokova a její následnou realizací při autorských překladech i překladech, které spisovatel vypracoval z originálů anglické, americké a francouzské literatury. Poznatky získané studiem pramenů ve druhé kapitole vytvoří teoretický rámec, který se stane východiskem pro porovnání překladů se zdrojovými texty. A konečně, ve třetí kapitole práce bude provedena komparativní analýza prozaického textu Vladimira

Nabokova a jeho překladu do češtiny s cílem odhalit, jaké jazykové prostředky překladatelé použili a do jaké míry se shodují s jazykovými prostředky použitými spisovatelem.

Vladimir Nabokov rozsáhlostí, formální bohatostí a významovou pestrostí, mnohovrstevnatostí a hloubkou významů, aluzivností, a vzájemnou provázaností svých textů fascinuje mnohé odborníky na celém světě. Všechny tyto charakteristiky jeho díla zároveň způsobují i velké obtíže, spojené s překladem do „třetích“ jazyků<sup>1</sup>. Obtíže spojené s překladem a způsob, jakým se s těmito obtížemi překladatelé vyrovnávají, jsou předmětem zkoumání.

**Téma této práce je velmi aktuální.** Problematika překladu uměleckého textu patří již po celé generace k jednomu ze základních otázek jazykového bádání, proto komparativní analýza zdrojového textu a výsledného překladu zcela jistě přinese zajímavá pozorování, využitelná i během hodin cizího jazyka, jichž je překlad nedílnou součástí. I přesto, že od vydání prvního českého překladu románu Vladimira Nabokova uplynulo již více než dvacet let, nebyla přeložena všechna jeho díla.

Práce v sobě kombinuje prvky biografické, kdy jsou uváděna data spisovatelova života, která jsou považována za přelomová či klíčová pro pochopení autorova díla s prvky analytickými, kdy jsou z obecně přijímaných překladatelských metod určovány oblasti, na které je třeba během uměleckého překladu brát zřetel, i prvky komparační, kdy dochází k aplikaci znalostí, nabytých během zkoumání spisovatelova života v biografické části práce a znalostí nabytých během analytického studia překladatelských metod v teoretické části práce s cílem určit jazykové rozdíly (a zcela logicky i shody) v textu originálu a textu překladu. Tomu odpovídají i **metody**, kterých bylo využito při **zpracování práce**. **Studium pramenů o životě spisovatele** tvoří základ první kapitoly, další metodou je **analýza** teoretických prací zaměřených na metodiku uměleckého překladu, následná **konfrontace** těchto postupů s překladatelskou teorií a, což je možná důležitější, praxí Vladimira Nabokova, což vede k následné **syntéze** znalostí s cílem provést **komparativní analýzu** originálu prozaického textu Vladimira Nabokova a jeho uměleckého překladu do češtiny.

V průběhu zpracování práce se pokusíme potvrdit, popřípadě vyvrátit některé **hypotézy**, které nás na cestě povedou. **Vladimir Nabokov** je znám i jako překladatel

---

<sup>1</sup> Za první dva jazyky považujeme angličtinu a ruštinu, tedy jazyky, v nichž vznikla převážná většina Nabokovova literárního odkazu a zároveň jazyky, do kterých Nabokov překládal nejčastěji.



svých vlastních děl. Lze proto předpokládat, že jako vlastník autorské licence **prováděl ve svých překladech změny, které se poté odrazily i při následném překladu do třetího jazyka.** Převážná většina Nabokovovy tvorby byla napsána rusky a anglicky. Tyto dva jazyky patří dle typologické klasifikace jazyků do různých skupin. Jazyky flektivní, ke kterým patří i ruština a čeština, mají rozvinutý systém předpon, přípon a především koncovek, které umožňují vyjádření nejrůznějších morfologických kategorií, zatímco angličtina, která patří do skupiny jazyků izolačních, podobně rozvinutý systém flexí postrádá (srov. Čermák, 2011, 229–231). Musí proto pro vyjádření stejných kategorií volit jiné prostředky, v první řadě syntaktické. Další hypotézou, jejímuž potvrzení se budeme na stránkách této práce věnovat, je tvrzení, že **český překlad bude do jisté míry kopírovat charakter zdrojového jazyka** co do využití morfologických a syntaktických jazykových prostředků. Studium odborné literatury o uměleckém překladu získáme přehled o nejčastějších oblastech, ve kterých se překladatelé dopouštějí posunů oproti originálu. Můžeme tedy předpokládat, že **k podobným významovým posunům došlo i při překladu textů Vladimira Nabokova do češtiny.**

Autor této práce doufá, že jeho skromný příspěvek do sféry bádání o Vladimiru Vladimiroviči přispěje ke znovuobjevení autora *Lolity* a posune zájem veřejnosti, doposud soustředěný na jediné dílo s pověstí pornografického románu, k dalším z děl, na jejichž zpřístupnění dodnes pracují překladatelé z angličtiny i ruštiny.

# 1 Život a dílo Vladimira Nabokova

Publikací, mapujících životní osudy ruského emigranta, pozdějšího absolventa univerzity v Cambridge, významného entomologa i teoretika literatury, vysokoškolského profesora a v neposlední řadě velkého literáta a překladatele, existuje velké množství. Cenným zdrojem informací je Nabokovova autobiografie, kterou během let dvakrát přepracoval a vydal nejprve v angličtině pod názvem *Conclusive Evidence: A Memoir* (1951), poté v ruštině jako *Дрызгуе боепа* (1954) a následně opět v angličtině s titulkem *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* (1967). Během svého života poskytl Nabokov i bezpočet rozhovorů nejrůznějším médiím na nejrůznější témata, ve kterých odpovídá na nepřeborné množství dotazů o svém životě i tvorbě. V neposlední řadě je třeba zmínit i předmluvy a doslovy k mnohým z vydání, připravených během autorova života. Osobnosti a dílu Vladimira Nabokova se věnuje několik monografií, za všechny jmenujme obsáhlé dvousvazkové dílo Briana Boyda *Vladimir Nabokov. Russian Years* a *Vladimir Nabokov. American Years*, monografii Leszka Engelkinga *Vladimir Nabokov – podivuhodný podvodník* či *Mir i dar Vladimira Nabokova* Borise Nosika. Existuje také velké množství internetových stránek, např. *Nabokov&Co* Alexeje Rusanova.

Vladimir Vladimirovič Nabokov se narodil 22. (dle tehdy platného juliánského kalendáře 10.) dubna 1899 v Sankt-Petěrburgu jako první živý potomek<sup>2</sup> z šesti dětí do rodiny politika a pozdějšího člena Prozatímní vlády Vladimira Dmitrijeviče Nabokova a Jeleny Ivanovny, rozené Rukavišnikovové. Stavovský původ a velké rodinné bohatství předurčily dětství budoucího spisovatele stejně jako dětství mnoha dalších šlechtických dětí. Společně se svými dvěma bratry a dvěma sestrami byl vychováván a vzděláván doma za přispění mnoha chův a guvernantek z nejrůznějších zemí. Díky nim si Nabokov brzy osvojil všechny jazyky, kterými se v rodině hovořilo – ruštinu, francouzštinu i angličtinu. Ke každému jazyku měl jiný vztah, v rozhovoru pro časopis *Life* se roku 1964 přiznal, že „hlava mluví anglicky, srdce rusky a ucho dává přednost francouzštině“<sup>3</sup> (Rozhovor pro *Life*, online). Znalost tří světových jazyků mu umožnila poznat v originále i díla tří velkých světových literatur a do dvou

---

<sup>2</sup> První dítě se Nabokovovým narodilo mrtvé (Nabokov, 1989, 76). (Z anglického originálu „...he married Elena Ivanovna Rukavishnikov, the twenty-one-year-old daughter of a country neighbor with whom he had six children [the first was a stillborn boy].“ – přeložil JH.)

<sup>3</sup> Z anglického originálu „My head says English, my heart, Russian, my ear, French.“ – přeložil JH.

z nich později i vstoupit. Roku 1911 začíná na přání otce studovat na jedné z nejprestižnějších petrohradských škol, na Těniševském učilišti. V té době se také pokouší o první krůčky na literárním poli. Ve svobodomyšlné atmosféře moderní školy, ovlivněn stříbrným věkem ruské literatury, nachází inspiraci pro první báseň v dešťové kapce, jež se pomalu nalévá a obtěžkána sama sebou sklouzává ze srdčitého lístku k zemi.

Podobně jako mnohým i jemu se stává inspirací pro další tvorbu milostný cit k dívce, kterou ve své autobiografické knize *Speak, Memory* nazývá Tamarou (Nabokov, 1989, 100). S ní prožívá první lásku, ona se stává centrem jeho myšlenek a ústředním bodem, kolem kterého krouží jeho tvůrčí ideje. Jak píše ve své autobiografii, po měsíce strávené ve společnosti Tamary psal „*básně jí, o ní, pro ni, dvě nebo tři básně za týden*“<sup>4</sup> (Nabokov, 1989, 104). Na jaře roku 1916 svoji první sbírku básní vydává.

Otec spisovatele, Vladimir Dmitrijevič, významný petrohradský advokát a politik, v té době člen Prozatímní vlády, rozhodl na podzim roku 1917 s ohledem na probíhající události o přestěhování rodiny z centra revolučního dění na Krym, kam za rodinou později sám přijel. Ani značná vzdálenost od hlavního města však neznamenal naprosté bezpečí, a tak když na jaře roku 1919 vtrhli na černomořský poloostrov rudoarmějci, rodina z Ruska navždy odjíždí na řecké nákladní lodi převážející sušené ovoce, která nesla jméno „*Naděžda*“<sup>5</sup> (Nabokov, 1989, 110). Cílem cesty byl Londýn, kde měla rodina po nějakou dobu zůstat, zatímco Vladimir a jeho mladší bratr Sergej měli studovat na univerzitě v Cambridge, kde později získali i stipendium. Vladimir byl přijat ke studiu na Trinity College, Sergej na Christ College. Nejmladší potomek manželů Nabokovových, Kirill, později studoval mimo jiné i v Praze (srov. Nabokov, 1989, 112). Rodiče společně s ostatními třemi dětmi odjeli na konci roku 1920 do Berlína, kde se Vladimir Dmitrijevič až do své násilné smrti v březnu roku 1922 spolupodílel na vydávání ruských emigrantských novin *Ruľ*.

Vladimir Vladimirovič studoval na cambridgské univerzitě od podzimu 1919 do léta 1922. Po semestru zoologie, kdy mu pitvání ryb znemožňovalo jakoukoliv tvůrčí poetickou práci, se nechal převést na francouzskou a ruskou filologii (srov.

---

<sup>4</sup> Z anglického originálu „*Through all those months, I had kept writing verse to her, for her, about her, two or three poems per week;...*“ – přeložil JH.

<sup>5</sup> Z anglického originálu „*...my family and I set out for Constantinople and Piraeus on a small and shoddy Greek ship *Nadezhda* (*Hope*) carrying a cargo of dried fruit.*“ – přeložil JH.

Boyd, RY, 2010, 123). Po celé tři roky se intenzivně věnoval rozvoji své ruštiny. U stánku na tržišti náhodou objevil čtyřdílný Dalův výkladový slovník, který ihned koupil a rozhodl se každý den číst alespoň deset stran a zapisovat si ty výrazy, které rozechvějí jeho srdce. Ve svých pamětech píše: „*Strach, že ztratím, či vlivem cizího znehodnotím to jediné, co se mi podařilo z Ruska zachránit – ruský jazyk – se stal vpravdě patologickým a děsil mne mnohem víc než strach, že se kvalita mé anglické prózy ani nepřiblíží úrovni mé ruské prózy, který jsem měl poznat o dvě desetiletí později.*“<sup>6</sup> (Nabokov, 1989, 116). O pár odstavců dál nalézáme i počátky jednoho z nejcharakterističtějších rysů Nabokovovy tvorby, touhy po formální dokonalosti, zvukové harmonii, obrazové hustotě: „*... a leštil jsem vyčištěné ruské verše ne tak kvůli živým zárodkům podmanivého citu, jako kvůli barvitě frázi, či slovnímu obrazu, který jsem chtěl někdy použít jen pro krásu jeho samého.*“<sup>7</sup> (Nabokov, 1989, 116–117). Během svých studentských let Nabokov nejen pročítá a obdivuje díla ruské literatury v touze najít dokonalé metrum, ale žije i normálním životem mladého muže, hraje fotbal (na pozici brankáře), věnuje se entomologii a nezůstává chladný ani vůči dívkám. Vezmeme-li v úvahu množství a šíři zájmů, je možná až s podivem, že právě do období studia v Cambridge spadá i první prozaické dílo spisovatele. Počátkem roku 1921 opublikoval v berlínském deníku *Rul'*, který spoluzaložil jeho otec Vladimir Dmitrijevič, jenž v něm až do své smrti pracoval jako redaktor, povídku „*Нежить*“. Kromě povídky jsou na dvojstraně otištěny ještě tři básně téhož autora. Tímto zdánlivě nenápadným počinem vstupuje do literatury spisovatel Vladimir Sirin. Brian Boyd k tomu píše: „*7. ledna 1921, v den ruských Vánoc, otiskl Rul' tři básně ‚Vlad. Sirina‘ a na vedlejší straně povídku téhož autora «Нежить».* O této události se Nabokov nikdy nezmiňoval a tvrdil, že svoji prózu začal tisknout až o tři roky později.“<sup>8</sup> (Boyd, RY, 2010, 131). Ať už vešel Sirin do světa literatury roku 1921 nebo 1924, jeho stopa je nesmazatelná a umožnila vznik fenoménu možná ještě většího, a tím je americký

<sup>6</sup> Z anglického originálu „*My fear of losing or corrupting, through alien influence, the only thing I had salvaged from Russia — her language — became positively morbid and considerably more harassing than the fear I was to experience two decades later of my never being able to bring my English prose anywhere close to the level of my Russian.*“ – přeložil JH.

<sup>7</sup> Z anglického originálu „*... and make polished and rather sterile Russian poems not so much out of the live cells of some compelling emotion as around a vivid term or a verbal image that I wanted to use for its own sake.*“ – přeložil JH.

<sup>8</sup> Z ruského originálu „*7 января 1921 года, в день русского Рождества, «Рулъ» напечатал три стихотворения «Влад. Сирина», а на соседней странице — его же рассказ «Нежить» — событие, о котором Nabokov впоследствии никогда не вспоминал, утверждая, что начал печатать свою прозу лишь три года спустя.*“ – přeložil JH.

spisovatel Vladimir Nabokov. Pod pseudonymem se Nabokov rozhodl publikovat asi proto, aby si jej čtenáři nespojovali s Vladimírem (Dmitrijevičem) Nabokovem, který v novinách *Rul'* občas otiskoval i své statě. Proč si Nabokov vybral zrovna tento pseudonym, se pokouší vysvětlit Antonín Hlaváček: „*V ruské středověké mytologii je Sirin rajský pták – dívka, jehož předobrazem byla starověká siréna. V ruské duchovní poezii Sirinové přilétají na zem z ráje, aby lidem učarovali svým zpěvem. Sirin, často nazývaný ptákem radosti, bývá zobrazován spolu s ptákem smutku Alkonostem (viz ruský lubok). V západoevropských legendách zosobňuje Sirin naopak nešťastnou duši – jak příznačná ambivalentnost pseudonymu se skutečným spisovatelovým osudem.*“ (Hlaváček, 1999, 146). Sám pseudonym symbolizuje spisovatelovu touhu po hádankách, jinotajích, skrytých významech a nejednoznačnosti, kterou je protkána celá jeho tvorba. Ruský spisovatel Sirin, emigrant, žijící zpočátku v Anglii, později po mnoho let v Berlíně, se mezi ruskojazyčnou emigrací stává známým nejprve jako autor veršů a povídek, poté jako autor křížovek a šachových koncovek, které připravuje pro deník *Rul'*, aby se do povědomí čtenářů zapsal až jako překladatel. Na počátku prvního překladu velkého prozaického díla, kterého se Nabokov ujal, stojí sázka s otcem, kdy Nabokov tvrdil, že zvládne přeložit román Romaina Rollanda *Colas Breugnon* (česky *Dobry člověk ještě žije*, přel. Jaroslav Zaorálek, 1924) a přitom zachovat i rým i rytmus. Boyd k tomu uvádí: „(Nabokov) *nebyl valného mínění o kvalitách Rollanda jako spisovatele, v této práci jej přitahovala především složitost úkolu, možnost vyzkoušet sebe sama.*“<sup>9</sup> (Boyd, RY, 2010, 128). Dalším překladem, kterého se Nabokov-Sirin chopil, bylo dílo Lewise Carolla *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-glass* (česky *Alenčina dobrodružství v říši divů*, přel. Jaroslav Císař, 1931). V době, kdy oba překlady vznikly, tedy v době studia na Trinity College, nepokládal Nabokov překladatelskou činnost za nejdůležitější. Jak vyplývá z jeho vzpomínek, bylo překládání pouze jednou z mnoha věcí, kterým se tehdy věnoval více než studiu na jedné z nejprestižnějších univerzit světa: „*Vynechával jsem přednášky. Mizel jsem do Londýna i jinam. Prožíval jsem několik milostných aférek paralelně. Měl jsem děsivé konzultace s panem Harrisonem (Nabokovův Cambridgeský tutor – pozn. autora). Přeložil jsem do ruštiny dvacítku básní Ruperta Brooka, Alenku v říši divů a román Dobry člověk ještě žije Romaina Rollanda. Se stejným úspěchem jsem*

---

<sup>9</sup> Z ruského originálu „Он не был высокого мнения о Роллане как о писателе, и в этой работе его привлекала лишь сама сложность задачи, возможность испытать себя.“ – přeložil a závorku doplnil JH.

se mohl učit i v Institutu M. M. v Tiraně.<sup>10</sup> (Nabokov, 1989, 118). Do období studií v Anglii, konkrétně do roku 1921, spadá i první Nabokovova divadelní hra, *Скутальцы*, kterou rodičům vydával za svůj překlad prvního dějství díla anglického spisovatele Viviana Calmbroda (což je anagram jeho vlastního jména).

Velikonoční prázdniny roku 1922, které Nabokov strávil v Berlíně, jsou poznamenány velkou rodinnou tragédií. 28. března byl během přednášky politika Pavla Miljukova zastřelen Vladimir Dmitrijevič, který se pokusil zabránit atentátu na přednášejícího. Následující měsíce patří k nejtěžším ve spisovatelově životě. I přes bolest ze ztráty otce však úspěšně složí všechny zkoušky na univerzitě a v červnu odjíždí s diplomem do Berlína. Do německé metropole však nepřijíždí bakalář Nabokov, ale literát Sirin. Období strávené na Trinity College shrnuje Boyd takto: „Nabokov jistě překonal všechny cambridgeské studenty: článek o entomologii, dvě anglické básně, kritická stať i veršované překlady z angličtiny, mistrný překlad komplikovaného románu z francouzštiny, první ruský psaná povídka, první esej, první drama ve verších, a hlavně – jeho ruské básně, které tiskl půltucet ruských časopisů, jednou za týden či dva se objevovaly v Ruľu, a dvě nové sbírky básní – třetí a čtvrtá – již byly odevzdány do tisku.“<sup>11</sup> (Boyd, RY, 2010, 142).

V Berlíně začíná Vladimir Nabokov nový, samostatný život. Smrt otce totiž měla za následek i to, že se Vladimirova matka, Elena Ivanovna, rozhodla hlavní město ruské emigrace opustit a s celou rodinou se v prosinci 1923 přestěhovala do Prahy, kde žila až do své smrti v předvečer druhé velké války v květnu 1939. V Praze žila i sestra spisovatele, Olga Vladimirovna. Její vnuk, Vladimír Petkevič, dnes vede ústav Ústav teoretické a počítačové lingvistiky FF UK v Praze. Rodina Nabokovových nebyla jediná, která z Berlína odešla. Mnozí ruští emigranti, kteří kvůli hyperinflaci neviděli smysl v německé metropoli zůstat, odjeli do Paříže či do Prahy. Jak píše Boyd, Prahu si Nabokovovi vybrali i proto, že československý stát vyplácel dávky ruským

---

<sup>10</sup> Z anglického originálu „I skipped lectures. I sneaked to London and elsewhere. I conducted several love affairs simultaneously. I had dreadful interviews with Mr. Harrison. I translated into Russian a score of poems by Rupert Brooke, Alice in Wonderland, and Romain Rolland's Colas Breugnon. Scholastically, I might as well have gone up to the Inst. M. M. of Tirana.“ – přeložil JH.

<sup>11</sup> Z ruského originálu „Набоков явно превзошел любого из кембриджских студентов: статья по энтомологии, два английских стихотворения, критическая статья и стихотворные переводы с английского, виртуозный перевод сложного романа с французского, первый написанный порусски рассказ, первое эссе, первая стихотворная драма и главное — его русские стихи: их печатало полдюжины русских журналов, раз в одну или две недели они появлялись в «Руле», а два новых сборника стихов — третий и четвертый — уже были сданы в типографию.“ – přeložil JH.

emigrantům, kteří se rozhodli v Československu zůstat, a toto privilegium se dotýkalo i vdov po významných kulturních osobnostech, takových, jakou byl Vladimír Dmitrijevič Nabokov (srov. Boyd, RY, 2010, 161).

Vladimír za matkou do Prahy několikrát přijel, ale město si neoblíbil. I přesto, že Praha té doby byla jedním ze tří nejvýznamnějších center bílé emigrace a československá vláda se snažila, aby do Prahy přicházeli především vzdělaní a kulturní Rusové, Nabokov v ní nenašel nic výjimečného: „...skleslý most přes skleslou řeku, déšť, mokré chrlice nějakého chrámu...“<sup>12</sup> (opak. cit. Boyd, 2010, 172). Praha je i místem, kde při jedné z návštěv dopsal roku 1924 svoji pátou hru *Трагедия господина Морна*. Ukázka z této pětiaktovky byla publikována v novinách *Rul'* 6. dubna 1924. Jako celek však vyšla až ve čtvrtém čísle časopisu *Zvezda* v roce 1997, anglický překlad pochází z roku 2012. Česky zatím tato hra, z velké části napsaná v Praze, vydána nebyla.

Praha se mu nelíbila a Paříž byla příliš daleko od Prahy, tedy od matky. Navíc, Nabokov se nikdy pořádně nenaučil německy a Berlín mu pomohl vytvořit jakési jazykové vakuum, kde se mohl soustředit na svůj milovaný rodný jazyk, což by se mu ve Francii, jejíž jazyk plynně ovládal, nemohlo podařit. A proto se Berlín stává místem, kde se zrodí ruskojazyčný velikán literatury – Sirin. V Německu vznikly sbírky básní, velké množství povídek i první romány. Nabokov však psal i na objednávku, především pro ruský kabaret „Синяя птица“, psal recenze na verše i prózu pro deník *Rul'*, ve sdruženích ruských emigrantů přednášel o klasické ruské literatuře, o sportu i o soudobých sovětských literárních dílech, pořádal čtení svých děl. Psaní však spisovatele neuziví, proto využívá znalostí cizích jazyků, své vášně pro sport i biologii a stává se domácím učitelem. Když později vydělá víc peněz, než potřebuje, finančně podporuje svoji matku v Československu.

K Nabokovově úspěchu zcela jistě přispělo i šťastné rodinné zázemí. Nabokov potkává v červnu roku 1923 osudovou ženu svého života. Stala se jí dcera ruských emigrantů židovského původu, Věra Slonim. Vzali se 15. dubna 1925. Toho dne získal Vladimír Nabokov nejen milující ženu, matku syna Dmitrije a oddaného přítele, ale i rádce, stenografa, sekretářku, korektora, překladatelku a prvního kritika své tvorby. Právě Věra přepsala na stroji většinu Nabokovových děl a podobně jako později jejich

---

<sup>12</sup> Z ruského originálu „...унылый мост через унылую реку, дождь, мокрые горгульи какого-нибудь храма...“ – přeložil JH.

syn Dmitrij připravovala pro manžela překlady, které Nabokov pouze revidoval a upravoval.

Na cestu prozaika se Nabokov-Sirin vydává jako autor povídek. V nich tříbí svůj styl a hledá vlastní autorskou cestu. V roce 1925 píše matce: „*Moje spisovatelská kariéra začíná celkem zářivě. Mám už osm povídek – celou sbírku.*“<sup>13</sup> (Opak. cit. Boyd, RY, 2010, 171). Mezi rané povídky patří «Порт», «Благость», «Мечь», «Картофельный эльф», «Случайность», «Катастрофа» či «Гроза», která je podrobněji analyzována ve třetí části této práce.

Na prvním velkém prozaickém díle, románu *Mášeňka* začíná Nabokov pracovat na jaře 1925 a již podzim téhož roku pracuje na závěrečné korektuře. Nabokovův román o životě emigrantů stojí na vztahu ústřední dvojice, který vytváří literární paralelu ke vztahu autora a Světlany Siewert, spisovatelovy snoubenky, jejíž rodiče krátce před svatbou svůj souhlas odvolali z obavy, že literát nebude schopen rodinu finančně zabezpečit. Jak poznamenává Boyd, kritici byli z románu nadšení: „*Mnohé z prvních kritiků román udivoval odvážným využitím detailů, okouzlujících i odpuzujících.*“<sup>14</sup> (Boyd, RY, 2010, 171). Pozornost k detailu nebyla však tím jediným, co bylo oceňováno. Stranou zájmu nezůstala ani kompozice románu, kdy hrdina vzpomíná na milostné vzplanutí a šťastné chvíle strávené po boku milované v přesně chronologickém pořádku, což napomáhá orientovat se čtenáři, avšak neodpovídá přirozenosti a „chaotičnosti“, s jakou pracuje lidská paměť. Právě zde můžeme vypožorovat počínající snahu Nabokova o dokonalou formu, počínající hledání vztahu mezi časem a prostorem. Po románu *Mášeňka* následují povídky «Возвращение Чорба» a «Путеводитель по Берлину», kde se experiment s formou, čtenářem i syžetem dostávají na první plán. Povídku «Путеводитель по Берлину» označuje Boyd za „*nejdůležitější krok vpřed v Nabokovově umění*“<sup>15</sup> (Boyd, RY, 2010, 183) a toto místo v Nabokovově spisovatelské dráze považuje za začátek zralého období,

---

<sup>13</sup> Z ruského originálu „*Моя писательская карьера начинается довольно светло. У меня набралось уже 8 рассказов — целый сборник.*“ – přeložil JH.

<sup>14</sup> Z ruského originálu „*Многих из ранних критиков роман поражал смелым использованием деталей, чарующих или отталкивающих.*“ – přeložil JH.

<sup>15</sup> Z ruského originálu „*Но рассказ этот, столь непритязательный на первый взгляд, знаменует самый важный до сих пор шаг вперед в искусстве Набокова.*“ – přeložil JH.



za okamžik, kdy se „*neopeřený Sirin mění ve vyspělého rajského ptáka*“<sup>16</sup> (Boyd, RY, 2010, 175).

V této nové etapě své činnosti, ve svém vrcholném období ruskojazyčné tvorby, píše Nabokov i novou divadelní hru, na rozdíl od svých dřívějších, veršovaných, většinou krátkých „kusů“ ji zcela záměrně píše pro divadlo. Je jí *Člověk ze Sovětského svazu*. Hra v pěti dějstvích o životních osudech ruských emigrantů v Berlíně je prvním dílem Vladimira Nabokova, kde se objevuje později velmi oblíbený motiv „díla v díle“.

O posledním desetiletí Nabokovova života v Evropě je dostupno jen málo informací. Boyd uvádí, že „*především v těchto letech Nabokov věnoval veškerý svůj čas tvorbě, což se mu nikdy nedařilo v Americe, kde mu jiné činnosti – přednášení na univerzitě, lepidopterologická práce v muzeu, letní výpravy za motýly – přinášely do života změnu a čas od času ho odpoutaly od psacího stolu.*“<sup>17</sup> (Boyd, RY, 2010, 198).

Vznikají tak romány *Král, dáma, kluk* (1928), *Lužinova obrana* (1930), kde se objevuje motiv šachové partie, další oblíbené zábavy spisovatele, *Hrdinský čin* (1932), *Smích ve tmě* (1932), *Zoufalství* (1934), *Pozvání na popravu* (1936).

Kromě románů Nabokov píše i povídky, které vycházejí časopisech *Rul'* či *Sovremennyje zapiski*. Jako sebrané vycházejí roku 1930 v knize *Čorbův návrat*, která obsahuje (mimo jiné) povídky «Возвращение Чорба», «Порт», «Звонок», «Письмо в Россию», «Сказка», «Гроза» a devět dalších.

Roku 1934 se šťastné manželství dvou ruských emigrantů dočkalo prvního a jediného potomka. Na svět přichází syn Dmitrij, pozdější blízký spolupracovník a překladatel většiny Nabokovových děl do angličtiny.

V té době začíná Vladimir Nabokov práci na románu, v který hodlá vložit všechno, co se za svůj dosavadní život naučil, zúročit v něm všechno své mistrovství, které postupně budoval v povídkách a drobných literárních etudách, tříficích jeho styl a experimentujících s formou. *Dar* však spatří světlo světa až mnohem později. První písmeno a závěrečnou tečku románu, kterou autor udělal v lednu 1938, od sebe dělí

---

<sup>16</sup> Z ruského originálu „*Неоперившийся Сирин превращается во взрослую райскую птицу.*“ – přeložil JH.

<sup>17</sup> Z ruského originálu „*Именно в эти годы Набоков отдавал все свое время сочинительству — что ему никогда не удавалось в Америке, где другие дела — преподавание в университете, занятия лепидоптерологией в музее, летние экспедиции за бабочками — вносили разнообразие в его жизнь и временами отрывали от письменного стола.*“ – přeložil JH.

„jeden román, jedna divadelní hra, jedenáct povídek, nevelká autobiografie a dva překlady“<sup>18</sup>. (Boyd, RY, 2010, 326).

V tu dobu se život v hlavním městě Třetí říše začíná stávat čím dál těžším a nebezpečnějším. Nabokovovi se proto rozhodnou Berlín opustit. Jako prozatímní útočiště volí Paříž, kam se z nacistického Německa přestěhovala velká část ruské emigrace. Nejprve odjíždí Vladimír, když najde vhodné bydlení, připojují se k němu i Věra a Dmitrij. Politická situace není jediným důvodem, proč zemi opustit. Dalším je i možná „tvůrčí krize“, kdy je pro autora *Daru*, Nabokovem považovaného za jeho vrcholný román, stále těžší a těžší překonávat sebe sama. Podobný názor zastává i Putna, který píše: „Po Talentu (v našem textu *Dar* – pozn. autora) už nezbyvalo nic jiného než odchod – ne kvůli skandálu, ale kvůli pocitu vnitřní vyčerpanosti celého Sirina. Odchod v několikerém smyslu: odchod od Sirina, odchod z ruské literatury a odchod z Evropy. To vše dává Nabokovovi šanci začít ještě jednou, od nuly.“ (Putna, 1993, 127). Jedním z dalších důvodů může být i neuspokojivý vývoj ruské emigrantské obce. Velká část Rusů již Berlín opustila a Nabokov se začíná potýkat s nedostatkem čtenářů. Emigrace také začíná prchat před politikou Adolfa Hitlera a stále zřetelnějším nebezpečím války.

Potřeboval práci, aby uživil rodinu, a myšlenka místa učitele literatury v nějaké anglojazyčné zemi mu nebyla vůbec proti mysli. Již jako známý autor emigrace si našel v New Yorku literárního agenta, který začal jeho díla nabízet anglickým vydavatelům. První překlady do angličtiny jej však neuspokojovaly. Rozhodl se proto svá díla překládat sám. A všiml si, že vlastní překlad je mnohem zdařilejší než překlad cizí.

Kudy by mohlo další tvůrčí úsilí Nabokova směřovat, dává tušit práce nad překladem *Zoufalství* do angličtiny, která spisovateli pomáhá překonat i tvůrčí krizi. Překlad sebe samého se mu zpočátku nelíbil. Psal: „*Strašná to věc, překládat sebe samého, přebírat vlastní vnitřnosti a zkoušet je jako rukavici.*“<sup>19</sup> (Opak. cit. Rusanov, online). Když práci na překladu dokončil, rozhodl se zkusit napsat román rovnou anglicky. Roku 1939, ještě na území Francie, tak vzniká první větší anglicky psané prozaické dílo Nabokova – *Skutečný život Sebastiana Knighta*.

---

<sup>18</sup> Z ruského originálu „...один роман, одна пьеса, одиннадцать рассказов и небольшая автобиография и сделаны два перевода...“ – přeložil JH.

<sup>19</sup> Z ruského originálu „Ужасная вещь – переводить самого себя, перебирая собственные внутренности и примеривая их, как перчатку.“ – přeložil JH.

Hrozba války a nacistické okupace Francie donutily rodinu spisovatele hledat nový azyl. Vzhledem k jistým úspěchům Nabokovových děl u amerických čtenářů – Boyd zmiňuje zálohu na překlad ve výši, o jaké se Nabokovovi v Evropě mohlo jen zdát (srov. Boyd, RY, 2010, 361) – se manželé se synem rozhodnou zkusit štěstí v Novém světě. Vynaloživ ohromné úsilí a nemálo finančních prostředků, Nabokov získává francouzská výjezdní a americká vstupní víza a na palubě zaoceánského parníku „Champlain“ se vydává v květnu roku 1939 vstříc novému začátku. Odjezd nebyl lehký i kvůli myšlence na matku, kterou již nemohl navštívit a která dožívala v Československu již drženém Hitlerem ve spárech.

Ve státech hledal Nabokov práci učitele a zatím spolupracoval s různými deníky a časopisy. Díky přátelství s Edmundem Wilsonem<sup>20</sup> začíná tvořit pro *The New Yorker*. Po několika ukázkových přednáškách získává Nabokov místo učitele ve Stanfordu, Wellesley, Cornellu a nakonec i Harvardu. Fenomenální úspěch *Lolity* mu později umožnil namáhavou a vyčerpávající práci učitele opustit a věnovat se zcela svému psaní.

Výsledkem univerzitního působení spisovatele je sbírka přednášek o literatuře a monografie *Nikolaj Gogol*. Jak uvádí Rusanov, tato „*kniha o Američanům tehdy nejméně známém ruském klasikovi zvedla Nabokovovu autoritu v akademických kruzích a napomohla jeho učitelské kariéře*.“<sup>21</sup> (Rusanov, online). Kromě vyučování literatury se Nabokov během profesorských let věnoval i svým milovaným motýlům, jejichž lovu obětoval nejednu dovolenou. Stranou samozřejmě nezůstala ani tvůrčí činnost, i když vzhledem k jiným povinnostem trvalo více než šest let, než vyšel první skutečně americký román spisovatele, od roku 1945 amerického občana. Stala se jím kniha *Ve znamení levobočka* (1947).

Po dokončení románu *Ve znamení levobočka* začal Nabokov pracovat na románu, který změnil celý jeho život. Roku 1952 dokončil *Lolitu*, kterou považoval za své nejlepší dílo. Bylo to dáno jeho stylem i tím, že téma knihy je značně vzdáleno od jeho skutečného života. V rozhovoru pro *BBC* v roce 1962 řekl: „*Lolita je mojí obzvláště oblíbenou knihou. Byla také mojí nejobtížnější. Je to kniha, která se zabývá tématem, jež je natolik daleké, natolik vzdálené od mého vlastního citového života, že*

---

<sup>20</sup> Americký spisovatel a literární kritik – pozn. autora.

<sup>21</sup> Z ruského originálu „*Книга о наименее известном американцам в то время русском классике подняла авторитет Набокова в академических кругах и даже способствовала его преподавательской карьере*.“ – přeložil JH.

mi činilo zvláštní potěšení užít svého kombinačního talentu, abych jej oživil.“<sup>22</sup> (Rozhovor pro BBC, online). Je patrné, že v puritánské Americe padesátých let nemohl román, zpracovávající podobné téma, vyjít. K otištění knihy se odhodlalo pařížské vydavatelství románů pochybné pověsti Olympia Press. Ve Spojených státech román vyšel až po soudních sporech roku 1958. Skandál kolem *Lolity* měl i svoji pozitivní stránku. Nabokovovi zajistil obrovskou popularitu a stál i na počátku komerčního úspěchu jeho děl. Díky penězům, které prodej *Lolity* vynesl, mohl Nabokov opustit učitelské místo, které jej fyzicky velmi vyčerpávalo, a zcela se věnovat literatuře. Velký ohlas díla vedl i k velmi brzkému vzniku první filmové adaptace. Vladimír Nabokov se ujal scénáře, Stanley Kubrick režie a roku 1962 měla jejich *Lolita* premiéru. Kvalita scénáře vynesla Nabokovovi nominaci na prestižní cenu Americké filmové akademie *Oscar* za nejlepší adaptaci literárního díla.

Rok 1962 je významný i z jiného důvodu. Nabokovovi se po více než dvaceti letech prožitých ve Spojených státech rozhodnou vrátit zpět do Evropy. Vladimír Nabokov již nemusí přednášet na univerzitách, honoráře za jeho knihy manželé již více než dobře užijí, úspěch slaví i následující román *Pnin* (1957). Po několika cestách po Evropě se nakonec rozhodují pro Švýcarsko. Boyd vidí příčinu v tom, že „syn Dmitrij žil nedaleko, v Miláně, a mezi motýli byli staří i noví známí. Na americkém západě lovil Nabokov alpské motýly, kteří měli nemálo společného s jemu od dětství známými petrohradskými, a ve Švýcarsku se mu naskytla příležitost prozkoumat ještě ten typ fauny, který se přizpůsobil chladné zimě a krátkému létu.“ (Boyd, AY, 2010, 291). Ve švýcarském Montreux, které se stalo novým domovem manželů Nabokovových, dokončuje populární americký spisovatel ruského původu svůj možná nejzvláštnější román *Bledý oheň*. Experiment s formou dorůstá v *Bledém ohni* vrcholu. Postmodernistický text se skládá z předmluvy k poemě, samotné poemě s rozsahem 999 veršů, komentáře, který se komentovaného textu v podstatě ani netýká, a rejstříku.

Vladimír Nabokov se během celého života zajímal o literaturu. Přednášel na univerzitě, psal teoretická pojednání, překládal. Velký zájem soustředil především na překlady ruské poezie do angličtiny. Mnoho let pečlivé práce věnoval překladu Puškinova *Evžena Oněgina*. Úsilí bylo korunováno úspěchem a čtyřdílná monografie *Evžen Oněgin* byla vydána v roce 1964. První díl tvoří samotný překlad veršovaného

---

<sup>22</sup> Z anglického originálu „*Lolita is a special favorite of mine. It was my most difficult book – the book that treated of a theme which was so distant, so remote, from my own emotional life that it gave me a special pleasure to use my combinational talent to make it real.*“ – přeložil JH.

románu do angličtiny, další tři díly obsahují komentáře každého řádku Puškinova díla a rozsáhlý rejstřík. Za zmínku stojí nápadná formální podoba monografie s fiktivním obsahem románu *Bledý oheň*. S cílem zachovat co možná nejvěrnější sémantický obsah Nabokov zvolil pro překlad Puškinových veršů prózu a obětoval tak Puškinovu syntax, rýmy a částečně i rytmus. Jisté však je, že takto vyčerpávající komentář pomohl anglojazyčnému čtenáři seznámit se s ruskou kulturou, což byl pravděpodobně důvod, proč se Nabokov do takto náročného úkolu vůbec pustil.

*Evžen Oněgin* není jediným dílem ruské literatury, které Vladimir Nabokov do angličtiny přeložil. Již v roce 1944 vychází kniha *Three Russian Poets*, kde Nabokov předkládá výběr z Puškina, Lermontova a Ťutčeva. Roku 1958 vychází Nabokovův překlad *Hrdiny naší doby* a o dva roky později překládá *Slovo o pluku Igorově*.

Do angličtiny překládá i svá vlastní raná díla, mnohá z nich ve spolupráci se synem Dmitrijem.

Další román zabral Nabokovovi dlouhých sedm let. Když nakonec roku 1969 vyšel, stal se román *Ada or Ardor* nejrozsáhlejším spisovatelovým dílem. Po *Adě*, která na svůj překlad do češtiny stále ještě čeká, vychází roku 1972 předposlední román *Průzračné věci*. Posledním dokončeným románem Nabokova se stává kniha *Koukej na harlekýny* z roku 1974, ve které spisovatel vytváří parodii na vlastní život. Hrdina, ruský básník, imigruje do Spojených států, začíná psát anglicky, učí na vysoké škole.

*Koukej na Harlekýny* je posledním dokončeným románem. V další tvůrčí práci Nabokovovi nedovolilo pokračovat zranění, které si přivodil při lovu na motýly a které vedlo k operaci. Pooperační komplikace se staly příčinou další hospitalizace, již ukončila dne 2. 7. 1977 smrt.

Vladimir Nabokov byl k věčnému spánku uložen na hřbitově v Clarens nedaleko Montreux. Jeho skromný náhrobek nese francouzský nápis. Možná proto, aby nedostal přednost ani jeden z jazyků, které Nabokov mistrně ovládl a ve kterých tvořil díla, díky nimž se stal světově známým představitelem dvou velkých literatur.

Seznam českých vydání děl Vladimira Nabokova tvoří přílohu k této práci.

## 2 Překlad

Překlad (i tlumočení) je v nejrůznějších podobách součástí lidského života od nepaměti. Je nezbytně nutně přítomen v každém místě, kde probíhá komunikace mezi představiteli odlišných jazykových společenství. Překlad však často zprostředkovává i jevy a pojmy, typické pouze pro jeden ze zúčastněných jazyků. Kvalita překladu záleží na zdatnosti překladatele a na způsobu, jakým se překladu chopí; koncepce překladatelské práce je ústředním bodem této kapitoly.

Jedním z cílů, který jsme si v úvodu této práce stanovili, je naznačení nejběžnějších metod překladatelské práce. Na následujících stranách se pokusíme představit, jakým procesem prochází při překladu překladatel, jaká rozhodnutí musí činit a jaká úskalí musí překonávat. Ukážeme si jazykové oblasti, které jsou z pohledu překladatele nejobtížnější, obvyklé metody jejich odstraňování, a pokusíme se tak připravit si teoretický rámec pro následnou analýzu textů Nabokovových povídek a jejich překladů do češtiny. Druhou částí tohoto rámce pak bude překladatelská teorie a praxe Vladimira Nabokova samého. Jako aktivní překladatel pracoval na překladech děl ruských klasiků do angličtiny i na překladech vlastních raných rusky psaných děl. Ve druhé části této kapitoly se proto pokusíme určit, jakou překladatelskou metodu si Nabokov vybral a zda se jí držel při překladu i cizích i vlastních děl. Druhá kapitola diplomové práce je formálně rozdělena na dvě části, kdy první je věnována obecné překladatelské teorii a druhá překladatelské teorii a praxi Vladimira Nabokova. V závěru každé z podkapitol provedeme stručné shrnutí získaných poznatků. Obě shrnutí nám poslouží jako pomocník a rádce při samotné analýze Nabokovových textů a jejich překladů ve třetí kapitole práce.

### 2.1 Teorie překladu

Každá monografie věnovaná teoretickým problémům překladu se snaží vymezit jeho obsah. Odborníci se shodují, že převod myšlenek, obsahů a významů vyjádřených jazykovým kódem jednoho jazykového společenství do jazykového kódu jiného společenství není možný zcela a dokonale. Vilikovský k tomu píše: „...svět jednoho jazykového společenství nelze vyjádřit jinými jazykovými prostředky. Překlad může být pouze pragmatickou a přibližnou aproximací – něco jako slovní gestikulace, lepší než mlčení, ale nekonečně vzdálená pojmové přesnosti jazyka a jeho myšlenkové disciplíny. Jenže jsme-li determinováni vlastním jazykem, nemůžeme proniknout

za jeho hranice. Konečnou realitou se tak stává nikoli vnější svět, ale náš jazyk, skrze nějž se tento svět formuje.“ (Vilikovský, 2002, 14–15). Překlad je tedy substituce jistých (ale zdaleka ne všech) významů lexikální jednotky jednoho jazyka podobnými (ale ne totožnými) významy jisté lexikální jednotky jazyka jiného. Při tom dochází k určité výběrovosti, kdy obě z lexikálních jednotek se stýkají pouze v některých z významů. Toto je způsobeno přirozeným vývojem jazyka jedince, který je členem jistého jazykového společenství, se kterým sdílí zkušenost a ve kterém získává, třídí, doplňuje a neustále zpřesňuje významy jednotlivých lexikálních jednotek. Na překladateli tak zůstává, aby vybral ze sady lexikálních jednotek jednoho jazyka tu, jež se nejvíce *přibližuje* požadovanému významu v jazyce druhém. Jacques Mounin, francouzský lingvista, tvrdí, že „*díky současné lingvistice víme a připouštíme:*

1. *Že osobní zkušenost je nesdělitelná ve své jedinečnosti.*
2. *Že základní jednotky (fonémy, monémy, syntaktické rysy) dvou jazyků nejsou vždycky v teorii souměřitelné.*
3. *Že však, díky odkazu na situace, které sdílí mluvčí i posluchač či autor i překladatel, je komunikace nadále možná.*

*Místo aby po vzoru starých překladatelských praktiků současná lingvistika říkala, že překlad je vždycky možný či vždycky nemožný, vždycky úplný či vždycky neúplný, dospěla k definování překladu jako operace, která je z hlediska úspěchu relativní a z hlediska úrovně komunikace, jichž dosahujeme, variabilní.“ (Mounin, 1999, 249).*

Míra „úspěchu“ i „neúspěchu“ překladu významu je závislá na typu překládaného textu. Nelze se domnívat, že význam je vždy tím nejdůležitějším kritériem, které vede překladatele při výběru vhodných prostředků. Různé druhy textů plní různou společenskou úlohu, zdůrazňují různé aspekty. Aby byl překlad adekvátní, musí překladatel správně zhodnotit, jaké z prvků textu originálu jsou z nějakého důvodu významnější než jiné. Levý nabízí jako reálné východisko pro teorii překladu rangové pořadí jednotlivých aspektů překládaného textu. „...*a to závisí na struktuře písemného nebo mluveného textu, a nikoli na cíli, jemuž má překlad sloužit. Sdělení se člení při překladu: a) na elementy, které zůstávají nebo mají zůstat invariabilní (i), a b), elementy variabilní (v), u nichž dochází k náhradě ekvivalentem cílového jazyka. Schematicky to můžeme pro několik hlavních typů předloh a pro několik základních jazykových faktorů znázornit takto:*

	odborný text	publicistická a rétorická próza	umělecká próza a drama	volný verš	pravidelný verš	hudební text (libreto)	dabing
denotativní význam	i	i	i	i	i	i-v	i-v
konotativní význam	v	i-v	i	i	i	i	i
stylistické zařazení slova	i-v	i	i	i	i	i	i
větná stavba	v	i-v	i	i	i	i	i
opakování zvukových kvalit (rytmus, rým)	v	v	v	i-v	i	i	i-v
délka a výška samohlásek	v	v	v	i-v	i-v	i	i
způsob artikulace	v	v	v	i-v	i-v	i-v	i

Obr. 1 Invariabilní a variabilní elementy v hlavních typech předloh

*Obtížnost překladu stoupá při přechodu od odborného textu k dabingu, neboť zde přistupují faktory, které mají zůstat invariabilní.*“ (Levý, 2012, 26–27).

Takovéto dělení a škálování však předpokládá, že překlad je možný již na úrovni jednotlivých jazykových jednotek a blíží se k teorii atomistů. Jiní teoretici překladu však tvrdí, že podstatnější než struktura překládaného textu, morfologie a syntax jednotlivých lexikálních jednotek je celkový význam, který vyplývá až z textu jako celku a není jej tedy možné rozložit na klasifikovatelné jednotky (např. slova, slovní spojení, věty). Při překladu je nejdůležitější informace jako celek, její přenos z jednoho jazyka do jazyka druhého. „*Jazykové prostředky všech rovin – od fonologické až po syntaktickou a stylistickou – slouží k zakódování informace. Cílem překladu je reprodukovat nikoli jazykové prostředky, ale informaci, kterou vyjadřují, její vztah k objektivní realitě, k podavateli i příjemci.*“ (Vilikovský, 2002, 21). Jazykové prostředky se proto mohou a ve většině případů (s výjimkou odborných textů) i budou v obou jazycích odlišovat. V závislosti na struktuře jazyka mnohdy i značně. Podle Vilikovského (i jiných) je však podstatnější zachování obsahu sdělení a jeho role v kontextu. „*Z toho vyplývají dva důležité závěry. Za první: objektem překladu je oznámení jako celek, nikoliv prvky, z nichž se skládá. Za druhé: překlad znamená totéž co původní oznámení, pokud plní stejnou funkci vzhledem ke komunikační situaci.*“ (Vilikovský, 2002, 22). Doplníme ještě tvrzením Mounina: „...překlad není



pouze jazykovou operací, kterou by bylo možno vyčerpát vědeckou analýzou lexikálních, morfologických a syntaktických problémů.“ (Mounin, 1999, 25).

### 2.1.1 Dvě překladatelské normy

Je však jednoznačné, že záleží především na typu textu, do jaké míry je která z vlastností textu originálu podstatná a důležitá. Zde se přidržíme rangové teorie Levého a budeme konstatovat, že odborný text staví informativnost, tedy věrnost významu a obsahu sdělení, nad uměleckou hodnotu, libozvučnost, obraznost, konotativnost prostředků použitých v textu uměleckém. Tento odklon od významu k formě je ještě markantnější u poezie, kde významnou úlohu plní i rytmus a rým. „...přenos informace se nemůže omezovat na reprodukci jejího vztahu k realitě, jako se to stává při překladu odborném. V uměleckém překladu je nutné respektovat její estetický charakter, to znamená reprodukovat ty složky, které se účastní při vytváření uměleckého obrazu; primární je tedy funkce estetická.“ (Vilikovský, 2002, 57).

Tyto dvě zcela protichůdné tendence (požadavek na zachování významu informace a požadavek na zachování uměleckých kvalit textu) vedly k rozvoji dvou opozičních překladatelských norem – normy **reprodukční** a normy „**uměleckosti**“. Jak jsme již zmínili, záleží na typu textu, která z těchto norem bude pro překladatele závaznější. Díky Mouninovi (viz výše) již víme, že „že základní jednotky (fonémy, monémy, syntaktické rysy) dvou jazyků nejsou vždycky v teorii souměřitelné“, a proto překladatel často musí upozadit buď informativní věrnost, nebo uměleckou kvalitu. Levý opozici norem vykládá takto: „Tento základní estetický protiklad se v překladatelství po stránce technické jeví jako protiklad tzv. překladatelské věrnosti a volnosti. Jako překladatelskou metodu „věrnou“ (či snad lépe doslovnou) označujeme pracovní postup těch překladatelů, kteří za svůj hlavní cíl považují přesnou reprodukci předlohy, jako metodu „volnou“ (či spíše adaptační) tu, které jde především o krásu, tj. estetickou a myšlenkovou blízkost čtenáři, o to, aby překladem vzniklo původní umělecké dílo české. (...) Obě kvality jsou nepostradatelné: překlad musí samozřejmě být pokud možno přesnou reprodukcí původního díla, ale především musí být hodnotným literárním dílem českým, jinak mu nepomůže sebevětší doslovnost.“ (Levý, 2012, 82). I když hovoří o díle českém, lze jeho myšlenky zobecnit na překlad z jakéhokoliv jazyka do jakéhokoliv jiného.

### 2.1.2 Kulturní a časová podmíněnost – aktualizace

Při překladu díla, vzniklého v jednom kulturním prostředí, do jazyka jiného kulturního prostředí zcela přirozeně řeší překladatel celou řadu problémů spojených s touto rozdílností. Již jsme si připomněli, že „...svět jednoho jazykového společenství nelze vyjádřit jinými jazykovými prostředky“, dodejme ještě, že každý text je ukotven v kontextu svého jazykového společenství. Jeho obsah je závislý na cizím prostředí, jazyk, který však překladatel musí použít je (v našem případě) český. To představuje velkou překladatelskou výzvu. *„Čtenář si tento rozpor uvědomí teprve tehdy, dojde-li k jasnému konfliktu mezi prostředím děje a specificky českým výrazem. Jsou situace, kdy i sebelepší překladatelské řešení je kompromisem, který nemůže úplně zakrýt rozpornost překladového díla.“* (Levý, 2012, 88). Dílo je však do značné míry ukotveno i v čase, ve kterém vzniklo. Často reaguje na aktuální společenskou situaci, události, zobrazuje dobové názory a životní styl. Na překladateli pak je, aby rozhodl, do jaké míry tyto skutečnosti aktualizovat a přizpůsobit svému čtenáři. Jak píše Vilikovský: *„...důležitým faktorem je časový odstup mezi vznikem díla a překladem. Zatímco původní čtenář byl konfrontován s novým, bezprostředně působícím textem, překladatel stojí tváří v tvář dílu nejen jako textu, ale také jako kulturnímu a literárnímu faktu, obohacenému o další asociace – což platí nejen o tvorbě klasiků, ale nejednou i o spisovatelích současných. Reprodukují tedy jak vlastní text, tak jeho kulturní hodnotu.“* (Vilikovský, 2002, 91). Tématu časové odlehlosti originálu a překladu se ve své práci věnuje i Jiří Levý, který zdůrazňuje tendence k archaizaci některých jazykových prostředků: *„Méně je nápadný, ale podstatnější věci se týká rozpor, který plyne z časové odlehlosti staršího díla. Obsah díla i jeho kompozice nesou zcela jasně stopy doby, kdy dílo vznikalo, a při přestylizování do dnešního jazyka vyniknou jasněji jejich zastaralé rysy.“* (Levý, 2012, 88). S tím jsou pochopitelně spojeny i zvýšené nároky na práci překladatele, jehož úsilí se stává náročnějším přímo úměrně zvětšující se časové odlehlosti překládaného textu od jeho doby. *„Obecně lze říci, že tvůrčí podíl překladatele na díle je tím větší, čím je text silněji jazykově a historicky podmíněn.“* (Levý, 2012, 192). Je však velmi důležité brát zřetel na funkci takovéto archaizace jazyka, zvláště v uměleckých textech, a tomu přizpůsobit míru aktualizace překladu.

V této kapitole jsme se prozatím pokoušeli vymezit obecné zásady, kterými je veden jakýkoliv překladatel při své práci, vyjasnili jsme si, že dva jazykové systémy nejsou souměřitelné, proto překladatel při překladu vždy hledá nejvhodnější

prostředky, aby v závislosti na typu textu zachoval buď informativní, nebo uměleckou hodnotu původního textu, a to za předpokladu, že druhá z nich utrpí co nejméně. Dále jsme zjistili, že překladatel musí při překladu překonat historickou a jazykovou podmíněnost textu originálu.

### 2.1.3 Souměřitelnost jazykových systémů

V následujících odstavcích se zaměříme, s ohledem na stanovený cíl této práce, především na práci překladatele uměleckého textu. Zajímat nás bude celkový přístup k textu originálu, důvody pro výběr toho či jiného jazykového prostředku, a to na úrovni lexika i syntaxe.

I když většina veřejnosti považuje překlad za prostou náhradu jazykového materiálu jednoho jazyka jazykovým materiálem druhého, víme již, že tomu tak není. Společně s Vilikovským si připomeňme, že „*východiskem překladu (tedy) nemá být text, ale jeho významová a estetická hodnota.*“<sup>23</sup> (Vilikovský, 2002, 58). Překlad se tedy nesmí omezit pouze na náhradu jazykového materiálu, ale musí jít nad text a za text. Platí totiž, že „*kdyby se překlad omezil na čistou výměnu jazykového materiálu, konfrontoval by příjemce s formami, jež jsou mu cizí, čímž by se porušilo zamýšlené působení díla.*“ (Vilikovský, 2002, 59). Vzhledem k tomu, že jsme se zaměřili na překlad uměleckého textu, kde má norma „uměleckosti“ důležitější postavení, „*překlad musí reprodukovat jak obsahovou stránku originálu, tak i funkci a výběr jazykových prostředků,*“ (Vilikovský, 2002, 85) za předpokladu, že se podílejí na uměleckém postupu autora. K tomu ještě jedna myšlenka Vilikovského: „*Teorie trvá na zásadě (praxe se jí snaží dodržovat), že překlad má reprodukovat soubor estetických hodnot, reprezentovaný původním dílem, v jeho celistvosti, přičemž má zachovávat zásadu stejného působení na čtenáře a podle možnosti zachovat i jazykové prostředky, které jsou nositeli tohoto působení.*“ (Vilikovský, 2002, 179).

„*Jazyk předlohy a jazyk překladu nejsou přímočaře souměřitelné. Jazykové prostředky dvou jazyků nejsou ‚ekvivalentní‘, a proto nelze převádět mechanicky. Nekryjí se přesně významy a jejich estetické hodnoty. Proto je překlad tím obtížnější, čím větší je úloha jazyka v umělecké výstavbě textu...*“ (Levý, 2012, 64). Překladatel tedy při své práci hledá jazykové prostředky, jež vyhovují většině kritérií, jsou dostatečně „umělecké“ i reproduktivní, nejsou příliš vázány na dobu a kontext, ale zároveň mohou předat specifiku autorova stylu, a odpovídají stylistické rovině

---

<sup>23</sup> Závorky doplnil JH.

prostředků originálu. Při hledání takovýchto prostředků se již dostáváme do oblasti lingvistiky. „*Jádro lingvistické problematiky je bezpochyby v tom, co oba jazyky, které se na překladu podílejí, mají společného, a co je odlišuje.*“ (Levý, 2012, 27).

#### 2.1.4 Problematika vztahů – volný a věrný překlad

Žádný překladatel se dnes nenachází v pozici průkopníka. V mnohaleté překladatelské tradici existují již ustálené obraty, fráze, postupy, které jsou považovány za standardní, tradiční, osvědčené. Lze hovořit o jakési překladatelské konvenci, ke které jsou překladatelé vedeni například absencí obdobných jevů v češtině či naopak jejich větším rozšířením, než je obvyklé v jazyce původního díla. „*V syntaxi se například vžila zásada, že takzvané větné kondenzátory v ruštině nebo angličtině (příčestí, přechodníky, gerundia), se ve slovenském překladu nahrazují vedlejšími větami; sám postup je standardní, do jisté míry však obsahuje prvek interpretace, protože překladatel musí volit mezi různými typy vedlejších vět – a rozhodující hledisko nemusí být vždy sémantické.*“ (Vilikovský, 2002, 130). Ve složitější situaci se ocitají překladatelé děl „nekonvenčních“ autorů, autorů novátorů, těch, kteří vytvořili vlastní, neopakovatelný styl i těch, kteří své dílo obohacují neologismy lexikálními i syntaktickými, těch, kteří nějakým způsobem porušují kodifikovaná pravidla výstavby textu. Mnozí z překladatelů děl těchto autorů podléhají tradici a „*...tlak domácích konvencí se při překladu jazykově novátorského textu moderní literatury projevuje především v rovině jazykové výstavby. Výběr slov, volba syntaktických prostředků – to vše je ovlivněno představou o „hladkém stylu“, platnou v přebírajícím jazyku.*“ (Vilikovský, 2002, 216).

V překladatelské praxi se tak dostává do popředí problematika vztahů mezi **obecným** a **jedinečným**, s čímž se překladatel vyrovnává volbou mezi **věrným překladem** a **volným překladem**. „*Proti obecnému významu (pojmovému i emotivnímu) a proti obecné formě (...) stojí oblast zvláštního: jazykový materiál a historicky, tj. národně a dobově podmíněné obsahy a formy. Věrný překlad se upíná na momenty zvláštní. Proto připouští jen výměnu jazykového materiálu a ostatní prvky směřující k jedinečnosti zachovává jako součást koloritu, často na úkor srozumitelnosti, tj. na úkor obecného významu. Volný překlad klade důraz na obecné. Zachovává obecný obsah a formu a zavádí substituci do celé oblasti zvláštního: za národní a dobovou specifičnost originálu dosazuje národní a dobovou specifičnost*

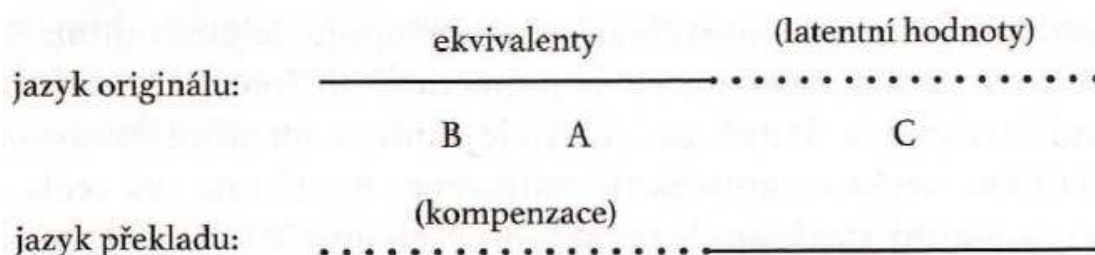
oblasti, do níž se překlad uvádí, proto ve svém extrému vede k lokalizaci a aktualizaci.“ (Levý, 2012, 104).

Při své práci řeší překladatel vždy vztahy. Při hledání správného (resp. vhodného, resp. nejméně nevhodného) vztahu má možnost opřít se o výsledky bádání jiných jazykových disciplín. Levý vztahy, kterými se překladatel při překladu musí zabývat, shrnuje takto: „V překladatelské problematice jde především o vztahy: a) mezi jazykem originálu a překladu – zde se využívá výsledků srovnávací jazykovědy; b) mezi obsahem a formou v předloze (odhadování estetické funkce cizí formy) i v překladu (hledání ekvivalentní formy pro českou stylizaci) – zde se pracuje metodami literární vědy, srovnávací stylistiky a poetiky; c) mezi výslednou hodnotou díla původního a překladu – zde se pracuje metodami literární kritiky.“ (Levý, 2012, 50). Vztahy mezi „světem originálu“ a „světem překladu“ zmiňuje i Vilikovský, který se však soustřeďuje především na vztah mezi jazykovým a mimojazykovým: „...zatímco u odborného díla jde především o zprostředkování faktických poznatků a převažuje v něm přímý vztah mezi jazykem a mimojazykovou skutečností, v uměleckém díle dominuje vztah mezi jazykem a uměleckým obrazem.“ (Vilikovský, 2002, 225).

Tato dilemata ve vztazích, v nichž má dle našeho názoru dominantní postavení vztah jedinečného a obecného, překladatel překonává pomocí tří základních překladatelských postupů. Jimi jsou *překlad*, *substituce* a *transkripce*. Užití těchto tří postupů je „skutečně zákonitě určeno poměrem jedinečného a obecného v uměleckém prvku.“ (Levý, 2012, 107). Kromě samotného poměru jedinečného a obecného přistupují v procesu rozhodování o vhodném postupu i další faktory, např. stylistická rovina. Citujeme Levého: „Je-li významově nebo formálně zvláštní umělecký prvek nositelem obecného významu, není možno jej **zachovat**, ale je možno jej (i jeho význam) **sdělit**; dochází tak k substituci. Naopak jedinečný umělecký prostředek, který není nositelem obecného významu, je možno zachovat, ale ne sdělit; jen zde lze mluvit o překladu v pravém slova smyslu. A konečně ani sdělit, ani zachovat nelze momenty, které z hlediska díla jsou nepodstatné, irrelevantní (bezvýznamné zvláštnosti jazykového materiálu, tiskové chyby apod.).“ (Levý, 2012, 108). Při všem musí překladatel s ohledem na typ překládaného textu volit, zda je důležitější přesnost významu, či zachování formy, zda klást důraz na věrnost překladu originálu, či zda je možno dopustit se jisté významové volnosti s cílem dodržet zvláštní a hodnotnou formu.

### 2.1.5 Překlad lexikálních jednotek

Je více než zřejmé, že podobné hledání probíhá na jazykové rovině a lze jej tedy považovat za lingvistický problém. Základem jeho řešení je podrobné srovnání dvou jazykových systémů s cílem odhalit, v jakých oblastech a do jaké míry se překrývají významová, stylistická i syntaktická pole, jaké oblasti jsou v cílovém jazyce navíc a jaké oblasti zdrojového jazyka naopak bude nutno nějakým způsobem doplnit, nahradit, kompenzovat. „Ze srovnání dvou jazykových systémů by pak vysvítalo: A) které informační prostředky obou jazyků můžeme považovat za rovnocenné, B) které prostředky výchozího jazyka v cílovém chybějí a C) které naopak jazyk překladu má navíc: (Levý, 2012, 66)



Obr. 2 Srovnání dvou jazykových systémů

Výsledky srovnání dvou jazykových systémů přináší pozorování na úrovni lexika i na úrovni syntaxe. V oblasti slovní zásoby je třeba kompenzovat i umělecky významné zvláštnosti: „...je nutno kompenzovat také lexikální a stylistické přednosti cizího jazyka. Ruština a angličtina mají proti češtině výhodu dvou stylisticky odlišných vrstev slovníku: církevně slovanské a ruské, románské a germánské.“ (Levý, 2012, 67). Kompenzace však nemůže být absolutní. Již jsme konstatovali, že jakýkoliv překlad je pouze více či méně zdařilé přiblížení se myšlenkovému a jazykovému bohatství originálu, proto je zcela zřejmé, že dochází k jistým posunům. Na úrovni slovní zásoby dochází především k jejímu stylistickému ochuzování. Levý upozorňuje, že „těchto odbarvení by se měl překladatel vstríhat již proto, že v celé řadě případů takové zobecnění výrazu bude nutné, jelikož slovní jednotky dvou jazyků se nekryjí.“ (Levý, 2012, 128). Překladatelská práce svádí k těmto třem druhům ochuzování stylistické bohatosti slovní zásoby originálního textu: a) užití obecného pojmu místo konkrétního přesného označení, b) užití stylisticky neutrálního slova místo citově zabarveného, c) malé využití synonym k obměňování výrazu. (Srov. Levý, 2012, 126). Z důvodů různého historického vývoje a z důvodu odlišné zkušenosti jsou ve slovní zásobě dvou jazyků významné rozdíly především ve stylistickém rozvrstvení a v bohatosti a směru konotativních významů, jichž se ve velké míře využívá především

ve výstavbě uměleckých textů. Dochází tak v obecné rovině k posunům v trojím směru, což nezřídka vede k překladatelské chybě. Jsou to tyto mezní body: a) mezi obecným a specifickým pojmenováním, b) mezi pojmenováním stylisticky neutrálním a pojmenováním expresivním, c) mezi opakováním a obměnami slovního označení. Levý shrnuje takto: „*Překladaelé zpravidla stírají výrazové tendence originálu směrem k jednomu z těchto pólů, ve shodě s psychologií překladatelské práce však mají sami spíše sklon k zobecňování, neutralizaci a opakování.*“ (Levý, 2012, 132).

Vzhledem k rozdílnosti jazykových systémů jsou mnohé z těchto ztrát nevyhnutelné. Překladatel by je však měl na druhé straně kompenzovat tím, „*že vyzdvihne stylistické hodnoty, které jsou v textu obsaženy jen latentně, a využije výhod českého jazyka, nemá-li celkový výsledek být chladnější, bezbarvější a umělecky nevýraznější.*“ (Levý, 2012, 132). V oblasti slovní zásoby dochází při překladu ještě k jednomu zajímavému jevu. Z procesu postupného oslabování expresivity výrazů jsou systematicky vynechávány hyperboly: „*Téměř nikdy nejsou takové intenzivní výrazy oslabovány.*“ (Levý, 2012, 131).

V předchozích odstavcích jsme zkoumali, jaké procesy probíhají při překladatelské práci na úrovni slovní zásoby, zjistili jsme, že slovní zásoba dvou jazyků nepokrývá stejná významová a stylistická pole a uvedli jsme si, že během překladu dochází k ochuzování slovní zásoby zdrojového jazyka ve třech směrech, a to užitím obecného na místě konkrétního, užitím neutrálního místo expresivního a užitím malého množství synonym.

### **2.1.6 Překlad syntaktických jednotek**

Dále se budeme věnovat změnám a posunům, ke kterým při překladu dochází v oblasti syntaxe nejen z důvodu různých syntaktických konstrukcí ale i z důvodu myšlenkových operací, ke kterým se překladaelé vědomě či nevědomě uchylují. Budeme také zkoumat, v jakých oblastech a jak ovlivňuje jazyk originálu jazyk překladu. Pozorování se následně stanou východiskem pro analýzu Nabokovových povídek v třetí části této práce.

Během překladu dochází vlivem nesouměřitelnosti slovní zásoby ke zjednodušování stylistické bohatosti originálu. K podobným posunům dochází i na úrovni slovních spojení a celých vět. Nelze mluvit pouze o syntaktických změnách, které jsou v mnoha případech z obdobných důvodů nevyhnutelné, ale je třeba zmínit i změny ve významu větných celků. Levý podobné procesy nazývá „intelektualizací“

textu. Jedná se především o „a) zlogičtění textu, b) vykládání nedořečeného a c) formální vyjadřování syntaktických vztahů.“ (Levý, 2012, 132). Překladatel tím na jedné straně usnadňuje úkol čtenáře vybudovat z přečteného zamýšlený příběh, na straně druhé jej připravuje o spoluúčast na tvůrčím procesu a předkládá své řešení jako jediné správné.

Na tom, že výběr jazykových prostředků autora originálu do značné míry ovlivňuje výběr jazykových prostředků překladatele, se shodují mnozí teoretici překladu. Mounin se omezuje na prostý výčet možných interferencí a upozorňuje na jazykové chování, ke kterému mají mnozí překladatelé sklony. Takovéto jevy označuje za chyby: „Bez jakýchkoliv pochyb je také možno vystopovat vliv jazyka, z něhož překládá, na jazyk, do něhož překládá, a to díky zvláštním interferencím, které jsou v tomto konkrétním případě překladatelskými omyly či chybami, nebo také jazykovým chováním, u překladatelů velmi markantním: je jím sklon k užívání cizích neologismů, tendence uchýlovat se k výpůjčkám, kalkům, nepřeloženými citacím v cizím jazyce, k zachovávaní v už přeloženém textu nepřeložených slov a výrazů.“ (Mounin, 1999, 16). Oproti tomu představitel české tradice, Levý, do této oblasti zavádí systém zdůrazňující jeho především teoretické zaměření. Dělí vliv originálu na jazyk překladu na **přímý** a **nepřímý**. „**Přímý** vliv původního textu se projevuje pozitivně i negativně, tj. přítomností neústrojných vazeb tvořených podle originálu i nepřítomností těch českých vyjadřovacích prostředků, jimiž jazyk předlohy nedisponoval. **Nepřímý** vliv jazyka originálu se projeví naopak v tom, jak se mnohdy překladatel snaží odlišit od stylistických rysů originálu, které pokládá za gramatické, bezpříznakové. Zvláště překladatelé nadanější a teoreticky poučení o vyjadřovacích zvláštěnostech jazyka, z něhož překládají, se pak mnohdy přeúzkostlivě takovým prostředkům vyhýbají.“ (Levý, 2012, 69). To však může zacházet až tak daleko, že mnohé z bezpříznakových vazeb, kterým by čtenář původního českého textu nevěnoval nejmenší pozornost, nahrazuje překladatel pro jejich shodnost s vazbou jazyka originálu vazbou typicky českou jen proto, aby nevyvolal podezření, že její syntax originálu ovlivnila příliš. I toto zahrnuje Levý do nepřímého vlivu jazyka originálu: „*Nepřímý vliv cizojazyčných předloh je příčinou toho, že v naší překladové literatuře je méně přechodníků než v literatuře původní. V původním textu bychom bez výčitek použili vazeb v nevelikém domku, A vaše žena je krásná? A hle – před ním oslnivý oheň, Válka skončí, vrátí se muž, ale v překladu z ruštiny dá asi většina překladatelů přednost vazbám, které neupomínají na ruštinu: v malém domku, A máte*



hezkou ženu?, A v tom před ním vyšlehl oslnivý oheň, Válka skončí, muž se vrátí.“ (Levý, 2012, 69). Jak jsme si ukázali, zvolená konstrukce není vždy absolutním řešením. Naopak téměř vždy je pouze jednou z mnoha variant, které lze použít, a její užití je pouze výsledkem rozhodovacího procesu autora ovlivněného velkým množstvím faktorů, a to jak objektivních (ať už jazykových či kontextuálních) tak subjektivních (spojených s osobností překladatele).

Již jsme mluvili o tom, že překlad je vlastně interpretací originálu v jednom jazyce prostředky jazyka jiného. Tato operace s sebou nese mnohé obtíže, především v oblasti slovní zásoby a syntaxe. Při jejich překonávání překladatel vybírá jeden jazykový prostředek jako výsledek dlouhých a náročných rozhodovacích procesů ovlivněných mnoha faktory. Myšlenky, vytvořené v jednom jazyce, se však interpretacím v jazyce jiném častokrát poddávají jen s velkými obtížemi. To vede k vytváření různých překladatelských řešení, která se ve výsledku jeví z gramatického hlediska jako správné, avšak pro rodilého mluvčího přece jen nepřirozené. „*Potřeba reprodukovat myšlenky originálu jazykem, který se někdy poddává jen násilím, vede k řadě tvůrčích manýr, ke kompromisním jazykovým prostředkům pro vyřešení vazeb, pro které čeština nemá vazby autochtonní. Pro překlenutí propasti mezi výrazivem dvou jazyků si překladatelé mnohdy jednou provždy vytvoří stylistická klišé, konstrukce, které nesou stopy překladatelova úsilí, aby mateřštině vnutili myšlenkové obraty jí cizí. Přeložený text se pak obvykle pozná na první pohled podle vysoké frekvence některých vazeb, které se v češtině cítí sice jako gramaticky a stylisticky správné, ale přece jen trochu umělé.*“ (Levý, 2012, 71). Aby se tomuto překladatel vyhnul, volí často řešení sice syntakticky a stylisticky přijatelné v cílovém jazyce, ale příliš rozvláčné a nezřídka i obsahující nechtěnou intelektualizaci textu (viz výše). Shrneme slovy Mounina: „*...obava, že nepřeložím dost, totiž vede k tomu, že překládám příliš.*“ (Mounin, 1999, 177).

Překladatelská práce je, jak jsme již několikrát zmínili, prací rozhodovací, kdy překladatel hledá ideální pozici mezi dvěma protiklady. Během tohoto hledání se orientuje podle celé řady kritérií. Nás s ohledem na cíle této práce zajímá především ta část, která se dotýká překladu uměleckého prozaického textu, jenž na rozdíl od textu odborného dovoluje jisté odklony od formy či významu, aby zachoval to, co je v daný moment důležitější pro uchování uměleckých kvalit. K tomu Levý píše: „*Z protikladů obecné – jedinečné, celek – část a obsah – forma staví realistický překlad do popředí obecné, celek a obsah, ale nepotlačuje ani druhou protivu, a zvláště již ne tehdy,*

*přechází-li ve svůj protiklad: formu je nutno zachovat tam, kde je nositelem významové (stylistické, expresivní) hodnoty, jednotlivost tam, kde je součástí hodnoty obecnější, tj. národní a dobové specifičnosti. Rozhodující je tu zase funkce jazykového prostředku v slohové oblasti vyššího řádu.*“ (Levý, 2012, 124).

### **2.1.7 Závěrem o teorii překladu**

V druhé kapitole této práce jsme si jako cíl stanovili prostřednictvím studia odborné literatury určit oblasti, které způsobují překladatelům při jejich práci největší obtíže a naznačit, jak se s nimi vyrovnávají, abychom mohli připravit teoretický rámec pro analýzu textů Nabokovových povídek a jejich překladů do češtiny. V první podkapitole teoretické části práce jsme zjistili, že:

- 1. dva jazykové systémy jsou nesouměřitelné.**
- 2. překladatel dle typu textu volí jednu ze dvou norem – normu reprodukční, nebo normu uměleckosti. Výsledný text tedy plní přibližně stejnou funkci buď informativní, nebo estetickou.**
- 3. překladatel aktualizuje historicky a kontextově podmíněné skutečnosti textu originálu.**
- 4. během překladu dochází k ochuzování stylistické bohatosti originálu užitím obecného namísto konkrétního, užitím neutrálního místo expresivního a užitím malého množství synonym.**
- 5. při překladu dochází k intelektualizaci textu, tedy k jeho zlogičtění, vykládání nedořečeného a k formálnímu vyjadřování syntaktických vztahů.**
- 6. jazyk, ze kterého se překládá, ovlivňuje jazyk, do kterého se překládá.**
- 7. při překladu „nepřeložitelného“<sup>24</sup> se objevují konstrukce, které rodilý mluvčí pocítuje jako nepřírozené.**

## **2.2 Nabokov jako překladatel**

V první kapitole této práce, kde jsme se věnovali životu a tvorbě Vladimira Nabokova, jsme se několikrát dotkli i spisovatelovy překladatelské činnosti. Zjistili jsme, že Nabokov zprvu překládal z angličtiny a francouzštiny do ruštiny, poté překládal vlastní rusky psaná raná díla do angličtiny a po příjezdu do Spojených států překládal ruské klasiky do angličtiny a své překlady doplňoval o obsáhlý komentář,

---

<sup>24</sup> Pod pojmem „nepřeložitelné“ máme na mysli takové myšlenky a významy originálního textu, které jsou hluboko zakotveny v jazykovém a kulturním prostředí originálu, a nemají tedy odpovídající protějšek v jazyce překladu.

rozsahem často přesahující překládané dílo. V americkém a poamerickém období svého života překládal, respektive s jedinou výjimkou<sup>25</sup> dohlížel na překládání anglicky psaných románů do ruštiny. Nejčastějšími překladateli Nabokovových děl byli jeho žena Věra a jejich syn Dmitrij.

I překladatelská zkušenost Vladimira Nabokova prodělala během let svůj vývoj. Od počátku překládal jak poezii, tak prózu, které se budeme věnovat více s ohledem na stanovené cíle práce. Nabokovova překladatelská metoda se s rostoucím věkem mění z volné v metodu věrnou. Vladimir Nabokov se stává vyznavačem doslovného překladu, avšak tato metoda se mu jeví být vhodnou pro překlad děl ruských klasiků, ne pro překlad jeho vlastních děl, jak si ukážeme.

### 2.2.1 Metoda Vladimira Nabokova – překladatele ruských klasiků

Spisovatel neuznával umělecký překlad. Změny, ke kterým během takového překladu dochází, považuje za nepřijatelné. V rozhovoru pro časopis *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* řekl: „Zmučený autor a oklamáný čtenář, to jsou nevyhnutelné výsledky umělecké parafráze. Jediným předmětem a ospravedlněním překladu je přenos nejpřesnějšího možného významu a toho může být dosaženo pouze doslovným překladem s poznámkami.“<sup>26</sup> (Rozhovor pro *Wisconsin Studies*, online). Takový doslovný překlad zachovává pouze sémantickou vrstvu originálu, všechny vrstvy ostatní se při něm ztrácejí, v lepším případě se dostávají do pozadí. K vyvolání představy o uměleckých kvalitách originálu slouží zmíněné poznámky. Polský překladatel a literární vědec Leszek Engelking, který je autorem první do češtiny přeložené monografie o Nabokovovi, cituje slova spisovatele: „...cílem překladatele je maximálně věrné přetlumočení sémantického obsahu originálu. Tomuto cíli je třeba podřídit všechno ostatní – komunikativnost, eufonii, lehkost, a dokonce i gramatickou správnost. Formu je třeba obětovat obsahu; představu o formálních kvalitách originálu by měl čtenáři poskytnout obšírný komentář.“ (Opak. cit., Engelking, 1997, 130). Citát je vlastně parafrází Nabokovových slov pro časopis *Playboy*: „Můj překlad je, samozřejmě, doslovný, je to pomůcka, tahák. A věrnosti přenosu jsem obětoval vše:

---

<sup>25</sup> Onou výjimkou je překlad *Lolity*. Toho se Nabokov v obavě, že dojde vinou nepřesného překladu ke ztrátě toho, čeho si na Lolitě nejvíce cenil, zhostil sám.

<sup>26</sup> Z anglického originálu „A tortured author and a deceived reader, this is the inevitable outcome of arty paraphrase. The only object and justification of translation is the conveying of the most exact information possible and this can be only achieved by a literal translation, with notes.“ – přeložil JH.

*eleganci, eufonii, jasnost, dobrý vkus, modernost a dokonce i gramatiku.*<sup>27</sup> (Rozhovor pro *Playboy*, online). Autor sám píše, že doslovnosti překladu je třeba podřídit vše. Svou překladatelskou metodu proto musel často obhajovat, o důvodech, které ho k doslovnému překladu vedou, psal v mnohých předmluvách k vydávaným knihám, kde opakovaně napadá nesmyslnost uměleckého překladu. Jako příklad si uvedme část předmluvy k překladu *Hrdiny naší doby* M. J. Lermontova: „...je třeba jednou provždy odmítnout rozšířený názor, že překlad ‚se má snadno číst‘ a ‚nemá vyvolávat dojem překladu‘ (...). Jestli už o tom mluvíme, kterýkoliv překlad, jenž nevyvolává dojem překladu, se při bližším zkoumání ukáže být nepřesným, poněvadž jedinými přednostmi kvalitního překladu jsou jeho přesnost a adekvátnost vůči originálu. Zda se bude dobře číst, záleží na předloze, a ne na kopii z ní pořízené.“<sup>28</sup> (Předmluva k *Geroju našeho vremeni*, online).

Dílem, kde se tato nabokovovská metoda projevila snad nejvíce, je prozaický překlad *Evžena Oněgina*. Práce, nad kterou Vladimir Nabokov strávil více než sedm let svého života, skončila v roce 1964, kdy vyšla jako čtyřsvazková monografie, ve které sám překlad zaplnil pouze první svazek, dva svazky jsou věnovány obšírným a podrobným komentářům a poslední svazek obsahuje podrobný a detailní rejstřík. Doslovnost významu a formální podřízení výsledného textu tomuto cíli má za následek to, že překlad je zbaven lehkosti, přirozenosti, krásy. „*Obětujeme ‚krásu‘ kvůli vědě, abychom dosáhli skutečné krásy*“. *Tímto principem se řídil při překladu Evžena Oněgina: obětoval povrchní ‚krásu‘ rýmovaného verše a snažil se o bezchybnou přesnost – kvůli hlubší pravdě a skutečnější kráse.*<sup>29</sup> (Opak. cit., Boyd, AY, 2010, 346). Nabokovův překlad se po své publikaci setkal s bouřlivými a hlavně rozporuplnými reakcemi. Velký ohlas vyvolala hlavně netradiční, do té doby nemyslitelná forma, tedy překlad rozsáhlého veršovaného díla prózou. „*Všichni*

---

<sup>27</sup> Z anglického originálu „*My translation is, of course, a literal one, a crib, a pony. And to the fidelity of transposal I have sacrificed everything: elegance, euphony, clarity, good taste, modern usage, and even grammar.*” – přeložil JH.

<sup>28</sup> Z ruských originálů „...следует раз и навсегда отказаться от расхожего мнения, будто перевод "должен легко читаться" и "не должен производить впечатление перевода".“ a „Если на то пошло, всякий перевод, не производящий впечатление перевода, при ближайшем рассмотрении непременно окажется неточным, тогда как единственными достоинствами добротного перевода следует считать его верность и адекватность оригиналу. Будет ли он легко читаться, это уже зависит от образца, а не от снятой с него копии.“ – přeložil JH.

<sup>29</sup> Z ruského originálu „*Мы будем жертвовать ‚красотой‘ ради науки, с тем чтобы достичь подлинной красоты*». Тем же принципам он следовал при переводе Евгения Онегина: жертвуя поверхностной ‚красотой‘ рифмованного стиха, он стремился к безупречной точности — ради более глубокой истины и более подлинной красоты.“ – přeložil JH.

chválili přesnost nabokovovského překladu, ale zpravidla naříkali na to, že Nabokov se dokonce ani nepokusil zachovat melodičnost a živost puškinského jazyka, že překlad Nabokova se čte pouze jako překlad.“<sup>30</sup> (Boyd, AY, 2010, 342). S tvrzením, že „překlad se nesmí prozradit jako překlad“, Nabokov nesouhlasil. O své náročné práci i výsledném rozsahu monografie řekl: „Při překladu oněch 5500 veršů do angličtiny jsem se musel rozhodnout mezi rýmem a smyslem – a já se rozhodl pro smysl. Jediným mým záměrem bylo poskytnout pomůcku, tahák, absolutně doslovný překlad s bohatými a puntičkářskými poznámkami, jejichž rozsah několikrát přesahuje samotný text díla. Pouze parafráze „se dobře čte“; můj překlad ne. Je poctivý a nemotorný, těžkopádný a otrocky věrný. Ke každé sloce (kterých je včetně různých variant více než 400) mám několik poznámek. Komentář obsahuje popis originální melodie a doplňuje výklad textu.“<sup>31</sup> (Rozhovor, anonym, online).

Vlna kritiky, která se na Nabokova snesla, vedla k uspořádání několika přednášek, jejichž výsledkem je publikace *Problémy překladu – Oněgin v angličtině*, kde „...oslnivě a dokonale objektivně zkritizoval rýmované překlady a přesvědčivě dokázal, že reprodukovat přesný smysl a míněné asociace puškinského textu je možné pouze za pomoci doslovného překladu.“<sup>32</sup> (Boyd, AY, 2010, 182). Ale již v *Poznámkách překladatele* svou práci obhajuje takto: „Je matematicky nemožné přeložit E. O. do jakéhokoliv cizího jazyka a zachovat rýmové schéma. Takový postup nevyhnutelně vede k nepřesnosti, vynechávání a přidávání, k přestupku. Na druhou stranu je, samozřejmě, pro překladače snazší ukrýt pod rýmovanou parafrází vlastní nepřesné pochopení ruského textu. Prostá próza by prozradila jeho ignorantství.

---

<sup>30</sup> Z ruského originálu „Все хвалили точность набокковского перевода, но, как правило, сетовали на то, что Набоков даже не пытался сохранить мелодичность и живость пушкинского языка, что перевод Набокова звучит только как перевод.“ – přeložil JH.

<sup>31</sup> Z anglického originálu „In translating its 5500 lines into English I had to decide between rhyme and reason – and I chose reason. My only ambition has been to provide a crib, a pony, an absolutely literal translation of the thing, with copious and pedantic notes whose bulk far exceeds the text of the poem. Only a paraphrase ‚reads well‘; my translation does not; it is honest and clumsy, ponderous and slavishly faithful. I have several notes to every stanza (of which there are more than 400, counting the variants). This commentary contains a discussion of the original melody and a complete explication of the text.“ – přeložil JH.

<sup>32</sup> Z ruského originálu „...блистательно и совершенно беспристрастно раскритиковал рифмованные переводы, убедительно доказав, что передать точный смысл и подразумеваемые ассоциации пушкинского текста возможно лишь с помощью подстрочника.“ – přeložil JH.

*Takovým způsobem se nejen nějak převypravuje Puškin, ale převypravuje se špatně pochopený, přibližný Puškin.*“<sup>33</sup> (Nabokov, 1997, 120–121).

Vladimir Nabokov se však teorii, resp. nejčastějším překladatelským chybám, věnoval již mnohem dříve. Boyd často cituje deníkové zápisy a korespondenci Nabokova, kde si spisovatel stěžuje na nevalnou úroveň překladů, později především těch, se kterými pracuje při výuce literatury. Chyby v překladech jsou dle Nabokovova názoru především sémantického charakteru. Nejčastěji se týkají nevhodnosti významu či významového odstínu použitého slova. Pro Nabokova je nejdůležitější doslovná přesnost, pouze ta může zajistit plnost a celistvost obrazu, jehož chtěl autor u čtenáře vyvolat. Shrnout můžeme společně s Boydem: „*Přesnost představy není možná bez přesnosti významu.*“<sup>34</sup> (Boyd, AY, 2010, 127).

Roku 1941 napsal Vladimir Nabokov krátkou stat’ „Umění překladu“ do časopisu *New Republic*, kde dal průchod svému rozhořčení nad úrovní překladatelské práce. Provinění překladatelů na textech umělecké literatury dělí do tří skupin. V první jsou chyby neúmyslné, omyly, vyvolané neznalostí kontextu, situace, nepochopením zamýšleného významu. Ve druhé kategorii jsou chyby způsobené vynecháním některých částí původního textu, a to jak z důvodu neochoty překládat sice pochopený, ale možná obtížný úsek, tak i z důvodu nepochopení a domnělé nadbytečnosti pasáže, jež děj nikam neposouvá a může čtenáře zmást. Třetím a dle Nabokovova názoru nejvážnějším prohřeškem je svévolná úprava významu originálního textu, tedy jeho obohacování či ochuzování, často i za cenu nelogičnosti ve výsledném produktu.

Vyzdvihuje zde i své požadavky k osobě ideálního překladatele, tvrdí, že by *měl být za první stejně talentovaný jako autor, kterého chce překládat, za druhé by měl mít dokonalé znalosti o obou národech a obou jazycích a být dokonale obeznámen s metodami a stylem překládaného autora, se všemi možnými konotacemi jím používaných slov a za třetí, kromě talentu a znalostí musí mít dar imitace, být schopen hrát roli skutečného autora předstíráním jeho triků v chování, mluvení, způsobech a*

---

<sup>33</sup> Z ruského originálu „*Математически невозможно перевести Е. О. на какой-либо иностранный язык с сохранением схемы рифм. Оно неизбежно приводит к неточности, к пропуску и к припуску, к преступлению. С другой стороны, конечно, под прикрытием рифмованной парафразы переводчику легче скрыть свое неточное понимание русского текста: простая проза выдала бы его невежество. Таким образом, не только кое-как пересказывается Пушкин, но кое-как пересказывается плохо понятый, приблизительный Пушкин.*“ – přeložil JH.

<sup>34</sup> Z ruského originálu „*Точность воображения невозможна без точности значения.*“ – přeložil JH.

myšlení s nejvyšší možnou mírou nápodoby.<sup>35</sup> (Nabokov, *The Art of Translation*, online).

I když jsou teoretické Nabokovovy názory na překlad dost radikální a nekompromisní a spisovatel věnoval jejich obhajobě nemálo času a práce, jejich použití není v praxi vždy bez chyb. Nejpečlivěji zpracované překladové dílo, prozaický překlad *Evžena Oněgina*, nese stopy pětistopého jambu, který „spíše napomáhá, než překáží přesnosti překladu“.<sup>36</sup> (Opak. cit., Boyd, AY, 2010, 229). Boyd dále komentuje pozorovaný jev takto: „*Ve skutečnosti dodržoval správný rytmus ne kvůli přesnosti překladu, ale kvůli své antipatii k volnému verši a kvůli přesvědčení, že významná poezie nikdy nevznikala bez disciplinovaného formálního rozměru.*“<sup>37</sup> (Tamtéž). Jak je zřejmé, tato Nabokovova tendence si bere za oběť právě onu srozumitelnost a přesnost významu, za které tolik bojoval. „*Ve snaze zachovat stanovené pravidlo Nabokov znovu a znovu obětuje prostý a srozumitelný anglický jazyk, který by se mohl stát odrazem prostého a srozumitelného puškinského významu, a to bez ohledu na to, že ruské a anglické jambické metrum není v žádném případě, jak Nabokov dokazuje v komentáři, ekvivalentní.*“<sup>38</sup> (Tamtéž).

Jak tedy vidíme, Vladimir Nabokov vypracoval překladatelskou teorii, jíž se snažil řídit při překladu klasiků ruské literatury. Zjistili jsme, že jediným správným způsobem překladu je dle jeho názoru překlad doslovný. Přesnému přenesení významu je třeba podřídit formální kvality překládaného díla. Aby o ně nebyl čtenář ochuzen, překládané dílo je doplněno komentářem, poskytujícím představu o prozódii.

---

<sup>35</sup> Z anglického originálu „*First of all he must have as much talent, or at least the same kind of talent, as the author he chooses. (...) Second, he must know thoroughly the two nations and the two languages involved and be perfectly acquainted with all details relating to his author's manner and methods; also, with the social background of words, their fashions, history and period associations. This leads to the third point: while having genius and knowledge he must possess the gift of mimicry and be able to act, as it were, the real author's part by impersonating his tricks of demeanor and speech, his ways and his mind, with the utmost degree of verisimilitude.*” – přeložil JH.

<sup>36</sup> Z ruského originálu „... скорее способствовало, нежели мешало верности перевода.“ – přeložil JH.

<sup>37</sup> Z ruského originálu „*В действительности он соблюдал правильный ритм не ради верности, а просто из любви к свободному стиху и уверенности в том, что великая поэзия никогда не создавалась вне дисциплины формального размера.*“ – přeložil JH.

<sup>38</sup> Z ruského originálu „*Стараясь выдержать принятое им правило, Набоков раз за разом приносит в жертву простой и понятный английский язык, который мог бы стать отражением простого и понятного русского пушкинского смысла, — и это несмотря на то, что русский и английский ямбически размеры, как сам Набоков показывает в своем комментарии, ни в коем случае не эквивалентны.*“ – přeložil JH.

## 2.2.2 Nabokov jako překladatel vlastních děl

V následujících odstavcích se pokusíme zjistit, zda se této své teorie Vladimir Nabokov držel i při překladu vlastních děl, či zda zvolil metodu jinou a jak se tedy případně mohou původní texty od textů překladů lišit.

Během let strávených ve Spojených státech a následně ve švýcarském Montreux psal Nabokov svá díla anglicky. Po vydání *Lolity* v roce 1958 se v anglicky mluvícím světě zvedl zájem o jeho knihy, což se stalo impulsem pro přeložení většiny jeho raných ruský psaných děl do angličtiny. Nad tímto úkolem pracoval Nabokov již dříve, nyní jej však povzbudily nabídky od vydavatelů stejně jako zaručený úspěch knih na trhu. Práce na překladech se proto stala velmi aktuální. Nabokov sám či ve spolupráci se synem překládali ruská díla do angličtiny. Do francouzštiny a dalších jazyků překlad vypracovávali najatí překladatelé, Nabokov však výsledné texty pečlivě kontroloval a doplňoval.

Své teorie se Nabokov jako překladatel vlastních děl příliš nedržel. Engelking píše: „*Když překládal vlastní knihy, nikdy se této své teorie nedržel, téměř vždy byl ochoten poskytnout čtenáři ekvivalent uměleckého postupu použitého v originále. Někdy svůj text měnil dost podstatně, když se ho snažil přizpůsobit požadavkům jiného jazyka, nebo ho prostě chtěl jen vylepšit a obohatit. V důsledku toho se jednotlivé jazykové verze jeho románů a povídek od sebe značně liší.*“ (Engelking, 1997, 131). Tvrzení, že se Nabokov této teorie nikdy nedržel, je přehnané. Při překladu *Lolity*, kterého se zhostil zcela sám, aby nedošlo k žádnému nechtěnému významovému posunu, se „*povětšinou snažil překládat co možná nejbliže k textu – tak, jak překládal i jiné knihy. Smysl pro něho byl důležitější, než souzvučky: ‚Lolita, light of my life, fire of my loins‘ se změnilo na ‚Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел‘ a ztratilo tak přecházející aliteraci.*“<sup>39</sup> (Boyd, AY, 2010, 340). Avšak druhá polovina citátu, kde Engelking upozorňuje na časté změny textu s ohledem na jiné jazykové a kulturní prostředí čtenářů, nachází podporu i u Boyda i u Connollyho (viz dále). Za příčinu takovýchto změn označuje Engelking snahu autora pomoci čtenáři při orientaci v ději: „*Nabokov občas provádí v překladech svých děl drobné změny, aby čtenáři usnadnil úkol a navedl ho na správnou stopu.*“ (Engelking, 1997, 84). Nabokov sám nakonec

---

<sup>39</sup> Z ruského originálu „*По большей части Набоков старался переводить Лолиту как можно ближе к тексту — так, как он переводил и другие книги. Смысл для него был важнее созвучий: ‚Lolita, light of my life, fire of my loins‘ стало ‚Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел‘ и утратило переливающиеся аллитерации.*“ – přeložil JH.



chtěl, aby se do angličtiny přeložená a jím upravená raná díla stala zdrojovými texty pro překlady do dalších jazyků. „*Poté, co vypiloval anglický text, vyžadoval, aby byl právě on použit pro překlad do dalších jazyků. Nejen kvůli tomu, že překladatelů z angličtiny bylo mnohem více než překladatelů z ruštiny, ale i proto, že anglický text byl už speciálně upraven pro čtenáře, neznalé ruskojazyčné kultury.*“<sup>40</sup> (Boyd, AY, 2010, 336–337). Dílem, o kterém se v souvislosti s prováděnými změnami mluví pravděpodobně nejvíce, je román *Král, dáma, kluk*, který se dočkal změn možná nejvýraznějších. Vzhledem k čtyřicetiletému rozestupu, který od sebe dělí první vydání románu (v Berlíně roku 1928) a vydání anglického překladu (v New Yorku a Torontu roku 1968) a s ohledem na již zmiňovanou vzrůstající kvalitu Nabokovovy práce se můžeme domnívat, že názor o vhodnosti anglického překladu jako zdrojového textu pro překlady do dalších jazyků je zcela oprávněný. Proto můžeme souhlasit s Engelkingem, když píše, že „*změny provedené autorem činí z anglické verze dílo dokonalejší než je originál a právě tato verze by měla být překládána do jiných jazyků.*“ (Engelking, 1997, 16). Abychom získali představu, nakolik jsou provedené změny rozsáhlé, můžeme citovat J. W. Connollyho, který provedl srovnávací analýzu originálu s překladem a zjistil, že „*při překladu V. Nabokov provedl v textu románu značné změny. Najít přesná analoga anglických úryvků v ruském textu se v drtivé většině případů ukázalo nemožným.*“<sup>41</sup> (Connolly, 2001, 601). Většinou jsou však tyto změny rozsahem nevelké a směřují skutečně pouze k tomu, aby se čtenář snadněji orientoval v textu. Jedná se především o změny reálií. Jak jsme uvedli výše, Nabokov nepřekládal svá díla do francouzštiny, ačkoliv o ně byl i ve Francii velký zájem. Tuto práci svěřoval profesionálním překladatelům. „*Od překladatelů vyžadoval takovou přesnost a celkové porozumění textu, jakými se vyznačuje jeho překlad Evžena Oněgina. Zároveň si podržel právo provádět v textu nevelké změny, například nahrazovat ruské reálie anglickými, anglické francouzskými, doplňovat podrobnosti o životě ruských emigrantů pro anglické a americké čtenáře, či z americké reality pro*

---

<sup>40</sup> Z ruského originálu „*Потом уже, отишлифовав английский текст, Набоков требовал, чтобы именно им пользовались для перевода на другие языки, — не только потому, что переводчиков с английского было намного больше, чем с русского, но и потому, что английский текст был уже специально адаптирован для читателей, не знакомых с русскоязычной культурой.*“ – přeložil JH.

<sup>41</sup> Z ruského originálu „*При переводе В. Набоков внес в текст романа значительные изменения. Найти точные аналоги английским цитатам в русском тексте оказалось в подавляющем большинстве случаев невозможно (sic!).*“ – přeložil JH.

čtenáře francouzské.“<sup>42</sup> (Boyd, AY, 2010, 333). Po vydání *Lolity* se Nabokovovi dobře vedlo, a když dostal nabídku vydat dvousvazkovou sbírku všech svých ruských povídek, rozhodl se, že do jejich textů zanechá všechny změny, které vykonal při překladu do angličtiny. Ruské texty proto byly aktualizovány a dnes existují ve dvou verzích. (Srov. Boyd, AY, 2010, 455).

### 2.2.3 Závěrem o nabokovovském překladu

V předcházejících podkapitolách jsme se pokusili zjistit, zda se držel své teorie o překladu a zároveň naznačit, jaké případné změny prováděl Vladimir Nabokov v textech překladů oproti textům originálů. Ukázalo se, že sám Nabokov svá díla nepřekládal doslovně, že chtěl čtenářům umožnit stejný estetický zážitek v obou jazycích, čemuž své texty přizpůsoboval, avšak od svých překladatelů doslovnost a co největší přesnost vyžadoval a sám jejich texty „vybrušoval“. Dále jsme si vyjasnili, že prováděné změny se týkají jak reálií, tak informací o některých postavách, především ruských emigrantech.

V první části této kapitoly jsme zjistili, že jazyk originálu ovlivňuje jazyk překladu. U Nabokovových překladů se s tímto vlivem setkáváme také. Engelking k tomu poznamenává: „*Vliv rodné řeči tvůrce na jeho anglickou prózu je nepochybný a mnohostranný – vliv na slovní zásobu, na tvoření slov (časté jsou u něho např. neologismy s prefixem ‚fore-‘ odpovídající ruským výrazům s předponou ‚перед-‘, na slovosled ve větě.*“ (Engelking, 1997, 82).

Informace získané v této podkapitole slouží jako druhá část teoretického rámce pro analýzu Nabokovovy povídky a jejích překladů. Podstatné můžeme shrnout do několika bodů, jako jsme učinili v podkapitole věnované obecné překladatelské teorii. O Nabokovovi jako překladateli víme, že:

- 1. Jediným správným způsobem překladu je překlad doslovný. Přesnost na úkor líbivosti.**
- 2. Umělecké kvality a míněné asociace by čtenáři měl zprostředkovat obsáhlý komentář.**

---

<sup>42</sup> Z ruského originálu „*От переводчиков он требовал такой же точности и полного понимания текста, какими отличается его перевод Евгения Онегина. При этом он оставлял за собой право вносить в текст небольшие поправки, например, заменять русские реалии английскими, а английские французскими, добавлять подробности из жизни русских эмигрантов для английских и американских читателей или из американской действительности для французских читателей.*“ – přeložil JH.

- 3. Vlastní dílo bylo překládáno s cílem zachovat estetický požitek shodný s originálem.**
- 4. Vlastní překlady byly upravovány, měněny byly především reálie, byly doplňovány podrobnosti.**
- 5. Upravené texty přeložené do angličtiny by měly být překládány do dalších jazyků.**

### **2.3 Závěr**

Druhá kapitola této diplomové práce si za svůj cíl stanovila připravit teoretický rámec pro analýzu textů Nabokovových povídek a jejich překladů do češtiny. Splnění tohoto hlavního cíle jsme podmínili splněním dvou cílů dílčích. V první části kapitoly jsme se pokusili prozkoumat základní metody překladatelské práce shrnuté v uznávaných teoretických pracích věnovaných překladu, ujasnit si základní metody překladatelské práce a upozornit na možná úskalí, která musí překladatel při své práci překonávat. Druhou část kapitoly jsme pak věnovali prozkoumání překladatelské teorie a praxe Vladimira Nabokova.

Zjištěné a pozorované skutečnosti jsme pro každou část zvlášť shrnuli do několika bodů, které se následně stanou teoretickými východisky pro analýzu textů povídek. V první části, jež je věnována obecné překladatelské teorii, jsme zjistili, že dva jazykové systémy, které se účastní překladu, nejsou vždy souměřitelné. Překladatel se podle typu překládaného textu musí rozhodnout pro jednu normu překladu, tedy buď pro normu reprodukční, nebo pro normu uměleckosti. Jím přeložený text pak plní přibližně stejnou roli informativní či estetickou. Dále jsme zjistili, že překladatel během překladu aktualizuje historicky a kontextově podmíněné skutečnosti textu originálu, aby výsledný text působil na čtenáře přibližně stejným dojmem, jakým působil původní text na čtenáře původní. Vinou nesouměřitelnosti jazykových systémů, aktualizčních procesů a dalších faktorů dochází při překladu k ochuzování stylistické bohatosti originálu užitím obecného na místě konkrétního, užitím neutrálního místo expresivního a užitím malého množství synonym. Nejednou také dochází k intelektualizaci textu, tedy k jeho zlogičtění, vykládání nedořečeného a k formálnímu vyjadřování syntaktických vztahů. Překladatel se často nechá ovlivnit jazykovým systémem originálu, který převádí do jazyka překladu. Nežřídkou se překladatel setkává s jevem ve svém jazyce neznámým. Podobné „nepřeložitelné“ se

pak pokouší vyjádřit konstrukcemi, jež jsou rodilými mluvčími považovány za nepřirozené, třebaže jsou gramaticky správné.

Ve druhé části druhé kapitoly jsme prozkoumali, jak se k překládání stavěl Vladimir Nabokov, jeho myšlenky jsme porovnali s pozorováními badatelů, kteří se dílem Nabokova zabývají, a získané informace jsme obdobně jako obecné teoretické poznatky o překladu shrnuli do několika bodů. Zjistili jsme, že Nabokov považoval za jediný správný překlad takový, který je doslovný a co nejpřesněji postihuje smysl originálního textu. Doslovnému překladu se dle jeho názoru musí podřídit vše ostatní, tedy všechny formální kvality původního textu. Lze tedy říci, že jedinou uznanou normou překladatelské práce je norma reprodukční. Vše, co je třeba při doslovném překladu obětovat dokonalosti v rovině sémantické, je nutné čtenáři zprostředkovat ve formě komentáře, pojednávajícího o formě, konotacích, asociacích, v případě veršovaných textů i struktuře verše, o metru a rýmovém schématu. Zjistili jsme také, že sám Nabokov se při překládání své teorie nedržel a snažil se čtenáři zprostředkovat srovnatelný umělecký zážitek v obou jazycích. V závěru druhé části kapitoly jsme také dospěli ke zjištění, že Nabokov při překládání starších textů z ruštiny do angličtiny měnil realie v nich obsažené a doplňoval informace o některých postavách. Upravené texty přeložené do angličtiny se dle jeho názoru měly stát výchozími pro překlady do dalších jazyků.

### 3 Analýza

Cílem, který jsme si na počátku této práce stanovili, je srovnávací analýza povídky Vladimira Nabokova v ruském originálu, jejího překladu do angličtiny a následně dvou překladů do češtiny, pořízených z ruské a anglické předlohy. Splnění tohoto hlavního cíle předcházelo splnění několika cílů dílčích. V první kapitole diplomové práce jsme se soustředili na život a dílo Vladimira Nabokova, ve druhé kapitole potom na obecnou teorii překladu a překladatelské názory Nabokova samého s cílem připravit si teoretický rámec, jenž nám poslouží jako teoretické východisko v kapitole třetí, kde budeme z jazykového hlediska srovnávat texty originálu a překladu. Odůvodníme výběr textu, představíme si jeho syžet a formální výstavbu. Dále se zaměříme na původní ruskojazyčný text, abychom rozšířili poznatkovou bázi nutnou pro následné srovnání. Zaměříme se tedy nejprve na obecné charakteristiky textu, na to, co je pro Nabokovův styl typické a budeme vše konkretizovat na úrovni uměleckých prostředků i prostředků jazykových.

Před samotnou analýzou je však nezbytné charakterizovat vybraný text a shrnout, respektive ještě rozšířit poznatky, nutné pro srovnání.

#### 3.1 Výchozí text

Pro srovnávací analýzu jsme vybrali text povídky *Bouřka*, kterou Nabokov napsal pravděpodobně v červenci roku 1924, po svém návratu z Prahy do Berlína. Publikována byla časopisecky v *Ru'u* v srpnu 1924. Povídka je tedy jedním z raných ruských děl spisovatele. Byla zařazena do sborníku *Čorbův návrat*, vydaného roku 1930 v Berlíně.

Příčin pro zvolení právě této povídky je několik. V prvé řadě je jednou z povídek spisovatele, kterou po úspěchu *Lolity* sám autor přeložil do angličtiny. I když se nejedná o první anglický překlad<sup>43</sup>, jedná se o překlad autorův, což je s ohledem na cíle této práce rozhodující. Nabokovův anglický překlad se stal součástí sborníku povídek *Details of a Sunset and Other Stories*, vydaného v newyorském nakladatelství McGraw Hill roku 1976. A právě více než padesátiletý rozdíl mezi dobou vzniku originálního textu a dobou vzniku, resp. vydání a s ním spojenou autorskou revizí vlastního překladu do angličtiny, je dalším důvodem pro výběr této

---

<sup>43</sup> Povídková kniha *Возвращение Чорба* byla do angličtiny přeložena roku 1932 Glebem Struvem a vyšla časopisecky v pařížských novinách *This Quarter*.

povídky. Půlstoletí v životě autora, který se snažil o formální a uměleckou dokonalost, který prodělal nepopiratelný umělecký vývoj a který prožil v tomto období v podstatě celý svůj život, hraje významnou roli. Je tedy pravděpodobné, že srovnání originálu a překladu, jejichž vznik dělí padesát let, přinese zajímavá pozorování a pomůže nám názorně a konkrétně ukázat, jakých změn se Nabokov dopustil při překladu vlastního díla. Že změny prováděl, jsme konstatovali závěrem druhé kapitoly. Ruský originál vznikl v počátečním období Nabokovovy prozaické tvorby, v době, kdy mladý spisovatel svůj styl teprve hledal, zkoušel nové možnosti a testoval sám sebe i čtenáře a kritiky. V době překladu však byl Nabokov již světově uznávaným spisovatelem, zkušeným autorem s vlastním nezaměnitelným rukopisem. I z tohoto prostého důvodu je opodstatněné domnívat se, že anglická verze povídky nese více rysů typických tvorbu pro Vladimira Nabokova než její původní ruská varianta. Lze tedy oprávněně předpokládat, že všechny změny, které autor při překladu provedl, jsou výsledkem jeho uměleckého růstu, zrání a tvůrčích, ale i životních zkušeností. Dalším důvodem pro výběr právě této povídky je její formální podoba. Rozsahem krátká povídka (přibližně šest tisíc znaků, resp. tři strany) představuje uzavřený celek. Analýze je proto podrobeno dílo celé, mající úvod a závěr, dílo úplné a ukončené, nikoliv pouhý úryvek, při jehož analýze by mohlo dojít k nepochopení některých částí, mohly by se vyskytnout odkazy na jiné postavy či události, obsažené v neanalyzovaných částech díla. Další podstatnou příčinou pro výběr *Bouřky* je existence dvou překladů do češtiny, tedy existence překladu z ruštiny, který pořídila Alena Ságlová a vydalo nakladatelství ERM v Praze roku 1995 v souboru povídek *Návrat*, a existence překladu téhož textu z angličtiny, jehož autorem je Pavel Dominik a který byl zařazen do prvního dílu souborného vydání Nabokovových povídek *Povídky 1 (1921–1929)*, vydaného roku 2004 v nakladatelství Paseka v Praze. Všechny čtyři verze povídky jsou v celém rozsahu přiloženy k této práci.

Povídka není prvním Sirinovým literárním počinem s tímto názvem. Roku 1923 napsal krátkou lyrickou báseň, ve které se prvně objevují některé detaily, dále epizodicky rozpracované v povídce. Báseň však nevyzdvihuje hlavní motiv povídky, není zde přítomen Eliáš ani jeho učedník. Společné jsou momenty začínajícího deště, vůně kvetoucí lípy, vítr, bouchající rámy oken, milostný cit. Povídka se tak může stát pokračováním příběhu, naznačeného v básni. Text básně tvoří jednu z příloh k této práci.

Povídka *Bouřka* zpracovává jednoduchý syžet velmi volně čerpající z biblických událostí. Hlavním hrdinou je mladý muž, vracející se ze schůzky v okamžiku, kdy se blíží bouře. Po krátkém neklidném spánku zamilovaného člověka se budí uprostřed noci a vidí, jak se z nebe zřítí ohnivý vůz proroka Eliáše. Splašení koně převrhnou zlatý vůz, jehož uražené kolo spadne do dvora domu, kde mladík bydlí. Společně s prorokem pak obruč hledají. Když ji najdou, Eliáš se s ní vrací na nebesa a hrdina se vydává o příhodě povědět té, se kterou strávil předešlý večer.

Povídka je vyprávěna v ich-formě oním mladíkem, vypravěč je zároveň jedním z protagonistů. Formálně je povídka vystavěna lineárně, rozvíjí jednoduchou dějovou linkou, počáteční lyrická pasáž popisující počátek bouřky je vystřídána dějovým úsekem pádu a hledání kola. Děj postupně graduje, vrcholem povídky je scéna samotného zřícení se. Následně je děj postupně oslabován a opět se objevují některé lyrické momenty. V úplném závěru je vyobrazen hrdina, spěchající v domácím nočním úboru.

I přes nevelký rozsah textu je povídka bohatá na množství nabízených interpretací. Kromě metaforického znázornění probíhající bouře je možné text chápat jako snovou představu, vyvolanou silným (pravděpodobně milostným) zážitkem autora-vypravěče. K této domněnce nás vedou některé náznaky obsažené v textu. Vypravěč píše „...я заснул, ослабев от счастья, о котором писать не умею, – и сон мой был полон тобой.“ Po probuzení se postavil k mokrému parapetu, „вдыхая неземной воздух.“ Sama vidina proroka a jeho pádu a hledání ztraceného kola je spíše snem, má konkrétní obrysy, je vypsána do detailu. To vše podporuje možnou snovou interpretaci povídky. Naopak vyvrací ji logičnost uspořádání, po usnutí následující probuzení bouří.

Sirin napsal ruský text povídky v létě roku 1924. Můžeme jej chápat jako pouhé umělecké ztvárnění častého letního meteorologického jevu bez přesahu do autorova života, bez aluzí na jiná díla literatury. Je však možné nalézt i některé shody mezi biblickým příběhem Eliáše<sup>44</sup> a životem Nabokova. Vypravěče, v jednom místě povídky nazvaného Elizeem, můžeme považovat za Nabokova, pozorovatele děje, jeho účastníka a komentátora. Eliášem by poté byl jeho otec Vladimir Dmitrijevič. Podobně jako prorok odchází z vlasti, kde stále silnější vliv získávají vyznavači Baala, i Nabokov starší odchází z Ruska, kde se k moci dostávají bolševici. Aktivní

---

<sup>44</sup> Zjednodušený biblický příběh proroka Eliáše tvoří samostatnou přílohu k této práci.

protisovětský společenský život v Berlíně může být považován za paralelu prorokova působení ve Fénicii. Nanebevzetí je jen logickým důsledkem životních skutků milovaného otce spisovatele, předčasně ukončených sebeobětováním za záchranu jiného. Elizeus-Sirin chce v díle otce pokračovat jako učedník Eliáše-Nabokova. Že se jedná o pokračování v díle spisovatelském, je zřejmé, když vypravěč usíná unaven štěstím, „*о котором писать не умеет*“. V závěru povídky na umělecké sklony upozorňuje přání „*рассказывать о ночном крушении*.“ na rozdíl od biblické předlohy je prostředkem předání prorockých schopností ztracené kolo, nikoliv Eliášův plášť. Pokud přijmeme tezi, že Elizeus = Nabokov, nalzáme další paralelu v životě proroka s životem spisovatele. Prorok byl během svého života kvůli Slovu vysmíván, stejně tak i mladý Nabokov nenachází pochopení pro literární práci u rodičů snoubenky Světlany Siewert, kteří zasnoubení zrušili. Milostný cit, který je v povídce v náznacích přítomný by pak mohl být vyjádřením nového vztahu s Verou Solonim, se kterou se Nabokov seznámil v létě 1923 a bral si ji roku 1925. Vznik povídky tedy spadá do období intenzivního prožívání milostného opojení.

Povídka Groza však může být chápána i jako aluzivní text, vzniklý pod dojmem ze dvou básní ruské literatury. Starší z nich s názvem *Пророк* napsal Alexandr Sergejevič Puškin roku 1826, téměř sto let před Nabokovem. Postava se v básni stává prorokem, vyvoleným Bohem k šíření jeho slova, alegorií umělce, určeného k naplňování lidských srdcí pravdou svého psaní. Na Puškinovu báseň navazuje roku 1841 básní *Пророк* Michail Jurjevič Lermontov. V ní popisuje osudy proroka-básníka mezi lidem, jejich zlobu, neporozumění. Že báseň zobrazuje proroka Eliášovi, naznačují verše o životě v poušti a jídle přinášeném havrany. Nabokov se v povídce stává Elizeem, učedníkem proroka a chce jako on slovem šířit své přesvědčení, chce se stát pokračovatelem. Texty obou básní tvoří jednu z příloh k této práci.

Ani možné interpretace, ani možná spojitost s životem Nabokova ani přímý odkaz na díla Puškina a Lermontova však nelze jednoznačně prokázat. Spojující motivy lze hledat pouze v biblické legendě o proroku Eliášovi, kdy každé z děl v sobě obsahuje zpracování některých momentů jeho života.

Na následujících stránkách se soustředíme na umělecké a jazykové prostředky použité při výstavbě jednotlivých jazykových verzí povídky *Bouřka*. Nejprve podrobíme analýze ruský originál jakožto text výchozí, následně jej porovnáme s anglickým protějškem a dále tyto dvě jazykové verze budeme srovnávat s jejich českými překlady. Srovnání rozdělíme vždy na dvě části, v první z nich porovnáme



umělecké prostředky a ve druhé z nich prostředky jazykové, především tedy lexikum a syntax.

### 3.2 Groza – ruský originál

V povídce dochází ke střetu přirozeného s nadpřirozeným, který je považován za jeden z typických nabokovovských motivů, čehož si všímá i Engelking, když píše, že „...*,nabokovovské‘* (je) *téma dvou světů, k jejichž střetu dochází – (a) v té či oné podobě se k němu Nabokov vrací ve všech svých dílech.*“<sup>45</sup> (Engelking, 1997, 10). V naší povídce je tento střet představen nadpřirozenou (biblickou) postavou proroka Eliáše, který se společně se svým spřežením dostává do přirozené, možná i běžné situace, dopravní nehody. Přechod z jednoho světa do druhého je doprovázen i proměnami ve zjevu proroka. V okamžiku, kdy se objeví, je to *„Громовержец, седой исполин, с бурной бородою, закинутой ветром за плечо, в ослепительном, летучем облачении, стоял, подавшись назад, на огненной колеснице и напряженными руками сдерживал гигантских коней своих: — вороная масть, гривы — фиолетовый пожар.*“ Prorok je zde líčen jako sice starý, avšak přesto silný. Je označován starozákonním slovem „исполин“<sup>46</sup>, tedy obr.<sup>47, 48</sup> Má nepokojný plnovous a obrovskou sílu, kterou drží své koně. Ztělesňuje zde božskou moc, božskou velikost a musí tedy být jejich důstojným reprezentantem. Tomu odpovídá Eliášova tělesná stavba i vznešený oděv. Avšak krátce po kolizi, po nebeském pádu, když hledá ztracené kolo, vypadá již docela jinak. Vidíme, jak *„Посередине, на тусклом от сырости газоне, стоял сутулый, тощий старик в промокшей рясе и бормотал что-то, поглядывая по сторонам.*“ Původní božské vzezření se ztrácí a Eliáš získává naprosto pozemský vzhled a stává se z něj obyčejný hledající stařík v mokré

---

<sup>45</sup> Závorky doplnil JH.

<sup>46</sup> „Когда люди начали умножаться на земле и родились у них дочери, тогда сыны Божию увидели дочерей человеческих, что они красивы, и брали их себе в жены, какую кто избрал. И сказал Господь [Бог]: не вечно Духу моему быть пренебрегаемым человеками [сими], потому что они плоть; пусть будут дни их сто двадцать лет. В то время были на земле **исполины**, особенно же с того времени, как сыны Божию стали входить к дочерям человеческим, и они стали рождать им: это сильные, издревле славные люди.“ (Бытие, 6: 1–4) – zvýraznil JH.

<sup>47</sup> *Stalo se pak, když se počali množiti lidé na zemi, a dcery se jim zrodily, že vidouce synové Boží dcery lidské, any krásné jsou, brali sobě ženy ze všech, kteréž oblibovali. Pročež řekl Hospodin: Nebude se nesnaditi duch můj s člověkem na věky, proto že také tělo jest, a bude dnů jeho sto a dvacetilet. **Obrové** pak byli na zemi v těch dnech; ano i potom, když vcházeli synové Boží k dcerám lidským, ony rodily jim. To jsou ti mocní, kteříž zdávna byli, muži na slovo vzatí.* (Genesis, 6: 1–4) – zvýraznil JH.

<sup>48</sup> V moderní ruštině je denominativní adjektivum „исполинский“ ve významu „velký, obrovský“ součástí běžného slovníku.

říze, ještě zdůrazňující jeho současnou situaci. Změnou v tělesné stavbě proroka, kdy na nebesích je jeho postava obrovskou a na zemi malou dochází i k paradoxu perspektivy – s tím, jak se Eliáš přibližuje, stává se menším a s tím, jak se vzdaluje, stává se větším. Ke stejné proměně dochází i s uraženým kolem zlatého vozu. Prorok jej po krátkém hledání nachází na hromadě harampádí, avšak vypravěč místo zářivého kola zlatého vozu vidí pouze starou rezavou obruč – „*Отодвинув низкую ветку сирени, я заметил на куче сору, среди битого стекла, тонкое железное колесо, — видимо от детской коляски. Старик жарко дохнул над самым моим ухом и поспешно, даже грубовато отстранив меня, схватил и поднял ржавый круг.*“ Po vyřešení svého problému se prorok vrací do nadpřirozeného světa a tím získává zpět božský zjev – „*Солнце стрельнуло в его колесо, и оно сразу стало золотым, громадным, — да и сам Илья казался теперь облаченным в пламя, сливаясь с той райской тучей, по которой он шел все выше, все выше, пока не исчез в пылающем воздушном ущелье.*“ I Boyd si této autorovy snahy všímá, avšak upozorňuje, že v takto raných skladbách je hledání vlastního uměleckého vyjádření této problematiky zatím ještě na počátku: „...*божские в собѣ pozoruje rysy lidské a индивидуální: ангел, jenž si zadřel třísku do nohy, Петр, který smrdí rybinou. Jestli toto lze strávit v malých veršovaných dávkách, to v povídkách typu Bouřky rychle začíná pálit žáha. Nabokov dále hledal, jak spojit nadpřirozený svět a svět reálný, nicméně svůj vlastní způsob zatím neobjevil.*“<sup>49</sup> (Boyd, RY, 2010, 171).

Jedním z dalších často vzpomínaných znaků Nabokovovy tvorby je jazyková ukázněnost, přesnost ve výběru jazykových prostředků a pozornost k detailu. (Srov. Engelking, 1997, 158). Ačkoliv pozornost k detailu i její konkrétní vyjádření v textu je již možno zahrnout do bodu věnovanému uměleckým prostředkům ruského originálu, budeme se detailu a jeho roli v textu věnovat již na tomto místě, vzhledem k tomu, že se nejedná o náhodný, resp. unikátní, projev spojený s konkrétním textem, ale spíše o obecnou nabokovovskou charakteristiku. I když patří *Bouřka* mezi první povídky autora, můžeme si těchto tendencí povšimnout i zde. Povídka začíná slovy „*На углу, под шатром цветущей липы...*“ Uvedení podrobnosti zde dokresluje atmosféru, je součástí popisu scény, stejně jako v popisu dvoru, „...*где днем сияли,*

---

<sup>49</sup> Z ruského originálu „...*божественное обнаруживает черты человеческого и индивидуального: ангел, занозивший ногу, Петр, от которого пахнет рыбой. Если в небольших стихотворных дозах это еще и съедобно, то в рассказах типа ‚Грозы‘ быстро вызывает изжогу. Nabokov продолжал искать, как совместить потусторонний мир и мир реальный, но своего собственного способа пока не нашел.*“ – přeložil JH.

*сквозь кусты сирени, рубашки, распяты на светлых веревках...*“ na jiných místech slouží například k retardaci děje – „*Я видел из своего окна, как покотился вниз по крыше громадный огненный обод и, покачнувшись на краю, прыгнул в сумрак.*“ Uváděním detailů Nabokov zesiluje i odbožštění proroka po jeho pádu na zem, když píše, že „...*старик кряхтел, подхватывал тяжелый подол, шлепал тупыми сандалиями по лужам, и с кончика крупного костистого носа свисала светлая капля*“, zdůrazňuje tím jeho lidství, jistou obyčejnost. Detail má tendenci výjev zesilovat či oslabovat, ukazuje na jistou charakteristiku, kterou Nabokov v daný moment považuje za neoddělitelnou součást postavy, s pomocí které dosahuje značné expresivity. Tak čtenáři odhaluje své hodnocení postavy či jejího jednání. Když čteme „...*и в промоких клетчатых туфлях, в блеклом халате я выбежал на улицу и, догоняя первый, сонный трамвай, запахивая полы на бегу, все посмеивался...*“, víme, že hrdinův dojem z právě prožitých událostí je natolik silný, že nepovažuje za nutné se převlékat. Zdůraznění vybledlosti, respektive stáří županu zase ukazuje na hrdinovy skromné příjmy, podobně i jako skutečnost, že si pronajímá pokoj u „*неопрятной вдовы*“.

### **3.2.1 Groza – umělecké prostředky**

V následující části budeme zjišťovat, jaké umělecké prostředky použil Vladimir Nabokov při výstavbě textu povídky. S ohledem na závěry, které jsme učinili v kapitole věnované Nabokovovi – překladateli vlastních děl víme, že právě oblast uměleckých jazykových prostředků bude pro autora rozhodující při překladu povídky do angličtiny, protože chtěl ve čtenářích překladu vyvolat stejné umělecké dojmy, jako vyvolával ve čtenářích originálu.

Diskusí detailů v předchozí části jsme se již přenesli do roviny uměleckých prostředků, s jejichž pomocí vzniká u čtenářů celkový dojem z povídky. Umělecké prostředky jsou tvořeny prostředky jazykovými, v následujících odstavcích se však budeme věnovat textu z pohledu uměleckých prostředků a prostředky jazykové uvedeme samostatně v další podkapitole. Uvádění detailů samozřejmě není jedním jediným užitým uměleckým prostředkem. Zopakujeme, že povídka je vystavěna lineárně chronologicky a zpracovává jednoduchou dějovou linii s postupnou gradací děje do scény pádu a následnou retardací. Motívem, který se na výstavbě povídky významně podílí, je motív větru a jeho vývoj od „*слепого ветра, который низко пронесся вдоль опустевшей улицы*“ a po kterém „*маятником заходил всякий*

щит“, přes vítr, který „вдруг прозрел, взмыл“ a díky kterému „мени рук, волос ловили улетающие рамы, звонко и крепко запирали окна“ až do svého vrcholu, kdy zanechává své stopy na obličejích proroka – „лицо его было искажено ветром и напряжением, вихрь, откинув складки, обнажил могучее колено“ a zase zpět do pozice klidného vánku odcházející bouřky, od kterého „хлынула рябь по яркой глади дождевой лужи; от легкого ветра колыхнулась пунцовая герань на балконах“. Vítr je motivem, který spojuje všechny části povídky, je přítomný i v úvodní scéně návratu domů i v nočním běsnění i v ranní scéně spěšného odchodu z domu. Houpavý pohyb štítu na počátku povídky a pohupování pelargoní ve větru na konci povídky tvoří kruh; jedním děj začíná, druhým končí.

Časová linearita je kromě popisu událostí v chronologickém pořadí zvýrazněna i některými dalšími prostředky. Především to je zdůraznění jednotlivých částí dne a projevů s nimi spojených. Povídka začíná již v noci, kdy „Туманные громады поднимались по ночному небу...“ a na plynoucí čas upozorňuje i to, že „Окна погасли“. Další časový posun je nastíněn logickým vztahem mezi „В этой тишине я заснул...“ a „Проснулся я...“. Hledání Eliášova kola začíná v okamžik, kdy „Восток дивно бледнел.“ Blíží se svítání, avšak kvůli kolu musejí „шарить по углам“, protože světla ještě není dostatek. Když se prorok vrací na nebesa, již skutečně svítá, neboť nad komíny je vidět, jak „оранжевой кудрявой горой стояло заревое облако“. Díky přítomnosti prvních slunečních paprsků se Eliášovo kolo stalo zlatým – „Солнце стрельнуло в его колесо...“ a povídka končí v okamžiku, kdy „хриплым утренним лаем залилась дряхлый пес“ a hrdina vybíhá na ulici, aby vyprávěl o „ночном, воздушном крушении“. Časová souslednost je narušena v jednom místě, ve druhém odstavci, kde je prostor věnován popisu dvoru domu a tomu, co v něm obvykle probíhá. Funkcí této dějové odbočky, působící jako retrospektiva, je zdůraznění obyčejnosti domu a jeho obyvatel, což umocňuje kontrast s příchodem proroka.

V povídce *Groza* se Nabokov snaží častými obrazy vyvolávanými smyslovými vjemy, jež útočí na čtenářovu představivost, přidat textu plastičnost. V úvodní scéně čteme – „На углу, под шатром цветущей липы, обдало меня буйным благоуханием.“ Vůně stromu vyvolává ve čtenáři představu letního dne a lásky – kvetoucí dřeviny jsou s milostnými city spojovány tradičně. K obrazům čichovým bychom mohli zařadit i kvetoucí šejk ve větě „...где днем сияли, сквозь кусты сирени, рубашки...“, i pelargonie na balkonech ve dvoře domu – „...колыхнулась

*пунцовая герань на балконах...*“ Ačkoliv není čichový vjem explicitně zmíněn, v letním období tyto silně aromatické květiny bez vůně být nemohou. K čichovým vjemům nepochybně patří i „*неземной воздух*“, který hrdina vdechuje během bouře.

K obrazům vystavěným na hmatových, respektive pocitových vjemech můžeme zařadit projevy spojené s působením větru, cítíme, že „...*слепой ветер (...)* *низко пронесся вдоль опустевшей улицы.*“ Či některé důsledky deště – „*Я стал у мокрого подоконника...*“. I to, že „*Гроза отлетела, но еще ваял дождь.*“ můžeme společně s vypravěčem pocítit. Podobně i projevy teploty – „*Меня опьянили (...)* *легкий и острый холод.*“ Pociťujeme i to, když „*Старик жаркодохнул над самым моим ухом...*“.

Vzhledem k pozadí tvořeném bouřkou, na kterém se celý děj odehrává, je v povídce přítomno velké množství obrazů postavených na zvucích. Ty tvoří jednak meteorologické jevy, vítr, déšť a burácení hromu – „...*он (ветер) хлопнул оконной рамой...*“<sup>50</sup> nebo „...*покатилась глухая гряда, отдаленный гром.*“ Zvukové projevy vyvolávající silné představy jsou spojeny i se samotnou bouřkou – „*Грохот за грохотом ломал небо.*“ Setkáváme se s nimi i v metaforickém smyslu – „...*гремела по облакам колесница пророка.*“ Někdy je využito i oxymóronu (katachréze) pro zesílení dojmu – „*Вот громовым шепотом промчались они...*“ Obrazy jsou vyvolávány zvuky vznikajícími v důsledku lidské činnosti – „...*откуда взлетали порою, печальным лаем, голоса...*“ či dále „...*нет-нет, – разрыдается искалеченная скрипка...*“. Mnohdy jsou kladeny do kontrastu – „...*и так хорошо запела...*“ a „...*только в коридоре всхлипывала и сморкалась неопрятная вдова...*“. Či je jich užito pro zdůraznění, zde spěchu – „...*звонко и крепко запирали окна.*“ Často jsou i součástí charakteristiky, kdy dokreslují osobnostní vlastnosti či projevy – „...*старик кряхтел (...), илепал тупыми сандалиями...*“. Není možné se domnívat, že zvukové obrazy jsou tvořeny pouze přítomností zvuku. Mnohdy je to právě naopak, základem takového obrazu může být postupné oslabování zvuku – „...*гул умолкал...*“, jeho prostá absence – „...*и стало тихо...*“ nebo „*В этой тишине я заснул...*“, nebo naopak záměrné zdůraznění ticha, které může působit jako uklidnění scény před významnou událostí a zesílit tak její účinek – „...*стало необыкновенно тихо...*“ nebo „*Мы глядели вместе с притихшей собакой...*“.

---

<sup>50</sup> Závorky doplnil JH.

Na pomezí mezi zrakovým a sluchovým vjemem, který tvoří obraz, stojí spojení ve větě „*Проснулся я оттого, что ночь рушилась*.“ Z kontextu lze chápat, že hroucení noci je vyvoláno právě probíhající bouřkou, při které jsou vjemy zrakové (blesky), doprovázeny vjemy zvukovými (hromy).

Největší zastoupení mají v umělecké výstavbě textu obrazy založené na zrakových vjemech. Ty můžeme rozdělit do tří skupin podle toho, jakého jevu či předmětu se týkají. Jsou to obrazy spojené s postavami, obrazy spojené s bouřkou a obrazy spojené s místy. S postavami autor vytváří obrazy, jež slouží k popisu jejich vlastností. Často jsou jediným vodítkem k charakteru, který má čtenář k dispozici. Ze spojení „*неопрятная вдова*“ se tak dozvídáme nejen o rodinném stavu vypravěčovy bytné, ale i o jejím charakteru. Od „*тучной белокурой женщины*“ nečekáme, že uprostřed dvora „*хорошо запоет*“. Ostatní obrazy užité k popisu postav se týkají především osoby Eliáše a jeho spřežení. Zpočátku je prorok líčen jako „*седой исполин с бурной бородою, закинутой ветром за плечо, в ослепительном, летучем облачении*“, pak se stává „*сутулым, тощим стариком в промокшей рясе*“, aby se zpět k nebesům vydal „*облаченным в пламя, сливаясь с той райской тучей, по которой он шел все выше*“, a který následně zmizí v „*лилиовых безднах*“. Jeho spřežení, se kterým před pádem zápasí, tvoří „*огненная колесница*“ tažená „*гигантскими коньми: – вороняя масть, гривы – фиолетовый пожар*“. O dojmech, které noční zážitky vyvolaly ve vypravěči svědčí i to, že v „*промокнувших клетчатых туфлях, в блеклом халате*“ vyběhl na ulici. Druhou skupinu obrazů založených za zrakových vjemech tvoří jevy spojené s počasím, hlavně bouřka a všechny její projevy. Na počátku je vypravěč svědkem toho, jak kvůli větru „*маятником заходил висячий щит*“, poté vidí, jak ve dvoře domu „*набухала душная мгла*“, z krátkého spánku jej budí, že „*дикое, бледное блистание летало по небу, как быстрый ответ исполинских спиц*“. Těsně před příjezdem vozu proroka Eliáše „*светом сумасшествия, пронзительных видений, озарен был ночной мир*“. Když hrdina sestoupil do dvora, „*восток дивно бледнел*“. Krátce po skončení bouřky nad střechami domů „*пылали громадные облака*“. Když prorok zmizí ze scény, uklidní se i počasí a přítomen zůstává pouze slabý vítr, hybatel – „*...и хлынула рябь по яркой глади дождевой лужи; от легкого ветра колыхнулась пунцовая герань на балконах*.“ Místo děje má pro povídku zásadní význam, stává se místem střetu obyčejného, každodenního, pozemského s neobyčejným, nevídaným, božským. Popisu místa se tedy Nabokov pečlivě věnuje, snaží se o co nejdetailnější

vykreslení atmosféry, aby vynikl zamýšlený kontrast obyčejného dvora se zjevením se starozákonního proroka. K němu dochází ve dvoře, „где днем сияли, сквозь кусты сирени, рубашки распяты на светлых веревках“. Hemžení u sousedů pozoruje hrdina skrz „янтарные провалы в черной стене“. Když poprvé uviděl Eliáš zblízka, prorok stál na „тусклом от сырости газоне“. Ztracené kolo začali hledat ve dvoře, kde „плавали кусты, забор, блестящая собачья конура“ a pak jej našli na „куче сору, среди битого стекла“.

Jednotlivé druhy obrazů se vzájemně nevyklučují a v kompozici scén se spíše doplňují a podporují. V popisu dvora nacházíme obrazy založené na zvukových vjemech („откуда взлетали порой, печальным лаем, голоса“; „нет-нет, – разрыдается искалеченная скрипка“; „хорошо запела“; „необыкновенно тихо“) vedle obrazů založených na vjemech zrakových („где днем сияли...рубашки, распяты на светлых веревках“; „изо всех окон свесились горничные, нагнулись голые шеи“; „сморкалась неопрятная вдова“). A teprve složením všech těchto jednotlivostí před námi vyvstane zamýšlený obraz dvora v celé své šíři, teprve tehdy poznáváme, že jde o obyčejný městský dvůr, používaný i k obchodu i k sušení prádla, a kde objevení se čehokoliv nezvyklého (například tlusté zpěvačky) poutá mnoho pozornosti a je vítaným zpestřením všedních dní. Obrazy se mohou stát i částí jiné umělecké figury či tropu a vhodně jej doplnit třeba zvukovou impresí.

Toto promyšlené tvoření obrazů dává autorovi možnost použít kontrastu jako dalšího stavebního prvku uměleckého textu. Již jsme pojednali o střetu nadpřirozeného s pozemským a o kontrastu spojeném s osobou proroka, proto se dále budeme věnovat odlišným případům. K dvojitému kontrastu založenému na sluchovém obraze dochází s vystoupením zpěvačky. Poté, co „хорошо запела“, čímž upoutala tolik pozornosti, v domě bylo „необыкновенно тихо“. Toto ticho bylo rušeno pouze tím, že na chodbě „всхлипывала и сморкалась“ bytná. Další kontrast nacházíme v pokoji protagonisty, kde pozorujeme „янтарные провалы в черной стене“. Na černém pozadí ještě více vyniká špatný stav stěn, ještě více se zdůrazňují žluté prohlubně.

V umělecké literatuře se jako jednoho z mnoha možných básnických prostředků využívá obrazných pojmenování. V povídce Vladimira Nabokova můžeme nalézt především neobvyklá básnická přirovnání např. „...маятником заходил висячий щит...“, zdůrazňující klidný, avšak pravidelný rytmus pohybu, dále je použito přirovnání při popisu blesků – „...бледное блистание летало по небу, как быстрый отсвет исполинских спиц.“ Zde již můžeme nalézt první odkaz na Bibli a

první náznak přicházejícího proroka, označeného za „исполина“. Přirovnání nacházíme i v popisu emocí, kdy po nádechu nočního vzduchu „сердце звенело, как стекло“. Společně s hrdinou i „собака (...), как человек, глядела“ na stoupajícího proroka.

Nabokovův text v sobě ukrývá i velké množství metafor. Popisují kupříkladu hřívý koní – „гривы – фиолетовый огонь“. Vlastně celý zjev proroka a spřežení, se všemi jeho zvukovými i zrakovými obrazy je do značné míry možné považovat za metaforické vyjádření probíhající bouře. I když bouři představují spíše pouze splašení koně s vozem, neboť můžeme číst: „А кони, влача за собою опрокинутую, прыгающую колесницу, уже летели по вышним тучам, гул умолкал, и вот — грозовой огонь исчез в лиловых безднах.“ Po pádu proroka na zem již bouře odezněla. Metaforicky je pojmenováván i prorok – „громовержец“, „исполин“. Za specifický typ metafory můžeme považovat výskyty personifikace v textu. Potkáváme „слепой ветер“, který najednou „прозрел“, slyšíme „нет, нет“, když „разрыдается искалеченная скрипка“, pozorujeme „бегущие кусты сирени“, jsme svědky toho, jak „обод (...) прыгнул“ a v závěru povídky, poté, co „проснулись два-три окна“ vyběháme spolu s hrdinou na ulici, kde doháníme „первый сонный трамвай“. V textu se u Nabokova objevují i některá metonymická pojmenování, kdy spojení „заходил висячий щит, золотое блюдо“ označuje vlastně tabuli s obrázkem zlaté misky. Na služky odkazuje slovo „шея“ v synekdochickém spojení „нагнулись голые шеи“.

Podstatně méně se v povídce *Groza* setkáváme s oxymóronem, snad jen v okamžiku, kdy hrdina vdechuje „неземной воздух“ a když koně letí „громовым шепотом“ po mokré střeše. Blíže k významovému paradoxu pak stojí spojení „грозовой огонь исчез в лиловых безднах“. Pojmenovat umělecký prostředek takto můžeme proto, že víme, že „грозовой огонь“ je metaforicko-metonymické pojmenování prorokových koní, kteří zmizeli nahoře v nebesích, zatímco propast je chápána jako útvar vedoucí dolů do země.

Naopak velké množství je v povídce epitet. Cítíme „буйное благоухание“, když doprovázíme hrdinu po ulici, kde je „тусклая темнота“, pozorujeme cosi v „янтарных провалах“, zatímco na obloze je „свет сумасшествия, пронзительных видений“ a koně prorokova spřežení stoupají po „по вышним тучам“.



Uvedený výčet zcela jistě není vyčerpávající co do uvedení příkladů, avšak měl by poskytnout představu o šíři uměleckých prostředků, jež Nabokov použil při výstavbě textu.

Podstatně méně lze v textu nalézt básnických figur, analýze však podrobuje text prozaický, nikoliv báseň. Přesto se můžeme setkat s jednou aliterací – „*Широко и шумно шел дождь.*“ Zvuk [š] se zde opakuje v každém slově a vyvolává onomatopoickou představu šumění deště. Dále na několika místech dochází k zesílení významu užitím tautologie. Ve spojení „*поспешно отхлынул*“, kde již sloveso „*отхлынуть*“ v sobě obsahuje prvek rychlosti. K zesílení významu dochází i užitím opakování slov – „*...вниз по тучам, вниз*“, kde se pomocí epizeuxe zdůrazňuje stoupající rychlost, či ve větě „*Грохот за грохотом ломал небо.*“, čímž autor podtrhuje sílu a vytrvalost bouřky. Stupňování dosahuje i anaforickým opakováním ve spojení „*все ближе, все великолепнее...*“ Text také ukrývá jednu epanastrofu – „*...звонко и крепко запирали окна. Окна погасли.*“ Občasné opakované figury slouží především k zesílení významu a gradaci.

V předchozích odstavcích jsme se pokusili charakterizovat původní ruskojazyčný text povídky z pohledu použitých uměleckých prostředků. Zabývali jsme se postupem výstavby a zjistili jsme, že povídka je vystavěna lineárně, rozvíjí jednu dějovou linku zpracovávající syžet na biblické motivy a děj je stavěn chronologicky s jedním retrospektivním odklonem sloužícím k dokreslení atmosféry místa děje. Konstatovali jsme, že hlavním užitým uměleckým prvkem je obraz, složený z vjemů zrakových, sluchových, čichových i hmatových a na obraze vystavěný kontrast. Umělecké prvky použité v textu dále tvoří obrazná pojmenování, metafory a metonymie, oxymóron a paradox, a dále široké užití básnických přívlastků.

### **3.2.2 Groza – jazykové prostředky**

Po prostředcích uměleckých se budeme věnovat užitým jazykovým prostředkům. Ty si rozdělíme do dvou částí, nejprve se zaměříme na slovní zásobu, následně na syntaktické vztahy. Vzhledem k závěrům učiněným v kapitole věnované obecné teorii překladu víme, že právě v oblasti slovní zásoby a syntaxe dochází při překladu do dalších jazyků k posunům. V této části tedy chceme označit konkrétní místa, kterým překladatelé textu museli věnovat zvýšenou pozornost, místa, která jim mohla způsobit komplikace. Tato místa následně podrobíme srovnání. Ze závěrů, které jsme učinili o Nabokovovi-překladateli vlastních děl, víme, že spisovatel byl ochotný

obětovat jazykové kvality svého textu pro zachování kvalit uměleckých. Toto se pokusíme dokázat či vyvrátit srovnáním s textem povídky v angličtině.

V oblasti použité slovní zásoby můžeme konstatovat, že povídka je napsána současným ruským jazykem, ve většině případů spisovným, stylisticky neutrálním. Slova, která můžeme označit za knižní, se objevují v pasážích věnovaných popisu bouřky, resp. přírodních jevů a v odstavcích, kde se na scéně objevuje ohnivé spřežení s prorokem Eliášem na nebesích. Na těchto místech můžeme nalézt „*благоухание*“ kvetoucí lípy, svit hvězd na nočním nebi je objevujícími se kupami mlhy „*поглощен*“, na nočním nebi v počátcích bouřky hrdina pozoruje „*содрогания*“, zlatý vůz proroka hřměl po obloze „*все великоленнее*“, na zlatém voze jede „*громовержец*“, mohutný muž s vlnící se „*бородой*“. Zde považujeme za knižní tvar slova, kdy forma instrumentálu na „-ю“ (с тобою, бородой, виной...) v sobě nese příznak vyššího stylu, příznak knižní, dále se v textu vyskytuje ještě tvar „*за собою*“. Prorok je odět v „*облечении*“. Toto slovo můžeme označit za knižní až církevní. Avšak obličej má od větru i od námahy „*искажен*“. Po kontaktu s pozemským kovem střechy jeho koně „*вспрянули*“ a do nebes se vraceli po „*вышним тучам*“, na obloze „*пылали*“ velká oblaka.

Naopak slova hovorová nalézáme ve scénách ve dvoře, po pádu proroka na zem. Zdůrazňuje se jimi jeho odbožštění, onen střet nadpřirozeného s pozemským. Nejprve je prorok se svým spřežením líčen za účasti knižních výrazů, aby se po jeho pádu na zem slova změnila v hovorová a tím ještě více zdůraznila vzdálenost od nebes. Hovorová slova se v textu začínají objevovat v počátku kolize, tedy na dějovém vrcholu povídky, kdy dochází k překročení pomyslné linie mezi nadpozemským a lidským. Čteme proto, že „*зашатался Илья*“, kolo zlatého vozu „*отшибло*“ a jeho kousek „*покатился*“. Prorok slézal ze střechy, „*вцепившись*“ do komína, hrdina se s ním setkal v okamžiku, kdy Eliáš něco „*бормотал*“. Jakmile jej uviděl, „*моргнул*“ mu. Zpět do velkých výšek pak prorok „*карабкался*“. A z obláčku na obláček „*перебрался*“. Slova hovorová, která nelze označit za stylisticky neutrální a která kontrastují s knižními slovy použitými pro popisy počasí a proroka do pádu, zlidšťují nastíněný obraz božího proroka. Hovorová slova jsou v textu spojena s pozemským životem i pozemskými starostmi, proto se v souvislosti s prorokem objevují právě v momentě, kdy opouští nadpřirozený svět a vstupuje do světa lidského. S hovorovými slovy se tedy asociuje obyčejný prostý život lidí. Objevují se v popisu atmosféry dvoru, odkud smutným „*лаем*“ vylétají hlasy. Slovo „*лай*“ je v ruštině neutrální pouze

ve významu psího štěkotu, ve významu „lidského štěkotu“ je pocíťováno jako hovorové až expresivní. Některá hovorová slova se objevují i pro popis meteorologických jevů, čteme, že dusivá mlha „*набухала*“ ve dvoře, či „*покатилась*“ přidušená hrouda. V prvním případě můžeme použití hovorového slova chápat ve spojitosti se dvorem, který je asociován s hovorovými výrazy, sloveso „*набухать*“ je navíc značně expresivní, přidává významový odstín plnosti „až po okraj“. Ve druhém případě můžeme použití hovorového výrazu přičítat jistému nepřijemnému pocitu, který je s úderem hromu spojen.

V textu se také nachází jedno slovo s hyperbolickým významem, jež podporuje velikost a důstojenství proroka, zdůrazňuje jeho sílu a moc, a to když napřaženými rukama uklidňoval „*гигантских коней своих*“.

V oblasti použité slovní zásoby je možno vydělit i dva případy použití slov zastaralých, archaických, v prvním případě se jedná o zastaralý způsob pravopisu slova „*вспрянули*“, kdy spisovnou a neutrální formou bude tvar „*воспрянули*“. Druhým případem je výskyt slova „*плесницы*“, které se v současné ruštině již nevyskytuje.<sup>51</sup>

Vladimir Nabokov při výstavbě povídky nepoužil žádná slova, která by předtím v ruštině již nezdомácněla, žádná slova, která by na první pohled upoutala svou nepatřičností a odlišností. Slova přejatých lze pochopitelně najít celou řadu, což je spojeno s poměrně velkou ochotou ruštiny obohacovat se právě přejímáním z cizích jazyků. V Nabokovově textu vidíme již běžná slova, mající svůj původ v jiných jazycích. Jedná se především o jazyky turkické – „*собака*“, „*халат*“, o francouzštinu – „*фиолетовый*“, „*оранжевый*“, „*газон*“, „*балкон*“, „*герань*“, o němčinu – „*туфли*“, „*парикмахерская*“, angličtinu – „*трамвай*“, či dokonce o polštinu – „*пунцовый*“. Z pohledu překladatele jsou tato slova neutrální, vzhledem k absenci jakéhokoliv příznaku spojeného s původem slova.

Zvláštní pozornost si zaslouží užití vlastních jmen v textu povídky. Již jsme konstatovali, že povídka zpracovává jednoduchý syžet na biblické motivy. Proto i jediná dvě vlastní jména, která se v textu vyskytují, korespondují s biblickými postavami. Prorok Eliáš, vozka zlatého vozu, je označován jako „*Илья*“. Tento pravopis však neodpovídá biblické podobě jména. V ruskojazyčné Bibli je postava

---

<sup>51</sup> Např. referenční portál Gramota.ru, provozovaný pod záštitou Ministerstva sdělovacích prostředků, toto slovo neobsahuje.

пророка Елиáше назýváна „Илия“<sup>52</sup>. Náhraда за простé русké jméно signalizuje jistou familiárност, ve spojení „...*зашатался Илья*“ možná i jistou dávkou ironie. V lidové pravoslavné tradici však Елиáш patří k uctíváným prorokům a je zcela běžně označován pouze jako „Илья“. Můžeme opět poznamenat, že užití tohoto jméна je spojeno s přechodem od nadpozemského k pozemskému. Vlastní jméно pro označení proroka používá Nabokov ještě dvakrát, jednou ve spojení „...*Илья карабкался вверх по крыше*“, tedy jako podmět k hovorovému slovesu pro popis činnosti, kterou za hodnou důstojenství proroka považovat nelze; podruhé při prorokově návratu na nebesa, kdy jej vypravěč pozoruje a hodnotí, snad ještě ovlivněн dojemem ze setkání v temném dvoře a se vzpomínkou na jeho nedávný zjev – „...*да и сам Илья казался теперь облаченным в пламя*.“ v této větě se již opět setkávají oba svěты, pozemský „Илья“ se vrací do svého světa a s tím se mu vrací i jeho vzezření, „*облачение в пламя*“. V ostatních místech povídky je Елиáш pojmenováván jako „*пророк*“, „*громовержец*“, „*испоин*“ a v okamžiku nejhlubšího pokoření, kdy stojí promoklý v neznámém tmavém dvoře a svým zjevem splývá s ubohým prostředím, jako „*старик*“. Елиášov Bohem určený pomocník „Елисей“, se v ruském originálu vyskytuje dvakrát, ani jednou není forma odlišná od biblické<sup>53</sup>. Vždy je jméна užitо v přímé řeči, ve vztahu Елиáше k vypravěči. Ten je za prorokova učedníka a následníka označován, když je mu ze strany Елиáше přikazováно. Nejprve je hrdina osloven, aby potvrdil svou identitu – „*Ты, Елисей?*“ Podruhé, když je žádán, aby se otočil a nepozoroval proroka při návratu na nebesa – „*Отвернись, Елисей*.“

Engelking si všímá Nabokovovy tendence k zhušťování děje: „*Kondenzace děje je charakteristická pro většinu Nabokovových povídek a novel*.“ (Engelking, 1997, 20). Jedná se о jeden ze základních stavebních postupů povídky. Míra užití kondenzace je závislá na morfologických a syntaktických možnostech jazyka. Její rozsah a způsob jejího dosahování bude proto rozdílný v ruštině i v češtině či angličtině. Kondenzace je možná за účasti velkého množství slov tvořených od slovesa. Jedná se především о přídavná jméна slovesná, аť už činná či trpná a

---

<sup>52</sup> „И сказал **Илия** [пророк], Фесвитянин, из жителей Галаадских, Ахаву: Жив Господь Бог Израилев, пред Которым я стою! в сии годы не будет ни росы, ни дождя, разве только по моему слову.“ (Третья книга Царств, 17: 1) – zvyraznil JH.

<sup>53</sup> „И сказал ему Господь: поиди обратно своею дорогою чрез пустыню в Дамаск, и когда придеши, то помажь Азаила в царя над Сириею, а Игуя, сына Намессиина, помажь в царя над Израилем; **Елисея** же, сына Сафатова, из Авел-Мехолы, помажь в пророка вместо себя; кто убежит от меча Азаилова, того умертвит Иууй; а кто спасется от меча Иууева, того умертвит Елисей.“ (Третья книга Царств, 19: 15–17) – zvyraznil JH.

o podstatná jména slovesná. Dějový charakter jejich sémantiky umožňuje zkracování a zhušťování děje přidáváním dalšího slovesného významu do věty bez nutnosti připojovat větu novou. Povídka začíná u „*цветущей*“ lípy, kde vítr vane po „*опустевшей*“ ulici a rozhoupává „*висячий*“ štít. Ve dvoře domu visí „*распятые*“ košile, je slyšet „*искалеченная скрипка*“. Obyvatelé domu chytají „*улетающие*“ rámy oken a zaslechnou „*отдаленный*“ hrom. S opratěmi zápasí „*растерянный*“ prorok, který krotí koně s „*пылающими*“ hřívami, když běží po „*блестящей*“ střeše. Koně po chvíli vlečou za sebou „*опрокинутую, прыгающую колесницу*“. Následně vidíme „*навиего*“ na střechu proroka, jak otáčí své „*потемневшее лицо*“, prsty probere „*растрепанную бороду*“ a hledá „*соскочившее*“ kolo. Dvůr je naplněn „*тающим туманом*“ a stojí v něm stařec v „*промокнутой*“ říze. Kolo nachází na hromadě „*битого*“ skla. V boudě žije pes s „*поседелой*“ tlamou a kouká nahoru „*испуганными глазами*“. Hrdina s „*притихшей собакой*“ pozorují, jak prorok mizí v „*пылающем ущелье*“. Jen „*дряхлый*“ pes se ozývá svým „*хриплым*“ štěkotem, když vypravěč vybíhá na ulici v „*промокших*“ bačkorách a „*блеклом*“ županu.

Dějovost v sobě kromě přídavných jmen odvozených od sloves obsahují i podstatná jména slovesná. Co do počtu za přídavnými jmény slovesnými zaostávají, přesto jich je v povídce použita celá řada. Po nebi létá „*блистание*“, hrdinu opíjejí „*содрагания*“, prorokův obličej je znetvořen „*напряжением*“ v nočním „*сумасшествии*“. Koně blázní od „*прикосновения*“, prorok se chytá širokým „*движением*“ a hrdina se chystá vyprávět o nočním „*крушении*“. To vše přispívá k zhuštění děje, kdy je další slovesný význam uschován v slovu od slovesa odvozeném.

Z morfologického hlediska je zajímavé užití přídavného jména „*синеватый*“. Přípona -оват-/-еват- nese sémantický odstín nevelké přítomnosti příznaku. „Синеватый“ tedy znamená namodralý. Bude zajímavé zjistit, jak s tímto významovým odstínem naložil Nabokov při překladu do angličtiny, která podobný sufixální způsob tvoření slov obvykle nevyužívá (ale nevylučuje) a dává přednost syntaktickým prostředkům.

Podobným unikátem je tvar rozkazovacího způsobu slovesa „*отыщи-ка*“, kde částice „-ка“ nese kromě zesilujícího významu i význam povzbuzení k činnosti.

Kontrast jako jeden ze základních stavebních prvků povídky se projevuje i v jazykovém plánu. Objevení se proroka je doprovázeno mnoha uměleckými prvky, jazyk je bohatý, zdobný, metaforický, obrazný, souvětí jsou dlouhá, plná přechodníků, v poetickém stylu – „*Громовержец, седой исполин, с бурной бородою, закинутой*

*ветром за плечо, в ослепительном, летучем облачении, стоял, подавшись назад, на огненной колеснице и напряженными руками сдерживал гигантских коней своих: — воронья масть, гривы — фиолетовый пожар.*“ Jeho pád a hledání kola jsou však popsány prostým, jednoduchým jazykem, bez obraznosti a metaforičnosti, bez zdobných přívlasků, syntakticky jednoduchými krátkými přesnými větami. V našem případě se jedná o způsob gradace děje, v rozhodující a nejvypjatější moment celé povídky jsou použity, zbavené jakýchkoliv uměleckých ambicí, sestávající pouze z podmětu a přísudku – „*Пророк был сброшен. Одно колесо отшибло.*“ Nabokov píše po většinu povídky dlouhá souvětí, často obsahující oba typy přechodníku – minulý i přítomný – „*Оторвавшись от окна, спеша и волнуясь, я накинул халат и сбежал по крутой лестнице прямо во двор.*“ Či dokonce několik přechodníkových konstrukcí v jedné větě: „*...в блеклом халате я выбежал на улицу и, догоняя первый, сонный трамвай, запахивая полы на бегу, все посмеивался, воображая, как сейчас прыду к тебе...*“

Přechodník je jednou z typických ruských syntaktických konstrukcí, nacházející uplatnění především v uměleckých textech. Jako takový zhušťuje slovesný význam a je jedním z dalších možných způsobů kondenzace děje. V textu povídky nalézáme velké množství přechodníkových konstrukcí minulých. Vítr, „*закрыв лицо рукавами*“, proletěl ulicí. Vypravěč, „*вернувшись домой*“, jej uviděl v pokoji. Poté, „*ослабев от счастья*“, usnul. Prorok, „*подавшись назад*“, stál na svém voze. Ohnivý kruh, „*покачнувшись на краю*“, spadl ze střechy. Eliáš, „*вцепившись пальцами в растрепанную бороду*“, pohupoval hlavou. Poté, „*заметив меня*“, zavřel. „*Остригив меня*“, sebral rezavý kruh. Poté se podíval, „*сдвинув седые брови а словно что-то вспомнив*“, začal mluvit. „*Поднявшись до гребня крыши*“, přešel na oblak. Vyskytuje se i mnoho přechodníkových konstrukcí přítomných. „*Вдыхая неземной воздух*“, stál hrdina u okna. Koně letěli, „*взмаивая пылающими гривами*“. A později letěli, „*влача за собою опрокинутую, прыгающую колесницу.*“ Prorok cosi hledal, „*медленно поворачивая потемневшее лицо*“. „*Прихрамывая*“, začal opatrně slézat dolů, kde „*посматривая по сторонам*“, cosi mumlal. Mlaskl jazykem, „*потирая ладонью смуглую лысину*“. Prorok se zdál být oděným do plamenu, „*сливаясь с той райской тучей*“.

Zdá se, že Nabokov využívá přechodníkových konstrukcí pouze s některými z motivů povídky. Setkáváme se s nimi ve spojení s větrem, s meteorologickými jevy doprovázejícími bouři i ve spojení s osobou proroka Eliáše a jeho spřežení. V popisu

dvoru domu a jeho obyvatel, v popisu obvyklých dějů a činností však není použit přechodník ani jeden. Uvedená pasáž je zajímavá i tím, že ji tvoří jedno jediné, byť velmi komplikované souvětí, obsahující 76 slov při průměrné délce věty v povídce 14,7 slova, uspořádaných do třinácti větných částí. Souvětí však není nijak stupňováno, klade jednu informaci vedle druhé, dějovým vrcholem je vystoupení zpěvačky, po kterém dynamika souvětí upadá a v závěru exponuje neupravenou vdovu. Tomu odpovídá i tvrzení Svatoň, který píše, že „*Nabokovova syntax nebývá nehledě na její složitost patetická, neužívá gradace, je spíše monotónní a končí ironickou, zdánlivě nevýznamnou (snižující) pointou. Nabokov raději oslabí závěr svého souvětí, než aby jej vystupňoval.*“ (Svatoň, 1999, 129).

Nabokovova syntax je velmi bohatá, mnohé věty obsahují volně připojované přívlastky – „...*рубашки, рапсаты на светлых веревках...*“, několikanásobné větné členy, často jako upřesnění, dovysvětlení – „*Внизу, под окном...*“, „*На углу, под шатром цветущей липы...*“, „*в тусклой темноте, над железным ставнем парикмахерской...*“, nebo pro zesílení významu – „...*дикое, бледное блистание...*“, „...*тени рук, волос...*“ Nejčastějším spojením několikanásobných větných členů je asyndetické připojení, oddělení čárkou: „...*озарен был ночной мир, железные, склоны крыши, бегущие кусты сирени.*“, zde plní funkci postupné (de)gradace významů.

V ruském textu nalézáme kromě přechodníkových konstrukcí, které jsou v češtině sice možné, ale ne zcela běžné, i konstrukce pro češtinu cizí. Jedná se o jednočlenné věty se slovesnou vazbou ve čtvrtém pádě – „...*колесницу ударило...*“ a o vazbu v sedmém pádě ve funkci přirovnání „...*маятником заходил висячий щит...*“. Tyto vazby bude třeba při překladu do angličtiny i do češtiny nahradit dvoučlennou větou, respektive spojením s předložkou. Dalším neobvyklým jevem je užití archaické formy „с минуту“ ve spojení „*Постоял так с минуту, – и дольше не выдержал...*“, citovaný příklad předkládá spojení s akuzativem, se kterým se v ruštině, jež kromě nejběžnějšího instrumentálu nevyklučuje vazbu s genitivem, obvykle neužívá. Zde přidává větě význam přibližnosti, „asi“.

V této podkapitole jsme se věnovali použitým jazykovým prostředkům v ruském originálním textu povídky *Bouřka*. Nejprve jsme se zaměřili na oblast použité slovní zásoby a následně jsme charakterizovali Nabokovovu syntax, snažili jsme se i uplatnit zřetel k možným potížím při překladu. V části věnované lexiku jsme zkoumali použitá slova z perspektivy jejich stylistického zabarvení a dospěli jsme

k závěru, že povídka je psána především slovy stylisticky neutrálními s občasným výskytem slov knižních, především v souvislosti s nebeskými jevy a s občasným výskytem slov hovorových, především ve spojení s děním ve dvoru domu. Zřídka se v textu objevují archaismy, a to především pravopisné. Dále jsme konstatovali, že použitá slova cizího původu v ruštině již natolik zdomácněla, že nelze jejich užití považovat za příznakové. S ohledem na budoucí překlad jsme upozornili na výskyt specifické ruské částice „-ка“ u rozkazovacího způsobu sloves a na tvar „синеваый“, jenž může být problematický pro překlad do angličtiny. Ve spojitosti se zhušťováním děje jako jedním z užitých prostředků výstavby textu jsme zjistili častý výskyt deverbálních odvozenin, především adjektiv a substantiv. V části věnované syntaxi jsme pozorovali hojné užití přechodníkových konstrukcí, a to i několikanásobných v rámci jednoho souvětí, což podpořilo námi učiněný závěr o kondenzaci děje. Analyzovali jsme nejdelší souvětí povídky a zjistili jsme, že Nabokova syntax je složitá, avšak nemá tendenci gradovat a ve svém závěru spíše významovou linii oslabuje až do přízemnosti. Pozorovali jsme také častý výskyt několikanásobných větných členů, které doplňují podrobnosti či zesilují význam. Závěrem jsme upozornili na vazby odlišné od češtiny, především na užití jednočlenné věty se slovesnou vazbou ve čtvrtém pádě a na přirovnání utvořené podstatným jménem v sedmém pádě, které nemá v češtině bezpředložkový ekvivalent.

### **3.3 The Thunderstorm – anglický překlad Vladimira Nabokova**

Jako první volíme pro srovnání autorský překlad Vladimira Nabokova do angličtiny, který se stává výchozím textem při překladu do češtiny. Levý píše, že srovnávací analýza by měla začít „*jemným srovnáváním převodu s předlohou a takřka statistickým hromaděním detailních odchylek, které zjistíme.*“ (Levý, 2012, 185). Zjištěné odchylky budeme diskutovat v kategoriích použitých při analýze ruského originálu. Zaměříme se tedy nejprve na umělecké prostředky a následně na prostředky jazykové, lexikální a syntaktické. Vzhledem k tomu, že „*překlad hodnotíme ve vztahu k originálu*“ (Levý, 2012, 181), ke každé z uvedených skupin doplníme nejen místa, která jsou shodná, ale i místa, která jsou odlišná, a to nejen ve smyslu možné ztráty některých prostředků, ale i ve smyslu jejich použití na místě, kde k tomu v původním ruském textu nedošlo. S ohledem na to, že srovnáváme překlad, který je prací autora originálu, budeme si všímat i možných změn v uměleckých postupech, případně budeme komentovat, že k takovým změnám nedošlo.



### 3.3.1 The Thunderstorm – umělecké prostředky

V povídce zůstává zachován obraz proroka i jeho postupné změny, v okamžiku svého objevení je charakterizován jako „*The Thunder-god, a white-haired giant with a furious beard blown back over his shoulder by the wind, dressed in the flying folds of a dazzling raiment.*“ I zde autor používá pro označení proroka biblický výraz.<sup>54</sup> Zachována zůstávají i všechna pozdější odbožšťování a zdůraznění prorokovy lidské podoby. Když hledá upadlé kolo, je obdobně ruskému originálu popisován jako „*a lean, stoop-shouldered old man in a drenched robe.*“

Při analýze ruského textu jsme si všimli, že jedním z častých uměleckých prostředků je užívání detailů. Tento prvek se v anglickém překladu ještě stupňuje. Detaily jsou uváděny na mnoha místech, slouží ale zároveň i k dovysvětlování textu, do jisté míry se stírá původní předpokládaná spoluúčast čtenáře na tvorbě významů. V samém úvodu povídky, který se dle ruského originálu odehrává „*На углу, под шатром цветущей липы*“, se v anglickém autorském překladu dovídáme, že se jedná o „*the corner of an otherwise ordinary West Berlin street*“. „*Слепой ветер*“ se stává slepým fantomem – „*The wind, a blind phantom...*“ v původním textu autor píše o prosté přítomnosti větru v místnosti – „*...я застал ветер уже в комнате...*“, v angličtině je doplněna podrobnost – „*I found the wind waiting for me in the room.*“ Hrdina usíná, „*ослабев от счастья*“, které v anglickém překladu nabývá konkrétních obrysů – „*...exhausted by the happiness of my day*“. Výraz proroka, jehož „vyluštění“ bylo v ruském textu ponecháno na čtenáři – „*...сдвинув седые бровы*“ je přímo pojmenován – „*...his white eyebrows came together in a frown.*“ Podobně se odkrývá i důvod, proč hrdina nevydržel v odvrácené pozici – „*...and then could not control my curiosity any longer.*“ v původním textu zůstává nevyřčen – „*...и дольше не выдержал...*“ Dochází ke konkretizaci některých jevů. Časově neohraňované „*Стало необыкновенно тихо*“ je omezeno na „*There was a moment of extraordinary stillness*“. Zatímco v ruském originále „*собака вытянулась*“ z boudy, v anglickém překladu „*...the dog had thrust its head out of the kennel...*“, neurčité ruské sloveso je

---

<sup>54</sup> „*And it came to pass, when men began to multiply on the face of the earth, and daughters were born unto them, That the sons of God saw the daughters of men that they were fair; and they took them wives of all which they chose. And the Lord said, My spirit shall not always strive with man, for that he also is flesh: yet his days shall be an hundred and twenty years. There were giants in the earth in those days; and also after that, when the sons of God came in unto the daughters of men, and they bare children to them, the same became mighty men which were of old, men of renown.*“ (Genesis, 6: 1–4) – zvýraznil JH.

tedy konkretizováno tím, že pes vystrčil pouze hlavu. Naopak na některých místech v textu dochází k odstranění původního detailu. V závěru ruské povídky od větru „*колыхнулась пунцовая герань*“, v anglické verzi se barevná varianta pelargonie nezmiňuje – „...*the breeze stirred the geraniums...*“ Zatímco hrdina původně vyběhl na ulici v „*промоких клетчатых туфлях*“, v překladu jsou to pouze „*soaked bedslippers*“. Někdy je jeden detail vyměněn za jiný – „*в блеклом халате*“ se mění na „*in worn dressing gown*“. Zamýšlený význam staří je však stejný v obou variantách.

V anglickém textu zůstává zachován leitmotiv větru, který přechází z jednoho odstavce do druhého a všechny je spojuje. Podobně jako v ruském textu je využito různých pojmenování k dosažení gradace. Objevuje se jako „*the wind, a blind phantom*“, po pádu do hlubin dvora „*it regained its sight, swept up*“. Když prorok zápolil s otěžemi, „*the whirlwind (...) bared a mighty knee.*“ A po bouři jen „*ripples ran across the bright surface of a rain puddle.*“ Motiv větru celou povídku také uzavírá – „*The light breeze stirred the geraniums on the balconies.*“

Podobně ruskému originálu i anglický text nabízí množství obrazů založených na smyslových vjemech. S obdobnou intenzitou působí především obrazy vystavěné na zvukových vjemech, anglické „...*an avalanche of dull sound, the sound of distant thunder, came into motion...*“ sílou představy nijak neustupuje ruskému „...*покатилась глухая гряда, одаленный гром.*“ Ačkoliv dominantní roli hrají především obrazy zrakové, vyskytují se i všechny typy uváděné v podkapitole věnované ruskému originálu. Na některých místech jsou ale oslabovány, a tím se mnohdy ztrácí trop, který je s pomocí daného obrazu vystavěn. Zmučené „*nene!*“ personifikovaných houslí je v angličtině nahrazeno prostým popisem – „*the wail of a crippled violin*“. Ačkoliv je slovo „*wail*“ značně expresivní, nedosahuje přímočarosti a intenzity, jichž bylo vyvoláváno přímou řečí. Šumění deště, umocněné aliterací založenou na opakování zvuku [š] – „*Широко и шумно шел дождь*“ v angličtině mizí a tím je obraz o tuto zvukomalebnu figuru chudší – „*The rain came down in a spacious and sonorous flow.*“

Jisté ochuzení v oblasti uměleckých figur, které si přiblížíme ještě později, však nebrání užití kontrastu ve stejném rozsahu, jako tomu bylo v originále. Hlavním motivem je pád proroka na zem, jeho odbožštění a následný návrat na nebesa. Postupné změny zjevu vytvářejí vzájemný kontrast shodný s původní verzí. Stejně tak i zpěv zpěvačky – „...*broke into such lovely song...*“ je dáván do kontrastu s nastalým

tichem – „...*a moment of extraordinary stillness...*“ a následně s posmrkáváním bytné – „...*my landlady (...) was heard sobbing and blowing her nose*“. Zachovány zůstávají i dílčí kontrastní momenty, například siluety rukou jsou pozorovány „...*in the amber apertures of the black wall opposite...*“

V oblasti básnických pojmenování je častým užití přirovnání. Narozdíl od ruštiny však není možná příslovečná vazba vystavěná na instrumentálu podstatného jména („...*маятником заходил висячий щит...*“, „...*громовым шепотом промчались...*“). Angličtina vyžaduje formální označení přirovnání předložkou „like“ – „...*like a pendulum...*“ I v ruském textu jsou některá přirovnání formálně označena spojkou „как“. V angličtině tedy také – „...*like a rapid reflection of colossal spokes*“. Další z možností je přirovnání pomocí spojky „as“ – „...*as it had when the beggar woman finished her song.*“

Zůstává zachována metaforičnost textu, především tedy obraz proroka a jeho spřežení jako metaforického znázornění probíhající bouře. Opakuje se i metaforické pojmenování proroka Eliáše. V anglickém textu nacházíme ve vztahu k němu užitá slova a slovní spojení „*The Thunder-god*“, „*a giant*“. Nabokov však některé metafory do angličtiny nepřenáší. Původní ruské metaforické vyjádření zhasnutí světel a usínání lidí – „*Окна погасли*“ nabývá konkrétní a faktické správnosti – „*The lights went out.*“ Popis konce bouřky a počínajícího svítání je v ruštině provázen metaforickým obrazem – „*Над крышами пылали громадные облака.*“ Barevný význam slovesa „пылать“ je v angličtině oddělen od dějového a je použit ve složeném přídavném jméně ve funkci přívlastku, dějový význam je nahrazen slovesem „collect“ – „*Enormous flame-colored clouds collected above the roofs.*“, tedy původní „*Над střechami plála obrovská oblaka.*“ se mění na „*Obrovská ohnivě zbarvená oblaka se kupila nad střechami.*“<sup>55</sup> Vyskytují se i některé původní personifikace – „*fleeing lilac bushes*“, „*the wail of a crippled violin*“, „*the wheel jump off*“. Některé se objevují nově – „*the touch of mortal metal*“. Metonymie, která je i původním ruském textu použita pouze okrajově, zde zůstává zachována pouze ve spojení se zlatou miskou na holení – „...*its suspended shield – a gilt shaving basin – began swinging...*“. Synekdochické spojení „*нагнулись голые шеи*“ se ztrácí vinou přívlastňovacího zájmena, čímž zaniká původní paralelismus „*služky – šíje*“ – „...*maids leaned out of all the windows, bending their bare necks.*“

---

<sup>55</sup> Přeložil JH.

I tak vzácný oxymóron ve větě „*Грозовым шепотом промчались они...*“ je nahrazen metaforou „...*with thunderous hooves, they hurtled.*“ Naopak zachovat se daří paradox, v původním textu založený na metaforickém užití slova „бездна“ – „*Грозовой огонь исчез в лилиовых безднах.*“ Podobně jako ruské slovo „бездна“ i anglické „*chasm*“ v sobě obsahuje směrový význam shora dolů. Proto ve větě „...*the stormy blaze vanished in livid chasms*“ můžeme nalézt všechny tropy použité v originálním textu. I metaforické vyjádření hřív, i metonymické použití spojení „*stormy blaze*“ ve smyslu koní i paradox v podobě jejich zmizení v propasti na nebesích.

Srovnatelně bohatý je rejstřík užitých epitet. „*Fierce fragrance*“ nás obklopí na rohu ulice. Holičský štít se houpe v „*lusterless darkness*“, cosi je vidět skrz „*amber apertures*“, noční svět osvětlují „*piercing visions*“ a na voze stojí prorok oděný do „*dazzling raiment*“. Jeho koně prskají „*crackling foam*“, vítr odhaluje jeho „*mighty knee*“. Na východě se objevuje „*exquisite pallor*“.

Jestliže v ruském originále je možno objevit i některé nemnohé umělecké figury, založené na syntaktických vztazích, v anglickém překladu je jich ještě méně. Původní výrazná aliterace „*Широко и шумно шел дождь.*“ z překladu mizí, jediným náznakem je spojení „*fierce fragrance*“, které výrazové síly původní figury nedosahuje, navíc zvuk [f], který je použit nevyvolává žádnou spojitelnou zvukovou asociaci se silným aromatem a „*amber apertures*“. I zmiňovaná tautologie „*поспешно отхлынул*“ se mění v prostou atribuci, v „*a prompt reflux*“. Přítomna jsou některá opakování slov – „...*down, down along the clouds*“ mající stejnou gradační úlohu jako v ruském originálu. Taktéž je užito anaforického stupňování na počátcích vět ve vypjatých okamžicích – „*Ever nearer, ever more grandly...*“.

V této podkapitole jsme zatím porovnali původní ruský text s jeho autorským překladem do angličtiny s cílem zjistit, jaké umělecké prostředky Vladimir Nabokov při překladu zachoval, jaké odstranil a jaké naopak přidal. Zjistili jsme, že základní stavební principy zůstaly zachovány, povídka je vystavěna pomocí obrazů na kontrastech s užitím množství obrazných pojmenování a básnických přívlastků, avšak jejich emotivní možnosti jsou oslabeny, mnohé básnické prostředky plnící důležitou funkci v ruském originálu se ztrácejí. Také dochází k úbytku básnických figur.

### 3.3.2 The Thunderstorm – jazykové prostředky

Podobně jako v podkapitole věnované jazykovým prostředkům v ruském originále, budeme se i v následujících odstavcích věnovat nejprve užití slovní zásobě a následně syntaktickým konstrukcím.

Jako jsme učinili dříve, můžeme i zde konstatovat, že povídka je napsána současným anglickým jazykem. Tradičně se anglická slovní zásoba dělí dle sféry jejího uplatnění většinou na formální a neformální, proto nelze dělit na slova vyloženě knižní či vyloženě hovorová. Slovní zásoba spojovaná s náboženstvím či oficiálními sférami činnosti je analogicky ruské předloze použita v těch částech textu, které zpracovávají motiv proroka a jeho spřežení. Zde můžeme číst, že „*Thundergod*“ je oblečen v „*dazzling raiment*“ a koně po převržení vozu mizí v „*livid chasm*“. Když hrdina seběhl schody, obloha byla zaplavována „*an exquisite pallor*“. Při návratu na nebesa se Eliáš zdál „*robed in flame*“. Uvedené skromné příklady dokazují, že ostatní použitá slova není možno označit za jakýmkoliv způsobem výjimečná. Naopak lze označit některá slova, která jsou schopna výraznější exprese než jejich ekvivalenty v původním ruském textu. Žena, která přišla zpívat do dvora je v ruském textu popsána jako „*тучная*“, v anglickém překladu Nabokov volí slovo „*obese*“, mající již negativní zabarvení. Sušící se košile visí nejprve na „*светлых веревках*“, poté na „*sun-bright clotheslines*“, „*громадный огненный обод*“ se mění v „*enormous fire hoop*“. Užitím některých slov naopak dochází k oslabování původního významu. „*Золотое блюдо*“ jako znak holičství se ukazuje být pouze „*a gilt shaving basin*“, tedy pozlacené. „*Легкий и острый холод*“ Nabokov přeložil jako „*keen, volatile chill*“, kde slovo „*volatile*“ otevírá prostor pro čtenářovu spekulaci. Přirovnání „*reflection of colossal spokes*“ ztrácí původně obsaženou biblickou aluzi – „*отсвет исполинских спиц*“ a uchovává pouze význam velikosti. Podobně je o jeden význam ochuzeno i spojení „*вышние тучи*“, když je nahrazeno za „*highest clouds*“, které implikují již pouze výšku. Vítr, který je ve větě – „*Лицо его искажено было ветром*“ hlavním hybatelem, je v anglické větě nahrazen poryvem, tedy svým konkrétním projevem – „*His face was distorted by the blast*“.

Ani v anglickém textu nedochází k žádnému prvoplánovému užití přejatých slov. Podobná klasifikace je navíc v oblasti anglické slovní zásoby problematická, protože angličtina je jedním z jazyků, které v průběhu svého vývoje přijímaly cizí slova ochotně. Je proto velmi obtížné určit slova cizího původu dokonce i na té úrovni, na které jsme tak učinili se slovy užitými v ruském originále.

V anglické verzi povídky se objevují vlastní jména stejných dvou postav. Jejich pravopis však odpovídá biblické podobě. Nedochozí k familiarizaci formy. Pokud v ruském originálu domácí podoba prorokova jména mohla podporovat jeho odbožštění, popřípadě i intimnější vztah, v anglickém textu je oficiální podoba jména shodná s biblickým „*Elijah*“<sup>56</sup> naprosto neutrální a nesignalizuje tedy nic. K ostatním použitým označením proroka, která obsahují slova „*prophet*“, „*the Thunder-god*“, „*giant*“, „*an old man*“ můžeme konstatovat, že je jich použito stejně s ruskou předlohou. Stejně tak i jméno prorokova učeníka Elizea je zachováno v originálním biblickém pravopise „*Elisha*“<sup>57</sup>.

Kondenzace děje je, jak jsme již uvedli, závislá na morfologických a syntaktických možnostech jazyka. Podobně ruštině i angličtina disponuje morfologickým repertoárem umožňujícím tvoření odvozenin od sloves. Přídavná jména slovesná jsou tvořena příponou „-ing“ pro činný rod a pro trpný buď příponou „-ed“, nebo přičestím minulým nepravidelných sloves. K přechodu od slovesa k podstatnému jménu dochází bez formálních morfologických prostředků prostou konverzí, která je v angličtině nejrozšířenějším způsobem slovotvorby. Oproti tomu v ruštině i češtině je způsobem okrajovým. V původním ruském textu jsme měli možnost všimnout si pouze dvou slov utvořených konverzí, a to „*горничная*“ a „*нищая*“. Přídavných jmen slovesných je v anglickém textu celá řada. Na nebi vidíme „*star-filled hollow*“, vítr se prohání „*deserted street*“, rozhoupává „*suspended shield*“. Probleskují košile „*crucified on sun-birght clotheslines*“, slyšíme „*crippled violin*“, dvůr naplňuje „*stifling gloom*“. V proláklínách na zdi se míhají „*disheveled heads*“ a hrdina usíná „*exhausted by the happiness*“. Probudí jej po nebi létající „*piercing visions*“, blesky osvětlují „*fleeing lilac bushes*“. Prorok se zjevuje „*dressed in the flying folds*“ a drží svými „*tensed arms*“ koně, kteří prskají „*crackling foam*“ a pohazují svými „*blazing manes*“ a o chvíli později za sebou vlečou „*overturned chariot*“. Dvůr je naplněn „*melting mist*“, na „*darkened by the damp*“ trávníku stojí stařík v „*drenched robe*“. Nad střechami se sbírají „*flame-colored*“ mraky a vidíme i

---

<sup>56</sup> „*And Elijah the Tishbite, who was of the inhabitants of Gilead, said unto Ahab, As the Lord God of Israel liveth, before whom I stand, there shall not be dew nor rain these years, but according to my word.*“ (I Kings, 17: 1) – zvýraznil JH.

<sup>57</sup> „*And the Lord said unto him, Go, return on thy way to the wilderness of Damascus: and when thou comest, anoint Hazael to be king over Syria: And Jehu the son of Nimshi shalt thou anoint to be king over Israel: and Elisha the son of Shaphat of Abel-meholah shalt thou anoint to be prophet in thy room.*“ (I Kings, 19: 15–16) – zvýraznil JH.

„*glistening kennel*“. Uražené kolo nalézá prorok mezi „*broken glass*“. Ke konci povídky se objevuje pes s „*graying muzzle*“ a svýma „*frightened eyes*“ pozoruje cosi na nebi. „*Hushed dog*“ s hrdinou pozorují výstup proroka do nebes a hrdina v závěru vybíhá na ulici v „*soaked bedslippers and worn dressing gown*“. Některá přídavná jména jsou však nahrazována delší opisnou konstrukcí, čímž dochází k jistému rozvolňování původní významové zhuštěnosti – „*цветущая луна*“ se mění v „*a linden in full bloom*“.

Ke kondenzaci přispívají i použitá podstatná jména se slovesným významem. Mnohá z nich nejsou v angličtině morfologicky formálně rozpoznatelná, jelikož vznikají konverzí; pouze syntakticky, když ve větě plní funkci typickou pro podstatné jméno. Některá podstatná jména se od sloves odvozují s pomocí přípony „-ing“, některá pomocí jiných přípon, např. „-ment“. U takových podstatných jmen je však slovesný význam již oslaben. Ze dvoru se vznáší „*melancholy barking*“ a „*the wail*“ mrzačených houslí, zvuk hromu se dává do „*motion*“. Svě štěstí neumí vypravěč popsat „*in writing*“. Po obloze létá „*glitter*“ jako „*rapid reflection*“, nebe rve jeden „*crash*“ za druhým. Hrdina je opojen namodralými „*tremors*“ a prchlivým „*chill*“. Koně se vyrvali vozkově „*control*“. Prorokův obličej je zkroucen od „*the blast*“ a „*the strain*“. Koně se plaší při „*the touch*“ smrtelného kovu. Utichá „*the rumble*“, „*the blaze*“ mizí ve fialových průrvách. Prorok se chytá širokým „*sweep*“ komínu a počíná opatrný „*descent*“. Vypravěč se ve velkém „*excitement*“ odtrhuje od okna. Ve dvoře je cítit „*a waft*“ deště. Prorok začal mluvit s radostným „*wink*“, avšak jeho obličej se stáhl do „*a frown*“. Pes se dal do ranního „*bark*“.

V analýze ruského textu jsme upozornili na možnou obtíž při překladu adjektiva „*синеватый*“ s tím, že angličtina pro podobné vyjádření malého stupně příznaku obvykle volí prostředky analytické, nikoliv syntetické. V anglickém textu je použito slova „*bluish*“. Předpoklad o dvouslovném překladu se tedy nepotvrdil a Nabokov zvolil výraz podporující významovou kondenzaci.

Dále jsme položili otázku o vyřešení zesilující, povzbuzující částice „-ка“ v rozkaze „*отыщи-ка*“. Podobného významového odstínu je v překladu dosaženo užitím tzv. tázacího dovětku, který je v souladu se zvyklostmi pro rozkazovací způsob uveden ve formě „*will you?*“ – „*Find it for me, will you?*“ Užití tázacího dovětku se stejnou polaritou signalizuje nejvyšší stupeň trvání na vyplnění obsahu hlavní věty. (Srov. Crystal, 1985, 813 nebo Dušková, 2006, 318). Tento nátlak v podobě tázacího dovětku se snaží suplovat přikrost původního ruského jednoslovného obratu.

Obdobně ruskému originálu i v anglickém překladu platí, že složitá metaforická souvětí, která popisují zuřící bouřku a prorokovo zápolení se splašenými koňmi – „*His face was distorted by the blast and the strain; the whirlwind, blowing back the folds of his garment, bared a mighty knee; the steeds tossed their blazing manes and rushed on ever more violently, down, down along the clouds.*“, jsou v momentě dějového vrcholu povídky vystřídána jednoduchými přímými větami – „*The prophet was pitched out. One wheel came off.*“ I v anglickém textu je dějový význam zhušťován pomocí přechodníkových konstrukcí, a to i několikanásobných v rámci jednoho souvětí – „*Then he glanced upward, his fingers clutching at his ruffled beard, shook his head crossly – this was probably not the first time that it happened – and, limping slightly, began a cautious descent.*“

Nabokov využívá přechodníkových konstrukcí jako jednoho z možných prostředků kondenzace děje i v anglickém překladu. Jejich použití však není stejně časté jako v ruské předloze. Přítomná přechodníková konstrukce – „*Я стал у подоконника, вдыхая неземной воздух...*“ je přeložena souřadně připojenou větou – „*I went up to the wet window ledge and inhaled the unearthly air...*“. Minulá přechodníková konstrukce je také nahrazena souřadně připojenou větou – „*Вернувшись домой, я застал ветер уже в комнате.*“ v angličtině – „*I came home and found the wind waiting for me in the room.*“ Podobně i dvě přechodníkové konstrukce – minulá a přítomná – jsou nahrazeny ve větě – „*Оторвавшись от окна, спеша и волнуясь, я накинул халат и сбежал по крутой лестнице прямо во двор.*“ anglickým – „*In great excitement I tore myself away from the window, hurried to put on my dressing gown, and ran down the steep staircase straight to the courtyard.*“ Roli minulého přechodníku v anglické větě plní příslovečné určení průvodních okolností, přítomný přechodník je nahrazen hlavní větou. V textu anglické povídky jsou odstraněny všechny minulé přechodníkové konstrukce, ačkoliv angličtina tímto typem přechodníku disponuje. (Srov. Dušková, 2006, 583). Dějová posloupnost se tak v anglickém textu ztrácí, pokud je původní minulý přechodní přechodník nahrazen přechodníkem přítomným. V ruském textu se slepý vítr prohnal ulicí, „*закрыв лицо рукавами*“, tedy až poté, co si obličej zakryl. V anglickém se žene ulicí „*covering his face with his sleeves*“, zakrývá si obličej rukávy. Částečně může být díky linearitě posloupnost vyjádřovaná přechodníkem minulým zachována. „*Отодвинув низкую ветку сирени, я заметил (...) тонкое железное колесо...*“ je v angličtině vyjádřeno slovy „*As I brushed aside a low branch of lilac, I noticed (...) a narrow-rimmed iron*



*wheel...*“ Díky větné dynamice rozumíme, že nejprve odhrnul větev a teprve poté si všiml železného kola. Přechodníkové konstrukce se však v anglickém textu naopak vyskytují v některých pasážích, kde jich v původní ruské verzi povídky využito nebylo. Původní metonymický obrat asyndeticky připojený k přecházející větě „*нагнулись голые шеи*“ je v angličtině vyjádřen přechodníkovou konstrukcí – „...*maids leaned out of all the windows, bending their bare necks.*“

Nabokovova syntax se v angličtině stává hladší, přirozenější a plynulejší. Není jí tak často užito jako prostředku pro dramatizaci některých částí textu. Místa, kde je v ruském originále užito pomlčky pro zdůraznění pauzy, pro odstup od předcházející části věty, jsou v angličtině ve většině případů zahlazena a ztrácí tak svůj podíl na dramatické výstavbě, na gradaci. Odmilka, které je v popisu koní „...*гривы – фиолетовый пожар.*“ dosaženo užitím pomlčky, je v angličtině suplována vynecháním slovesa – „...*their manes a violet blaze.*“ bez dalších formálních ukazatelů. Souvětí popisující dvůr, diskutované v podkapitole věnované ruským jazykovým prostředkům, se v anglickém překladu rozpadá na tři a ztrácí se tak formální spojenost, asociovaná horečnatost života, postupné přidávání dalších a dalších důkazů obyčejnosti a přesto výjimečnosti domovního dvorku.

Možnosti anglické syntaxe jsou vinou ustáleného slovosledu, způsobeného nemožností určit větné členy pomocí formálních morfologických příznaků jiné, než jsou možnosti syntaxe ruské, popř. české. Rozdíl mezi větami „Peter loves Lucy“ a „Lucy loves Peter“ je dán pouze postavením podmětu a předmětu, zatímco v češtině i v ruštině jsme schopni bezpečně určit, kdo miluje a kdo je milován i díky pádovým koncovkám – „Petr miluje Lucii“ a „Petra miluje Lucie“. Tím je angličtina nucena vyrovnávat se s problematikou tematicko-rematických vztahů jinými prostředky. Syntaktické změny jsou tak výsledkem syntagmatických příčin, kdy angličtina jako jazyk s ustáleným slovosledem vyžaduje určité pořadí větných členů. Dochází k posunům některých částí vět a obrátů na místa, která anglická syntax připouští. Častější je proto výskyt příslovečných určení na počátku vět, aby alespoň částečně zůstalo zachováno tematicko-rematické členění. Srovnajme si ruskou větu – „*Внизу, под окном, был глубокий двор, где днем сияли, сквозь кусты сирени, рубашки, распятые на светлых веревках...*“ s jejím anglickým překladem – „*Under my window there was a deep courtyard where, in the daytime, shirts, crucified on sun-bright clotheslines, shone through the lilac bushes.*“ Ustálený anglický slovosled vyžaduje, aby podmět (*shirts*) předcházel přísudek (*shone through the lilac bushes*),

proto dochází k jeho posunu na počátek druhé věty souvětí. Přísluvečné určení času (in the daytime) může být umístěno na počátek fráze, proto je toho využito k oddálení rematického podmětu. Přísluvečné určení způsobu, jakožto větný člen rozvíjející sloveso, stojí hned vedle, tedy na konci souvětí, kde nachází místo v souladu s pravidly anglické syntaxe přísudek.

Kvůli přísné anglické syntaxi ztrácí mnohé věty svoji původní dynamiku. Chvilu napětí, kdy do konce věty nevíme, co že prorokovi visí u nosu – „...с кончика крупного костистого носа свисала светлая капля...“ je v angličtině nenávratně ztracena – „...a bright drop hung from the tip of his large, bony nose...“, místo ní čekáme, odkud ona kapka vlastně visí.

Jedním ze základních postupů pro zachování tematicko-rematického členění v angličtině je pasivizace. Paradoxně, pasivní konstrukce v ruském textu musí být do angličtiny přeložena konstrukcí aktivní, aby zůstalo zachováno původní rozložení větných členů a na stejných místech tedy zůstává i hlavní významový důraz – „Светом сумасшествия, пронзительных видений, озарен был ночной мир, железные склоны крыш, бегущие кусты сирени.“ A v angličtině – „The light of madness, of piercing visions, illuminated the nocturnal world, the metal slopes of roofs, the fleeing lilac bushes.“ Nabokov zachovává i původní asyndetické spojení, umožňující postupnou (de)gradaci významů.

Původní výrazná dějová zhuštěnost se oslabuje na mnoha místech, kde je význam jednoho slova vyjádřen delší opisnou konstrukcí. Krátká expresně hutná věta „Они понесли...“ sestávající pouze z podmětu a přísudku se v angličtině stává mnohoslovnou – „They had broken away from the driver's control...“. Navíc můžeme pocítovat jisté přenášení odpovědnosti na vozku, které v původní ruské větě není. Podobně i poetické „Восток дивно бледнел.“ je vyjádřeno delší konstrukcí postrádající poetiku originálu – „To the east an exquisite pallor was invading the sky.“, kdy snad jen netradiční spojení „exquisite pallor“ se snaží vyvolat podobný dojem.<sup>58</sup> Podobné víceslovné vyjádření některých původně krátkých obrátů může narušovat expresivitu ruské věty. „Пустой двор.“ se mění na „The courtyard was empty...“ Strohost popisu a s ní spojené všechny emoce jsou nahrazeny prostým konstatováním. Obraznost se ztrácí, není součástí popisu scény, je součástí

---

<sup>58</sup> Sloveso „to invade“ nese především negativní konotace („to invade a state“ – vojensky obsadit stát. „Demonstrators invaded the square“ – demonstranti obsadili náměstí).

konstatování odchodu proroka. V ruštině si čtenář představí dvůr, kde není vůbec nic. Čtenář anglického textu má před sebou ten samý dvůr, který byl popsán v úvodu; jedinou změnou je zmizení proroka Eliáše. V ruském textu spolu s ním zmizelo vše, v anglickém nezmizelo nic. V obou jazykových verzích navazuje věta kontrastující, uvedená odporovacím výrazem „только“, „except for“. V ruštině se tak však děje po tečce, která umožňuje procítit plnou sílu oné pustoty. Anglická navazuje po čárce, jež tuto možnost nedává.

Anglická konvence nedovoluje použít pro uvození přímé řeči jiných prostředků, než je *verbum dicendi* či *cogitandi*. Původní metaforický význam ukrytý v ruském „*Он сердито моргнул...*“ je odsunut a explicitně nahrazen standardním anglickým uvozovacím slovesem „said“ – „*He blinked angrily and said...*“. Stejný jev můžeme pozorovat i v druhém případě výskytu přímé řeči, kdy je původní „*Радостно подмигнул мне...*“ nahrazeno příslovečným určením průvodních okolností slovesa „said“ – „*With a joyful wink he said...*“

V anglickém textu můžeme nalézt i některá syntaktická řešení, která nejsou v ruštině možná. Ranní psí štěkot je popsán větou „*Only then did the decrepit dog break into a hoarse morning bark.*“ Užití pomocného slovesa „did“ v oznamovací větě slouží k zdůraznění činnosti. Podtrhuje skutečnost, že ačkoliv pes měl štekat již mnohem dříve, dochází k tomu teprve teď, poté, co prorok zmizel v oblacích a božská přítomnost tedy psovi nebrání v projevení přirozených pudů. Vyjádření podobného není v ruštině možné – „*Только тогда хриплым утренним лаем залился дряхлый пес.*“

Při analýze ruského originálu jsme upozornili na některé syntaktické vazby, které jsou typické pouze pro ruštinu a které je v ostatních zkoumaných jazycích nutné nahradit jinými prostředky. Ruská jednočlenná věta „*...обдало меня буйным благоуханием.*“ se mění na dvoječlennou – „*I was enveloped by a fierce fragrance.*“ Význam přibližnosti ukrytý v neobvyklém akuzativní spojení s předložkou „с“ – „*Постоял так с минуты...*“ je vyjádřen spojením „*I stood like that for a minute or so...*“.

K drobným syntaktickým změnám dochází i v pořadí vícenásobných větných členů. V originálním textu odešel hrdina vyprávět o „*старом, сердитом пророке*“, zatímco v anglickém překladu o „*the cross old prophet*“. K podobným změnám dochází na několika místech textu, avšak nepovažujeme je za příznakové z hlediska vyjadřovaného významu ani expresivních kvalit.

Tato podkapitola byla věnována uměleckým a jazykovým prostředkům použitým Vladimírem Nabokovem při jeho překladu ruského originálu povídky do angličtiny. Během analýzy ruského textu jsme si určili, jaké umělecké prostředky autor užil při výstavbě textu a jaké jazykové prostředky se na výsledném znění povídky podílejí. V této podkapitole jsme provedli srovnání textu překladu s textem originálu a analogicky oblastem diskutovaným v podkapitole o ruském originálu jsme pozorované rozdíly seřadili do skupin a komentovali. Základní stavební principy povídky zůstaly zachovány. V oblasti užitých uměleckých prostředků jsme zjistili, že užití detailů je rozšířenější, někdy až do takové míry, že text ztrácí napětí a čtenáři jsou původně skryté informace překládány přímo. Díky tomu dochází i ke konkretizaci některých dříve blíže neurčených jevů. Obdobně ruské předloze je i v anglickém překladu užito významové i dějové gradace, na jejichž výstavbě se podílí leitmotiv větru. Anglický text využívá velkého množství obrazů založených na smyslových vjemech a analogicky textu ruskému na nich staví různé tropy i jiné figury. Autor využívá kontrastu vystavěného na užití obrazů v obdobném rozsahu jako v ruském originále. Stejně často se vyskytují i přirovnání. Mnohé z původních metaforických či metonymických pojmenování se však ztrácejí a jsou nahrazovány prostým popisem. S překladem mizí i některé další figury, ztrácí se oxymoron. Naopak rozšiřuje se rejstřík užitých personifikací. Srovnatelně bohaté je užití básnických přívlastků. V anglickém textu není užito aliterace, která v původním ruskojazyčné verzi dokreslovala šumění deště. Oproti tomu figury založené na opakování slov zůstávají zachovány a dokonce i posilují. Na gradaci děje se podílejí epizeuxis i anaforické opakování na počátcích vět. Celkově jsou však užitě umělecké prostředky oslabovány a dochází k úbytku figur.

Jazykové prostředky jsou určeny především možnostmi toho kterého jazyka, což s sebou nese některé odlišnosti v jazykových prostředcích obou povídek. Povídka je psána současným anglickým jazykem, objevují se slova formálnějšího charakteru i slova méně formální, jejich distribuce je spojena s motivy obdobně jako v ruském originálu, ne však ve srovnatelné míře. Významově dochází na některých místech textu k vyostření příznaku, některá z užitých slov mají krajnější konotace. Zároveň dochází i ke ztrátě některých asociovaných významů, což je dáno tím, že každé společenství se vyvíjí odlišně a konotace slov se tedy nemohou překrývat absolutně. Vlastní jména proroka i jeho učedníka jsou uváděna v biblické podobě a nenesou tedy možný odstín familiarity, který obsahuje ruská domácí podoba jména. Možné potíže

při překladu ruské částice s povzbuzujícím významem „-ка“ jsou v angličtině řešeny pomocí tázacího dovětku. Morfologicky implikovaná nevelká intenzita zbarvení v adjektivu „синеватый“ je v angličtině vyjádřena slovem „bluish“, tedy také pomocí morfologických prostředků. Snaha o kondenzaci děje je patrná i v anglickém textu povídky, je jí dosahováno stejnými jazykovými prostředky, tedy užitím deverbálních odvozenin a přechodníkových konstrukcí. Jejich výskyt je však v anglické verzi řidší než v ruské, navíc se neobjevují žádné přechodníky minulé, které jsou nahrazeny buď přítomnými přechodníky, příslovečnými určeními či samostatnou větou. Na druhé straně ale dochází k užití přechodníkových konstrukcí na místech, kde v ruském textu užity nebyly. Nabokovova komplikovaná syntax se v angličtině stává hladší a plynulejší. Původní nejdelší souvětí je rozbito na tři kratší. Méně je užito i pomlčky pro zvýšení napětí a pro vytvoření odstupeu mezi dvěma částmi téže věty. Některé syntaktické změny jsou spojeny s anglickými syntaktickými možnostmi, především se snahou zachovat původní tematicko-rematické členění věty. Z tohoto důvodu je častější expozice příslovečných určení na počátek anglických vět, avšak vinou ustáleného slovosledu ztrácejí některé věty původní dynamiku. K oslabování dějové zhuštěnosti dochází i vinou častějšího užití opisných konstrukcí na místě původně jednoho slova, což má mnohdy za následek oslabování výrazu. Všimli jsme si také nezbytnosti uvozovat přímou řeč slovesem „to say“.

### **3.4 Bouřka – překlad z ruštiny Aleny Ságlové**

Pro srovnávací analýzu jsme vybrali povídku *Bouřka*, kterou do češtiny přeložila Alena Ságlová a vydalo ji jako součást povídkové knihy *Návrat pražské* vydavatelství ERM v roce 1995. Jde o vůbec první český překlad této povídky. K srovnávací analýze přistoupíme s vědomím hlavního cíle této práce, tedy prozkoumat jazykové odlišnosti překladu od předlohy, ze které byl pořízen. V závěru kapitoly věnované obecné teorii překladu jsme určili některé jevy, které se při překladech často objevují, jde především o ochuzování stylistické bohatosti originálu užitím obecného na místě konkrétního, užitím neutrálního místo expresivního a užitím malého množství synonym, o intelektualizaci textu, tedy k jeho zlogičtění, vykládání nedořečeného a k formálnímu vyjadřování syntaktických vztahů a objevování se konstrukcí, které jsou pociťovány jako nepřírozené. Dále jsme konstatovali, že jazyk originálu ovlivňuje jazyk překladu. V této podkapitole se tedy pokusíme určit, zda

k podobným posunům došlo při překladu *Bouřky* a jak je český jazyk ovlivněn jazykem ruským.

### 3.4.1 Bouřka – umělecké prostředky

Pokud jsme v podkapitole věnované autorskému překladu do angličtiny poměrně mnoho prostoru věnovali diskusi užitých uměleckých prostředků, činili jsme tak s ohledem na to, že autor-překladatel jako vlastník autorské licence má právo změny provádět. Při překladu kompetentním překladatelem do dalšího jazyka však předpokládáme, že umělecké prostředky budou distribuovány v natolik shodné míře, nakolik dovolují možnosti cílového jazyka. Proto spíše než změny v tropech budeme očekávat změny ve figurách, založených na syntagmatických vztazích.

Ságlová při svém překladu důsledně kopíruje strukturu originálu, zachovává kontrast jako jeden ze základních stavebních prvků povídky, zachovává obrazy složené z pocitových vjemů, využívá větru jako motivu spojujícího jednotlivé odstavce.

Pozornost k detailu je jedním z charakteristických rysů tvorby Vladimira Nabokova. Při překladu jeho textů do jiných jazyků překladatelé tento prostředek zachovávají, na některých místech však může dojít k některým změnám, které výraznost původního detailu oslabují, do textu doplňují detaily jiné, nebo detail obsažený v originálu do překladu nepřevodou. Žebračka, když dozpívala, „*přitiskla si ruce na prsa*.“ na rozdíl od předlohy nejsou „*prsa*“ modifikována. Ztrácí se tak jeden z detailů, podílejících se na výstavbě obrazu – „...*прижав руки к полной груди*.“ k vynechání detailu dochází při popisu hledajícího proroka, kterému „*с кончика крупного костистого носа свисала светлая капля*.“ v češtině konkrétní umístění kapky schází – „*a u velikého kostnatého nosu mu visela světlá kapka*.“ v boji se splašeným spřežením „*тщетно рвал вожжи растерянный пророк*“. Při překladu je vypuštěn element zbytečnosti, marnosti počínání, vyjádřený adverbem „*тщетно*“, naopak přibývá význam úsilí – „...*rozčilený prorok vši silou škubal za opratě*.“ v ruském textu „...*собака (...) вытянулась из конуры*...“ tento neurčitý pohyb je v češtině nahrazen pohybem konkrétním – „...*pes (...) se vyplížil z boudy*...“, navíc s významem úplnosti, který v originále chybí. Některé nové detaily se objevují pro zesílení původního významu. Dvůr se nachází „*Внизу, под окном*...“, což je ještě podtrženo – „*Глубоко доле, под окном*...“ Některé detaily se objevují i jako výsledek

výběru českého ekvivalentu ruského výrazu. Těsně před havárií „...колесница кренилась...“. V textu Ságlové čteme, že „...dvoukolka se nakláněla na bok...“.

Působení některých obrazů na čtenáře je oslabováno užitím méně expresivního slovesa – „...из всех окон свеслись горничные...“ je nahrazeno větou „do všech oken (se) nahrnuly služebné“. Původní přenesený význam je nahrazen přímým denotátem. Podobně konec bouřky – „Гроза отлетела, но еще веял дождь.“ po překladu ztrácí na poetičnosti a obraznosti – „Bouřka odletěla, ale ještě pršelo.“ Hned následující věta – „Восток дивно бледнел.“ je do češtiny převedena obvyklým, depoetizovaným „Nebe na východě krásně bledlo.“, které není schopno předat původní tajemnost příslovce „дивно“. Síla představy je oslabována i ve větě – „Slunce vyslalo paprsek za jeho kolem...“ Zde je původní ruské sloveso – „Солнце стрельнуло в его колесо...“ nahrazeno pohybem sice stejnosměrným, ale již ne rychlým, ostrým a přesně cíleným. Zcela odlišný dojem získává čtenář ruské originálu – „Над черными трубами оранжевой кудрявой горой стояло заревое облако, за ним второе, третье.“, než získá čtenář českého překladu – „Nad černými komíny visely červánky jako oranžová kudrnatá hora.“ Ságlová volí jako ekvivalent za „заревое облако“ výraz „červánky“, obsahující již barevný odstín a vytváří tak protimluv v přirovnání – „...červánky jako oranžová (...) hora.“ Její řešení také postrádá postupné nabývání velikosti nebeského prostoru. Předkládá čtenáři najednou celou masu, zatímco Nabokov po menších dávkách přidává další a další obláček a vyvolává představu nekonečna. Nepochybný rusismus se objevuje v českém překladu věty „Только тогда хриплым утреним лаем залился дряхлый пес...“ Ságlová nejen že omezila významové odstíny slova „дряхлый“ na jeden jediný, ale i psou činnost popisuje slovesem pro tuto činnost naprosto neobvyklým, v češtině v tomto kontextu příznakovým, ačkoliv v ruštině je tento obrat zcela běžný a není pocíťován jako nepřirozený. V českém překladu věta zní – „A teprve tehdy se vyzáblé psisko zalilo ochraptělým ranním štěkotem...“

Na obrazech založených na smyslových vjemech, které jsou ve většině užity shodně s originálem, jsou stavěny některé další prostředky, které se účastní výstavby textu. Vinou posunů při překladu mohou být měněny zamýšlené asociace. Na síle ztrácí obraz založený na kontrastu stěny a otvorů v nich – „...в янтарных провалах в черной стене...“ Ságlová slovo „провал“ nahrazuje slovem „okno“, čímž se ztrácí exprese kontrastu, ztrácí se metafora – „...в jantarových oknech v protějščí černé zdi...“ k oslabování kontrastu dochází i při momentu prvního setkání s prorokem – „...стоял

*сутулый, тощий старик в промокшей рясе...*“, kdy překladatelka nahrazuje slovo „ряса“ – „...*stál shrbený vyhublý stařík v promoklém hábitu...*“. „Hábit“ nenese podobné vzosné konotace jako doslovný překlad „říza“, čímž dochází k oslabování původně velkého kontrastu mezi „промокшей“ a „рясе“, kdy oděv může být chápán jako jedna z posledních spojnic s nedávnou velikostí a nádherou.

Kromě kontrastů dochází ke změnám i při výstavbě jiných uměleckých prostředků. Přirovnání „*как быстрый ответ исполнинских спиц*“ je přeloženo jako „*rychlý odlesk gigantických kleští*“ a ukazuje na bezradnost překladatelky. Jednak je ztracena první biblická aluze v textu, jednak je slovo „kleště“ nepochybným provizoriem, které nevyvolává metaforický obraz úzkého dlouhého blesku, což se velmi dobře daří užitím slova „спицы“. Syntaktické možnosti češtiny nedovolují užití přirovnání ve tvaru instrumentálu podstatného jména – „...*оранжевой кудрявой зорой стояло заревое облако...*“. Obdobně angličtině i čeština vyžaduje formální vyjádření tohoto vztahu, nejčastěji spojovacím výrazem „jako“ – „...*visely červánky jako oranžová kudrnatá hora*“, proto i „...*маятником заходил щит...*“ volí připojenou konstrukci – „...*jako kyvadlo zapadal vývěsní štít...*“

Při překladu původního výrazného metaforického textu Ságlová mnohé z metafor zachovává, i když třeba užitím v odlišné syntaktické podobě. Výrazný obraz vzhledu hřívý prorokových koní – „...*воронья масть, гривы – фиолетовый пожар*.“ je převeden vedlejší větou, oslabující přímočarost a expresivitu původního obrazu, ale zachovávající ohnivou metaforu – „...*vraníky, jejich hříva plála fialovým požárem*.“ na mnoha místech textu však dochází vinou výběru toho či onoho slova k významovým posunům, často i ke ztrátě autorských řešení, např. metafor. Povídka začíná „*под шатром цветущей липы*“, v českém překladu můžeme číst „*pod korunou rozkvetlé lípy*“. Originální „*шатер*“ je nahrazen obvyklou „*korunou*“. Konkrétní a faktické správnosti nabývá i věta „*Зáře в окнеch погасла*.“, užitá na místě „*Окна погасли*.“, čímž dochází k ochuzení metafory.

Výrazné „*nenene*“ personifikovaných houslí je přeloženo shodně s originálem (polo)přímou řečí – „...*nenene, rozvzlykají se zmrzačené housle...*“ Keře, plot, lesklá psí bouda plují v namodralém „*оспалém vzduchu*“. Objevuje se i obohacení personifikace, které v předloze obsaženo nebylo. V ruském textu kruh „*покатился вниз (...) и прыгнул в сумрак*.“ v překladu začíná personifikace dříve, vypravěč vidí, „*jak se dolů po střeše rozběhl ohnivý kotouč (...) a skočil do soumraku*.“ Původní metonymické spojení – „...*нагнулись голые шеи...*“ zůstává zachováno – „*natáhly*



se *nahé krky*“, ačkoliv by místo slovesa „natáhnout se“ mohlo být užito „naklonit se“, které nemění původní směr pohybu. Oxymóron ve spojení „*громовым шепотом*“ je přenesen i do českého překladu – „*Ted' s hromovým šepotem přeběhli po lesklé střeše...*“.

Překladatelka zachovává i velkou rozmanitost a metaforičnost užitých básnických přívlastků. Hrdinu ovanula „*mocná vůně*“ v ulici plné „*matné temnoty*“, pak cosi pozoruje „*v jantarových oknech*“. Opájejí jej „*namodralé otrěsy*“, když je svět ozářen „*svitem šílenství a pronikavých vizí*“. Na dvojkolce stojí šedý velikán „*s bouřlivým vousem*“. Při návratu na nebesa prorok splýval s „*rajským oblakem*“.

Nepříliš časté umělecké figury se při překladu ztrácejí. Nejvýraznější z nich, aliterace ve větě „*Широко и шумно шел дождь.*“ nenalézá odraz v českém „*Všude kolem hlasitě padal déšť.*“ Poetičnost původní věty je nahrazena vcelku obyčejným konstatováním. Figury založené na opakování slov představují epizeuxi ve spojení „*...dolů, dolů po mracích.*“ shodnou s originálem – „*...вниз по тучам, вниз*“. K zesílení obrazu dochází i opakováním ve větě „*Rachot za rachotem tříštil nebe.*“ Anafora ve spojení „*Stále blíže a stále velkolepěji...*“ je oslabena formálním vyjádřením slučovacího poměru spojkou „a“. Zlogičtěním metaforického „*Окна погасли.*“ se ztrácí epanastrofa na styku vět „*...затурили окна. Окна погасли.*“ – „*...завирали окна. Зáře в окнех погасла.*“

Dále uvedeme významové posuny, které neovlivňují žádnou z výše uvedených oblastí, avšak přesto se v textu vyskytují. Jedná se především o výběr jednoho z několika možných výrazů, které jsou pro překlad k dispozici. Již jsme opakovaně konstatovali, že významová pole dvou jazyků se nemohou překrývat absolutně. Při výběru toho či onoho slova nutně dochází ke ztrátě některé z konotací původního výrazu. Pokusíme se uvést místa, kde považujeme za vhodnější vybrat jinou z možných variant a vysvětlit proč.

K významovému posunu dochází při překladu – „*Я стал у мокрого подоконника...*“. Překladatelka formulovala jako „*Zůstal jsem stát u zmoklé okenní římsy...*“. Sloveso „*стать*“ je běžně překládáno jako „postavit se“. Podobně i „*подоконник*“ by mohl být přeložen slovem „parapet“. Zde je však patrná snaha autorky o zachování poetičnosti původního textu. Věta „*Postavil jsem se k mokré okenní římsě...*“ by se tak mohla stát vhodnou alternativou. Zcela volně překladatelka zachází s větou „*...и кони, обезумев от прикосновения земного металла, снова вспрянули.*“ Čteme, že „*...koně, zjančení dotykem s pozemským kovem, znovu napjali*

*opravě*.“ k významovému posunu dochází u všech slov s dějovým obsahem. Podstatné jméno „dotyk“ je běžně modifikováno neshodným přívlastkem, tvořeným podstatným jménem ve druhém pádě, tedy „dotyk čeho“. Jedná se pravděpodobně o snahu vyhnout se konstrukci formálně shodné s ruštinou. Užitím hotové konstrukce, překladatelského klišé, je řešen překlad věty „*Лицо его было искажено ветром и напряжением...*“, když čteme – „*Obličej měl zruzněný větrem a námahou...*“ v odpověď na prorokovu otázku po své identitě hrdina odpovídá úklonou – „*Я поклонился.*“ na tutéž otázku v českém znění odpovídá náklonem – „*Naklonil jsem se.*“ Překladatelka se možná do náklonu snaží ukrýt i asociovaný význam ochoty naslouchat, který v původním textu chybí. Nicméně se ztrácí konotace zdvořilosti.

V podkapitole věnované uměleckým prostředkům užitým překladatelkou z ruštiny jsme zjistili, že při překladu dochází k oslabování exprese na všech zkoumaných úrovních. Mění se výraznost detailů, některé z nich jsou nahrazovány jinými. Kontrast je zahlazován, obrazy a na nich vystavěné tropy se stávají jemnějšími. V textu zůstává zachována personifikace, dochází dokonce k jejímu posilování, stejně tak i užití oxymóronu. Nalézáme množství epitet, užitých na obdobných místech jako v předloze. Básnických figur je užit méně, ztrácí se výrazná aliterace, vinou překladu dochází i k oslabení některých figur založených na opakování slov. Některá problematická místa autorka překládá nepřirozenou českou frází či překladatelským nebo jazykovým klišé.

### **3.4.2 Bouřka – Jazykové prostředky**

V oblasti jazykových prostředků se obdobně jako v dřívějších analogických podkapitolách zaměříme nejprve na oblast slovní zásoby a následně na oblast syntaktických vztahů, budeme zkoumat jazykové prostředky užitě pro zachování vysoké míry kondenzace děje a zajímat nás budou i překladatelská řešení častého výskytu pro češtinu netypických přechodníkových konstrukcí, které se významně podílejí na dějové zhuštěnosti ruského originálu.

Ačkoliv jsme konstatovali, že ruská předloha je psána současným ruským jazykem, ve většině případů spisovným a stylisticky neutrálním, mohli jsme některé výrazy, případně jejich kontextové umístění, označit za knižní nebo hovorové. Překlad je také psán jazykem spisovným, současným a stylisticky nepříznakovým. Můžeme upozornit pouze na několik málo stylistických a kontextuálních odklonů od neutrální slovní zásoby. S knižním výrazem, resp. s výrazem, jehož užití je přísně kontextově

omezeno na náboženskou oblast, se setkáváme, když vidíme ve dvoře „*košile ukřižované na světlých šňůrách*“. Vypravěč usíná „*zemdlený štěstím*“ a budí se, když se „*noc bortila*“, u okenní římsy vdechuje „*nezemský vzduch*“. Proroka spatřujeme v „*rozevlátém rouše*“, když řídí „*obrovské oře*“. Jeho obličej je „*rozrůzněný větrem*“, když koně letí „*stále bujněji*“. V závěru povídky vítr rozhoupal „*nachové pelargónie*“ na balkónech domů. Za knižní považujeme užití spojení „*ohnivý kotouč*“ ve významu zlatého kola, když je v podstatě metaforickým klišé pro slunce. Slovo hovorových je v textu obsaženo ještě méně. Nižší stylistická rovina je často vyjádřena pouze kontextuálním umístěním. Hrdina vidí, jak „*tam dole nabobtnala*“ mlha. Prorokovi koně „*zjančení*“ dotykem kovu napjali opratě. Prorok se „*škrábal vzhůru*“ po střeše. Staré psisko „*se zalilo štěkotem*“. Stylisticky zabarvená slova však nejsou užitá rovnoměrně a analogicky s předlohou. Není možné tvrdit, že slouží jako jeden z prostředků tvorby situačního kontrastu, jako tomu bylo v ruském originále.

O užití synonym či jiné řešení se Ságlová snaží i při překladu hyperbolického přídavného jména „*громадный*“. V ruské předloze se tento přívlastek vyskytuje celkem třikrát, a to když vypravěč vidí, jak „...*покатился вниз по крыше громадный огненный обод*...“, když přestal déšť, „*Над крышами пылали громадные облака*.“, a když slunce střílelo paprskem do kola, „...*оно сразу стало золотым, громадным*...“. V českém překladu vypravěč vidí, „...*jak se dolů po střeše rozběhl ohnivý kotouč*...“, když přestal déšť, „*Nad střechami plály velikánské mraky*.“ a když slunce střílelo paprskem do kola, „...*to hned bylo zlaté a obrovské*...“. Jednou tedy modifikátor vynechává a dvakrát volí synonymické výrazy. Podobnou snahu o větší lexikální pestrost pozorujeme při překladu pojmenování prorokova vozu. V ruské předloze je vůz označován pouze jako „*колесница*“. Alena Ságlová se pokusila o obohacení textu užitím synonymních výrazů. Čteme proto, že po oblacích hřměla „*prorokova dvoukolka*“, proroka vidíme na „*ohnivém voze*“, jeho „*dvoukolka se nakláněla*“. Užití slova „*dvoukolka*“ v metaforickém popisu nastupující bouřky výrazně oslabuje zamýšlený vznešený styl autora. Ačkoliv je překlad „*triumfální vůz*“ delší a nese sebou některé možná nezamýšlené konotace, zcela jistě by více odpovídal stylu věty a podpořil by představu božského, vznešeného, nádherného.

V českém textu se nenacházejí žádná slova zastaralá, není jich využito jako jednoho z možných prostředků výstavby povídky. Stejně tak i slova přejatá, u kterých by byla pocíťována nepřírozenost, spojená s jejich cizím původem, v textu nenacházejí uplatnění.

Vlastní jména se v textu vyskytují v souladu s originálem pouze dvě, jméno proroka Eliáše je užito ve formě shodné s Bibli „Eliáš“<sup>59</sup>. Není užito tvaru, který by signalizoval vypravěčův bližší vztah k němu, zdůraznil by odbožštění proroka při pádu na zem. Stejně i jméno učedníka Elizea je uváděno v biblickém tvaru „Elizeus“<sup>60</sup>. Prorok je dále označován jako „vládce hromů“, „prorok“, „vládce hromu“, „šedý velikán“ – i když v originálním textu i v anglickém překladu užívá na tomto místě Nabokov biblického výrazu „исполин“, resp. „giant“, Ságlová volí slovo „velikán“, ačkoliv český překlad Bible využívá označení „obr“, jak jsme uvedli již v podkapitole *Groza – ruský originál*. Po pádu na zem je prorok označován substantivizovaným adjektivem „starý“ a slovy „stařík“ a „stařec“.

Při analýze ruského originálu jsme zjistili, že jedním ze základních stavebních principů povídky je dějová kondenzace založená na zhušťování slovesného významu pomocí deverbálních odvozenin a některých syntaktických řešení. Ságlová při překladu tento stavební postup neporušuje, a tak je možné v českém textu nalézt celou řadou slov s dějovým významem. Povídka začíná pod korunou „rozkvetlé“ lípy, nad roletou holičství zapadá „vývěsní“ štít. Ve dvoře visí „ukřižované“ košile. Za stěnou kdosi loví „vzlétající“ rámy. Vypravěč stojí u „zmoklé“ římsy a pozoruje „běžící“ keře. Prorok stojí zakloněn v „oslnivém rozevlátém“ rouše a „napjatýma“ rukama řídí oře, ze kterých stříká „praskající jiskřivá“ pěna. Jeho obličej je „zrůzněný“ větrem. Koně pohazují „plápolajícími“ hřívami, letí po „lesklé“ střeše a vlečou „převrženou poskakující“ dvoukolku. Prorok ukazuje „podmračený“ obličej a vjíždí prsty do „roztrpeného“ vousu. Dvůr je plný „rozplývající se“ mlhy a stojí v něm „vyhublý“ stařík s „opálenou“ pleší, který si nadzvedává „ztěžklý“ lem hábitu. Hrdina viděl kolo uprostřed „rozbitého“ skla. V prázdném dvoře hledí pes „s prošedivělou“ tlamou vzhůru svýma „vylekanýma“ hnědýma očima. Vypravěč spolu se „ztichlým“ psem pozorují Eliáše, který zmizel v „plápolající“ vzdušné soutěsce. „Vyzáblé“ psisko se zalévá „ochraptělým“ ranním štěkotem a hrdina vybíhá „v promoklých“

<sup>59</sup> „Tedy Eliáš Tesbitský, obyvatel Galádský, mluvil k Achabovi: Živt' jest Hospodin Bůh Izraelský, před jehož obličejem stojím, že nebude těchto let rosy ani deště, jediné vedlé řeči mé.“ (1. Královská, 17:1) – zvýraznil JH.

<sup>60</sup> „Ale Hospodin řekl jemu: Jdi, navrať se cestou svou k Damašské poušti, kdežto přijda, pomážeš Hazaele za krále nad Syrií. Jéhu také syna Namsi pomážeš za krále nad Izraelem, a Elizea syna Safatova z Abelmehula pomážeš za proroka místo sebe. I stane se, že toho, kdož by ušel meče Hazaelova, zamorduje Jéhu, a toho, kdož by ušel meče Jéhu, zamorduje Elizeus.“ (1. Královská, 19: 15–17) – zvýraznil JH.

bačkorách a „vybledlém“ županu, aby vyprávěl o „rozzlobeném“ proroku. Četností užití se přídavná jména slovesná v českém překladu rovnají ruskému originálu.

Kromě deverbálních adjektiv se v textu vyskytuje i celá řada deverbálních substantiv. Stoupající oblaka pohlcují hvězdný „svit“, nad roletou zapadá „kyvadlo“, ze dvora se ozývají hlasy jako smutný „štěkot“. Do pohybu se dává „hřmění“, létají divoké „blesky“ jako „odlesk“ kleští. „Rachot za rachotem“ tříští nebe, ozářené „svitem“ šílenství. Vichr odhrnuje „záhyby“ roucha. Koně s hromovým „šepotem“ běží po střeše zjančení „dotykem“ kovu. Prorok se chytá rozmáchlým „pohybem“ za komín. Vypravěč cítí starcův „dech“. Eliáš se zavrtává „pohledem“ a pak těžkými „kroky“ leze vzhůru. Pes se zalívá „štěkotem“ a hrdina chce vyprávět o vzdušném „ztroskotání“.

Při analýze originální verze povídky jsme upozorňovali na možnou problematičnost překladu přídavného jména „синеватый“, především s ohledem na angličtinu, která dává přednost analytické modifikaci významu před syntetickou. Čeština podobně jako ruština umožňuje dosažení požadovaného oslabeného významu morfológickou cestou, proto v českém překladu čteme, že „...kolem pluly v namodralém, ospalém vzduchu keře...“ Podobná situace nastává při překladu stejného sémantického odstínu nevelkého příznaku ve spojení „...даже зрубовато отстранив меня...“. Zde musí čeština shodně s angličtinou volit analytický způsob vyjádření – „...dokonce trochu hrubě odstrčil...“.

Typická ruská částice „-ка“ vyjadřující povzbuzení k činnosti, ve spojení s rozkazovacím způsobem signalizuje přísnost, nekompromisnost příkazu. Ruské „Отыщи-ка.“ je do češtiny přeloženo neutrálním rozkazem, pragmaticky zjemněným užitím tvaru „mi“ – „Podívej se mi po něm.“

Kontrastní užití dlouhých, poetických vět pro popis bouře a krátkých stručných konstatování pro vypjatou scénu havárie a zřícení se je zachováno. Ságlová však místo trpné konstrukce – „Пророк был сброшен.“ volí konstrukci činnou – „Prorok se zřítíl.“ Tím dochází k přenesení odpovědnosti za zřícení z koní na samotného proroka, a tedy i k významovému posunu.

Dějové zhuštěnosti je v originální předloze dosahováno rozšířeným užitím přechodníkových konstrukcí, a to jak minulých, tak i přítomných. Čeština, ačkoliv formálně takovým prostředkem disponuje, tuto možnost nevyužívá. Užitý přechodník je v češtině považován za archaismus a jeho užití v obdobném rozsahu by bylo pocíťováno jako příznakové, čímž by došlo k významnému posunu oproti ruskému

originálu, kde je přechodník jen jednou z možných syntaktických konstrukcí. Překladatel proto musí volit jiná řešení pro vyjádření děje kondenzovaného do přechodníku. Ke konstrukcím, které zachovávají původní významovou zhuštěnost, patří transformace přechodníku do přívlastku. Ulicí prolétl vítr „s tváří zakrytou rukávy“. Koně, „zjančení dotykem s pozemským kovem,“ napjali opratě. Prorok „těžkými kroky“ začal lézt vzhůru. Ke kondenzaci přispívají i adverbiální konstrukce. „Po návratu domů“ hrdina zastihl vítr v pokoji. Prorok stál na ohnivém voze „lehce zakloněn“. Hrdina se v běhu tiše smál „při představě,“ jak přijde vyprávět. Jednou z možností je i transformace přechodníku do doplňku, který také podporuje dějovou zhuštěnost. Hrdina usíná „zemdlený štěstím“. Řešením, které původní kondenzovanost děje oslabuje, je překlad přechodníku souřadně připojenou větou. Vypravěč stál u zmoklé okenní římsy a „vdechoval nezemský vzduch“. Vichr „odhrnul záhyby jeho roucha a“ obnažil mohutné koleno, a koně „pohazovali plápolajícími hřívami a“ letěli po mracích. Ohnivý kotouč „se na kraji zakymácel a“ skočil do soumraku. Koně letěli „a vlekli za sebou převrženou poskakující dvoukolku“. Prorok „pomalu otáčel podmračený obličej a“ něco hledal. Podíval se vzhůru a „vjel si prsty do roztrženého vousu“. „Odtrhl jsem se od okna, rozčileně a ve spěchu jsem přes sebe hodil župan a“ seběhl jsem po schodech. Stařík něco mumlal „a rozhlížel se“. „Zpozoroval mě a“ vztekle zamrkal. Mlaskl jazykem „a přejel si dlaní přes opálenou pleš.“ „Odhrnul jsem nízkou větev šerťku a“ uviděl jsem kolo. Prorok vypravěče „spěšně, dokonce trochu hrubě odstrčil“ a popadl kolo. Zavrtal se do hrdiny pohledem a „svraštil šedé obočí.“ Případně i překlad přechodníku vedlejší větou. Prorok, „jako by si na něco vzpomněl,“ řekl cosi nabádavě. Hrdina a pes pozorovali, jak se prorok „vyšplhal až na hřeben střechy“ a přešel na mrak. Eliáš jako by byl zahalený plamenem, „jak splýval s tím rajským oblakem.“ Smál jsem se, „jak jsem doháněl první ospalou tramvaj a přitahoval si v běhu župan k tělu.“ Ojedinělým řešením je překlad přechodníkové konstrukce větou formálně nijak nepřipojenou k původní hlavní větě. Jednoslovný přechodník ve větě – „...прихрамывая, стал осторожно спускаться.“ překládá Ságlová opisem tvořícím samostatnou větu – „...a začal opatrně lézt dolů. Trochu přitom napadal na jednu nohu.“ Užitím příslovce „přitom“ se jí daří vyjádřit i souběžnost děje původního přítomného přechodníku s dějem hlavní věty.

Zhuštěnost textu, které je dosahováno i jistou slovní ekonomikou se v českém překladu výrazně oslabuje užitím víceslovných opisů na místech, kde je možné se

tomu vyhnout. S odcházející bouří „*зул умолкал*“ a v českém překladu „*hluk postupně slábl*“, bouřkový oheň, který nejprve mizel v „*лиловых безднах*“, se nyní ztrácí v „*bezdných fialových prostorách*“. Je tím zároveň oslabován významový paradox propasti a jejího umístění na nebesích.

Neobvyklé spojení „*жарко дохнул*“ ve větě „*Старик жарко дохнул над самым моим ухом и поспешно, даже грубовато отранив меня, схватил и поднял ржавый круг.*“ nutí překladatelku k přepracování celé syntaktické konstrukce. Mění se podmět, dochází k zobecnění projevů dýchání a, možná zbytečně, dochází k nahrazení několikanásobného přísudku dvěma větami – „*Ucítil jsem horký starcův dech těsně u ucha, a to už mě spěšně, dokonce trochu hrubě odstrčil, popadl rezavé kolo a zvedl je.*“

Ve větě „*Probudil jsem se tím, že se noc bortila.*“ Ságlová důsledně zachovává větnou strukturu originálu, zde je to však ke škodě textu. Zástupné ukazovací zájmeno zbytečně oddaluje nástup konatele děje a tím vytváří nepotřebnou pauzu. Za vhodnější řešení bychom považovali přímější konstrukci – „*Probudilo mě, že se noc bortila.*“ Zcela opačný pořádek slov volí při překladu „*Меня опьянили эти синеватые содрогания, легкий и острый холод.*“, když dodržuje lineární slovosled a na rematickou pozici staví místo podmětu přísudek – „*Ты намодралé отрэсы а лёгký, острый холод мѣ опojily.*“ k podobnému přeskupení větných členů dochází i ve větě „*Светом сумасшествия, пронзительных видений, озарен был ночной мир, железные склоны крыши, бегущие кусты сирени.*“, kdy je na počátek věty exponován gramatický podmět pasivní konstrukce a konatel děje stojí v pozici větného rématu – „*Ноční svět, železné svahy střech, běžící keře šeríku byly ozářeny svitem šílenství a pronikavých vizí.*“ Změnou pozice dochází i přes zachování asyndetického připojení k oslabování účinku ruské věty, kdy bezspojkové hromadění několikanásobného podmětu zvyšovalo napětí.

S překladem syntaktických konstrukcí, které nejsou pro češtinu typické se překladatel musí vyrovnat prostředky, které má v cílovém jazyce k dispozici. V případě jednočlenné slovesné akuzativní vazby – „*...колесницу шарахнуло...*“ Ságlová zvolila dvojčlennou větu „*...vůz sebou trhl...*“.

V následujícím odstavci budeme komentovat syntaktické změny učiněné překladatelkou, které není možné zařadit do žádné z kategorií diskutovaných výše. Pokusíme se také naznačit, proč k takovým úpravám došlo. Původní atribuční vztah – „*...в коридоре всхлипывала и сморкалась неопрятная вдова...*“ je vyjádřen

apoziční konstrukcí – „...*na chodbě vzlykala a smrkala špindíra vdova...*“. Důvodem je pravděpodobně snaha o zachování všech konotací, které má adjektivum „неопрятный“ pro ruského čtenáře. Přeložením přídavným jménem by překladatelka musela volit pouze jednu z možných variant – „nečistotný“, „špinavý“, nebo „nepořádný“. Nahrazením přídavného jména podstatným se jí daří českému čtenáři předat všechny tyto významy. K některým změnám dochází i ve vidu sloves. „*А теперь там внизу набухла душная мгла...*“ původní zakončenost slovesného děje je nahrazena nedokonavým slovesem signalizujícím pokračování procesu – „*Ted' tam dole bobtnala dusná mlha...*“ Pozorujeme i tendenci překladatelky konatele děje stavět na místo podmětu, ačkoliv v ruštině jím často není – „...*от легкого ветра колыхнулась пуңцова герань на балконах...*“ je přeloženo jako „...*lehký vítr rozkolébal nachové pelargónie na balkónech...*“.

Vazbu „*Постоял так с минутой...*“, která je netypická i pro ruštinu, překládá Ságlová pomocí modální částice „asi“, aby co nejpřesněji zachovala význam přibližnosti – „*Stál jsem tak asi minutu...*“

V této podkapitole jsme podrobili srovnávací analýze ruský originál povídky Vladimira Nabokova a český překlad, který pořídila Alena Ságlová. Srovnání jsme provedli na dvou základních úrovních, nejprve z pohledu užitých uměleckých prostředků a poté z pohledu užitých jazykových prostředků. Zvláštní pozornost jsme věnovali překladu syntaktických vazeb, které čeština při výstavbě textů nevyužívá. Pozorované rozdíly jsme seřadili do skupin a předložili ve stejném pořadí, v jakém jsme předkládali výsledky pozorování při analýze ruského textu i jeho překladu do angličtiny. Převod pořízený překladatelem-odborníkem má za cíl čtenáři zprostředkovat informační i uměleckou hodnotu originálu. Nepředpokládali jsme tedy, že by překladatelka měnila užití umělecké prostředky z jiných důvodů než jazykových. Při analýze použitých uměleckých prostředků jsme zjistili, že Ságlová důsledně kopíruje strukturu originálu a zachovává hlavní principy výstavby uměleckého textu, tedy kontrast, obrazy složené z pocitových vjemů a na nich vystavěná obrazná pojmenování. Při překladu jsou oslabovány některé detaily a s nimi spojené imprese, některé detaily jsou nahrazovány jinými, některé detaily jsou konkretizovány. K oslabování expresivity dochází i při převodu některých obrazů, dochází ke ztrátě poetičnosti a původní neurčitost, neohraničenost některých dějů je často nahrazována určitostí, ohraničeností jednání. Ačkoliv se Ságlová pečlivě snaží vyhýbat slovům a konstrukcím, jež by mohly poukazovat na to, že zdrojovým jazykem



je ruština, na několika místech se jí to nedaří zcela, můžeme tak pozorovat ojedinělé užití rusismu. Více tato snaha ovlivnila syntax, kdy náhrada ruské vazby formálně odlišnou vede k vytvoření řešení v češtině nepřírozeného. Ke zlogičťování významu dochází i v oblasti užití slovní zásoby, což mnohdy vede k oslabení tropu či figury, ke zjemnění kontrastu. Překlad z ruštiny do češtiny umožňuje zachování velkého množství metafor, Ságlová však některé z nich oslabuje náhradou autorského řešení jazykovým klišé. Velmi dobře se naopak daří zachovávat a dokonce i rozšiřovat personifikace, metonymie a oxymóron. Na úrovni uměleckých figur překlad do češtiny zachovává ty, které jsou založeny na opakování slov. Výrazná ruská aliterace, vyvolávající onomatopoickou představu šumění deště, chybí. Ke změnám původního významu dochází i užitím jednoho z možných českých synonym s odlišným významovým zabarvením.

V oblasti použitých jazykových prostředků jsme zjistili, že povídka je psána současným českým jazykem, původní výrazné oddělení hovorového lexika od knižního a jejich přivázanost k odlišným situačním momentům se v českém překladu stírá a stylistického rozvrstvení lexika není užito jako stavebního prvku. V textu Ságlová neužila žádných slov archaických ani slov přejatých v příznakových pozicích. Vlastní jména proroka a jeho pomocníka jsou překládána shodně s biblickým tvarem, není tedy převedena familiarita, obsažená v ruské předloze. Co do rozmanitosti označení proroka nabízí Ságlová výrazů více než původní text. O dostatečné užití synonym se překladatelka snaží i u přídavného jména „громадный“ a podstatného jména „колесница“. Dějovou zhuštěnost podporuje hojně užití deverbálních odvozenin, podstatných i přídavných jmen, jejichž kvantita je srovnatelná s textem Nabokova. Překlad významového odstínu slova „синеватый“ nečiní v jazyce s afixálním způsobem tvoření nových slov nejmenší problém. Zesilující částice „-ка“ rozkazovacího způsobu slovesa ztrácí překladem pomocí opisné konstrukce přímost i výraznost. Jedním ze základních nástrojů kondenzace v ruském textu je časté užití přechodníkových konstrukcí, které čeština v podobně bezpříznakových pozicích využít nemůže. Jejich převedení do češtiny proto probíhá pomocí přívlastkových konstrukcí, doplňkových konstrukcí a příslovečných konstrukcí, které původní dějovou zhuštěnost zachovávají a pomocí souřadně i podřadně připojených vět, které ji naopak rozvolňují. K některým změnám v oblasti syntaktických vztahů nutí překladatelku slovní spojení a konstrukce, které nejsou pro češtinu typické, musí je tedy nahrazovat konstrukcemi přirozenějšími. Někdy se tak děje i na místech, kde tento

postup není nezbytný, čímž dochází ke zbytečnému odklonu od předlohy. K opisným konstrukcím někdy nutí překladatelku snaha zachovat původní význam v celé jeho šíři.

### **3.5 Bouře – překlad z angličtiny Pavla Dominika**

Překlad z anglického originálu provedl Pavel Dominik, prvně vyšel roku 1998 v pražském nakladatelství Volvox Globator jako součást souboru povídek *Odlesky slunce a jiné povídky*. Text, který je předmětem srovnávací analýzy, pochází ze souborného českého vydání povídek Nabokova ve třech dílech, vydaného nakladatelstvím Paseka v Litomyšli roku 2004. Pavel Dominik je uznávaným překladatelem. Můžeme tedy k analýze překladu z angličtiny přistoupit se stejným předpokladem, s jakým jsme přistoupili k analýze překladu z ruštiny Aleny Ságlové, a sice takovým, že překladatel nemá autorskou licenci na změny uměleckých prostředků, jeho cílem je převést předlohu do cílového jazyka s nejnižší možnou mírou odklonu, vynucenou pouze odlišným jazykovým systémem. Překlad z angličtiny do češtiny je překladem mezi typologicky odlišnými jazyky. První ze jmenovaných je jazykem spíše analytickým, s pevným slovosledem kompenzujícím absenci koncovek, druhý je jazyk spíše syntetický, flektivní s relativně volným slovosledem. Pokusíme se tedy zjistit, do jaké míry je především pořádek slov typický pro angličtinu přenášen do českého překladu. Analýzu provedeme s odhlédnutím od našich znalostí o původním ruskojazyčném originálu a budeme anglickou předlohu považovat za jediný a původní originál. Na případné shody překladu s prvotním ruským originálem upozorníme pouze v případě, že budou poukazovat na možnou překladatelovu znalost prvotní ruské verze povídky.

#### **3.5.1 Bouře – umělecké prostředky**

V souladu s naším tvrzením o absenci práva na provádění změn v autorem užitých uměleckých prostředcích můžeme konstatovat, že Dominik povídku staví shodně s Nabokovem, zachovává velké množství obrazů vystavěných na smyslových vjemech, využívá kontrastu jako základního stavebního prvku povídky, leitmotiv větru se objevuje jako spojnice mezi jednotlivými odstavci.

Velké množství detailů, které Nabokov využívá jako vodítko pro čtenáře a které napomáhají lepšímu pochopení situace či charakteru postavy nebo dokreslují atmosféru scény, je přeloženo i do češtiny, často však překlad vede k odchylkám. Na některých místech dochází k přidání detailů dalších, ty však jsou často vynuceny významovým odstínem, typickou vlastností jevu, pro který čeština nedisponuje

samostatným slovem. Takovým případem je i překlad anglického slova „mist“ ve větě – „*Masses of mist were ascending in the night sky...*“. Dominik volí spojení „lehká mlha“ – „*Nočním nebem stoupala oblaka lehké mlhy...*“ k významovému posunu dochází, když na hromadě smetí nachází vypravěč „...*a narrow-rimmed iron wheel...*“. Díky uvedenému detailu se čtenář dovídá drobnost o vzhledu kola. „Rim“ je možné v češtině vyjádřit slovem „ráfek“. Avšak z důvodu specializovanosti slova, termínu, nevhodného pro umělecký text, volí překladatel slovo jiné – hrdina si všiml „...*železného kola s úzkými loukotěmi...*“, čímž se dovídáme o stavbě kola, ačkoliv je loukoť typicky dřevěná část kola a je tedy v rozporu s přívlastkem „železného“.

Při překladu dochází k postupnému oslabování užitých obrazů, často užitím slov vyvolávajících v cílovém jazyce konotace odlišné od konotačních významů slov ve zdrojovém jazyce. Výrazově silný obraz postupného zatažení se nebe – „...*the last star-filled hollow had been absorbed...*“ je v češtině oslabován užitím slova „dutina“, vyvolávajícím představu odlišné – „...*byla pohlčena poslední dutina vyplněná hvězdami*“. K zesílení obrazu naopak dochází při překladu nářku vypravěčovy bytné – „...*my lanlady, a slatternly widow, was heard sobbing and blowing her nose in the corridor*.“ Náznaky pláče se mění v samotný proces – „...*jen z předsíně bylo slyšet moji bytnou, ovdovělou cuchtu, jak brečí a smrká*.“ Dominik při překladu tohoto úseku textu nahrazuje také směr. V anglickém originálu slyšíme *kde* vdova pláče, v českém převodu slyšíme *odkud*. K možnému drobnému posunu dochází i nahrazením slova „corridor“ za „předsíň“, čímž se děj přenáší na území bytu. Je však možné přeložit i jako „chodba“, tím by byl prostor rozšířen na celý dům. Výraznou změnu obrazu představuje chybný překlad věty „*In that yard now a stifling gloom swelled, but the wind, which had helplessly slithered into its depths, once again began reaching upward...*“ Dominik si špatně určuje referenta přívlastňovacího zájmena „its“ a spojuje jej s větrem – „*Dvorek ted' zaplavila dusná beznaděj, ale slepý vítr, který před chvílí bezmocně sklouzl do svých hlubin, se znovu začal drát nahoru...*“ České zájmeno „svůj“ slouží výhradně k přívlastňování podmětu, tedy „svých hlubin“ = „větrových hlubin“. V angličtině však obdobné zájmeno neexistuje, „its“ proto odkazuje ke kterémukoliv neživému referentu. Toho je třeba hledat na počátku věty – „*its depths*“ = „the depths of the yard“. Věcně správnější překlad by tedy zněl – „...*vítr, který před chvílí bezmocně sklouzl do hlubin dvora, se znovu začal drát nahoru...*“. Spojení užití překladatelem nicméně do věty přináší originalitu, poetičnost a vyvolává nové představy, oproti originálu bohatší, i když je porušením

autorské licence. V uvedené větě je zajímavý ještě překlad slova „gloom“, které má v angličtině dva významy. Je to buď a) *a feeling of being sad and without hope* (beznaděj), nebo b) *almost total darkness* (temnota). Dominik volí význam první, který je v daném kontextu poetičtější co do významu, ale běžný co do formy, zatímco Nabokov užil v anglickém textu význam druhý, běžný co do významu, ale příznakový co do formy. Význam beznaděje nemá v daném kontextu opodstatnění, nenachází podporu ani v předchozích, ani v následujících částech textu. Zcela odlišný barevný dojem získává čtenář originálního – „*Above the black chimneys a curly auroral cloud loomed like an orange-hued mountain and, beyond it, a second and a third.*“ než získá čtenář českého překladu. Nabokovův úryvek neexponuje jinou barvu než oranžovou. Spojení „auroral cloud“ se vztahuje pouze k přítomnosti světla, záře, nikoliv k jejímu barevnému odstínu, který je zřejmý až z užitého přirovnání. Oproti tomu český text uvádí i další barvy – „*Nad černými komíny se jako oranžová hora vynořil kudrnatý, červánkově růžový mrak, a za ním druhý a třetí.*“ Zachováno zůstává postupné přidávání dalšího a dalšího mraku, mající schopnost vzbuzovat představu nebeského nekonečna. Jinou zvukovou představu vyvolává „...*an avalanche of dull sound* (...) *came into motion...*“. Nejasný, tichý, přidušený, vzdálený zvuk originálu se mění v jednotvárný, neuvádí tedy hlasitost, nýbrž neměnnost výšky – „...*lavina monotónního dunění* (...) *se začala valit...*“. Doslovný překlad volí Dominik při převodu scény počínajícího svítání – „*To the east an exquisite pallor was invading the sky.*“, kdy již dříve diskutované sloveso „to invade“ překládá do češtiny jako „vpadat“ – „*Na východě vpadala do oblohy nádherná bledost.*“, mající v češtině kromě významu vojenského obsazení i význam vlévání se (např. v řeku). Díky české nejednoznačnosti je obraz interpretačně bohatší. Podobně i moment postupujícího svítání – „*Enormous flame-colored clouds collected above the roofs.*“ překládá doslovně – „*Nad střechami se sebrala ohnivě zbarvená oblaka.*“, nezvyklým slovesem „sebrat se“.

Český překlad nijak nesnižuje ani výrazně neoslabuje účast kontrastu na umělecké stavbě textu. Zachovává obrazný kontrast proroka-velikána na nebesích a proroka-starce, hledajícího kolo, využívá dvojitého kontrastu zpěvu, ticha a nářku bytné i kontrastu vykreslujícího ubohost pokoje vypravěče. Zde je však původní jednoslovná atribuce – „...*in the amber apertures of the black wall oposite...*“ vyjádřena dvouslovnou – „...*v jantarově žlutých otvorech černé zdi naproti...*“, což vede nevýraznému oslabení obrazu zpřesněním odstínu žluté barvy.

Podobně jako angličtina i čeština využívá pro tvorbu přirovnání vazby se spojkou „jako“. Anglická přirovnání s „like“ jsou proto překládána právě za účasti této spojky. Čteme, že štít se houpal „*jako kyvadlo*“, mrak se vynořil „*jako oranžová hora*“, vzduch rozezvonil vypravěčovo srdce „*jako sklo*“. U přirovnání „*like a reflection of colossal spokes*“ jsme v podkapitole věnované Nabokovovu překladu do angličtiny upozornili, že se vytrácí biblický odkaz, možný užitím slova „giant“. V českém překladu se, možná v důsledku volby mezi synonymy, vrací – „*jako odlesk obrovitých paprsků kola*“. Zároveň však omezené možnosti slovní zásoby vyžadují konkretizaci mnohoznačného slova „paprsek“, aby výsledný význam odpovídal předloze.

Častým tropem, který se na výstavbě uměleckého textu podílí, je metafora. Její uplatnění je v českém překladu stejně široké jako v anglickém originálu. Při překladu se často některé metafory ztrácejí vinou přílišné doslovnosti, jiné naopak vznikají. Neobvyklá básnická metafora „...*under the canopy of a linden...*“ je v překladu do češtiny zachována stejně neobvyklým spojením „...*pod baldachýnem rozkvetlé lípy...*“ k oslabování metafory dochází při překladu velmi výrazného – „...*(the prophet) continued to climb, treading heavily on masses of mellow fire...*“ Překladatel zachovává všechny významové prvky, avšak přesunem větného důrazu na jinou část věty text zlogičťuje a oslabuje metaforu – „...*pokračuje v cestě vzhůru, těžce šlapaje na měkké ohnivé hromady.*“

Personifikace jsou i nadále častým uměleckým prostředkem. Zůstávají zachovány ve většině původních umístění. Slyšíme „*nářek zmrzačených houslí*“, obrovitá obruč „*skáče do tmy*“. Dominik však nahrazuje původní expresivní personifikaci – „...*the steeds, maddened by the touch of mortal metal, sprang...*“ básnickým přívlastkem, čímž dochází k oslabení tropu – „...*koně, dohnání k zuřivosti dotekem pozemského kovu, se znovu vznesli...*“

Užití epitet a jejich originalita jsou jedním ze základních uměleckých postupů, často nesoucím výrazný rukopis autora. Český překlad nabízí podobné množství básnických přívlastků jako text anglický. Zavěšený štít se houpe v „*matné temnotě*“, dvůr zaplavila „*dusná beznaděj*“ a figury se míhají „*v jantarově žlutých otvorech*“. Vypravěč slyší, že do pohybu se dala „*lavina monotónního dunění*“. Oblhou se hnal „*divoký bledý třpyt*“ a hrdina se nadechl „*nadpozemského vzduchu*“. Hromovládce s „*divým plnovousem*“ stál na voze taženém „*černočernými oři*“, kteří byli dohnání k zuřivosti dotekem „*pozemského kovu*“. Když ustal rachot, „*bouřlivý plamen*“

zmizel v propastech, ale vzduchem se stále proháněly „závany deště“. Po nálezu kola stařec vydechl „vřelou úlevou“. Eliáš splýval „s rajským oblakem“. Poté se „vetché psisko“ pustilo do štěkotu.

Básnické syntaktické figury jsou v českém překladu zastoupeny shodně s anglickou předlohou, snad jen náznaky aliterace v původní anglické předloze tvořené spojeními „a fierce fragrance“ a „amber apertures“ do češtiny přeneseny nejsou. Tato umělecká figura v českém překladu není zastoupena vůbec. Figury založené na opakování slov se v překladu vyskytují na obdobných místech jako v originále – „...he walked higher and higher...“, v češtině – „...kráčel výš a výš...“. Překladem se však některé původně výrazné figury založené na opakování slov ztrácejí. V Nabokovově textu se koně ženou „down, down along the clouds.“ Překladem tato figura mizí a koně se ženou „po mracích ještě zuřivěji a stále níž.“ Zůstává zachován element stupňování, avšak je užito gradace smyslové, nikoliv formální. Naopak některé se objevují, byť jen v náznacích, nově. Napnutými pažemi drží prorok své „černočerné oře“. Dominik přidává figuru při doslovném překladu anglického „jet-black steeds“.

V této podkapitole jsme zkoumali umělecké prostředky, které se vyskytují v českém překladu z angličtiny. Zjistili jsme, že český text je vystavěn shodně s předlohou, využívá detailů pro dokreslení atmosféry, obrazů založených na smyslových vjemech a na nich vystavěných kontrastů, metafor, přirovnání. Během překladu dochází k některým změnám, především v oslabování obrazů, zjemňování kontrastu, náhradě detailu jiným, k výběru nevhodného českého ekvivalentu. Zachovávány zůstávají figury založené na opakování slov.

### 3.5.2 Bouře – jazykové prostředky

Shodně s předchozími analýzami budeme i zde nejprve zkoumat užitou slovní zásobu z hlediska jejího stylistického zabarvení, z hlediska jejího původu a aktuálnosti a poté se zaměříme na syntaktické jevy, kde budeme věnovat pozornost především možnému vlivu angličtiny na uspořádání větných členů v české větě.

Jazyk užitý Pavlem Dominikem je ve většině případů spisovný, současný, stylisticky neutrální a nenesé zjevné známky vlivu cizích jazyků. V textu je patrná snaha o spojení stylisticky zabarvených slov s některými momenty děje, proto můžeme pozorovat tendenci užívat knižní výrazy v metaforickém znázornění bouře a proroka a hovorové výrazy ve scénách ve dvoře. Hovorové výrazy nalzáme v popisu toho, co

se odehrává na zemi. Vítr „mlátil“ okenními křídly. Z předsíně slyšíme „*ovdovělou cuchtu*“, bytnou vypravěče, jak „brečí“ a smrká. Vítr se z hlubin začíná „drát“ nahoru. Prorok rozbil nohou vikýř a „zavrčel“, obrátil pohled vzhůru, „*chňapaje*“ po vousu. Hrdina na sebe před sestupem do dvora „hodil“ župan. Stařec stál na temném „plácku“ a něco si pro sebe „mumlal“. Když hledali kolo, „*staroch*“ neustále „brblal“, „*čvachtal*“ kalužemi, a když jej našli, „*chňapl*“ po něm. Naopak slova spíše knižní nacházíme ve scéně zjevení se prorokova spřežení a opět při jeho návratu na nebesa. Prorok se zjeví jako hromovládce „*s divým vousem*“, oblečený do „záhybů hávu“ a řídí své „černočerné oře“. Tvář má zkřivenou „*vichrem*“, „*smršť*“ odhaluje jeho koleno. Přizvedává si „*lem roucha*“. A když stoupal zpět k nebesům, jako by byl „oděn“ plamenem, splýval s „*rajským oblakem*“.

Slova expresivní používá překladatel k vyjádření některých vlastností, případně k vlastnímu hodnocení osob a předmětů. V anglickém textu čteme, že „...*an obese blond woman stationed herself in the center of the yard...*“ Neutrální označení zpěvačky je do češtiny přeloženo spojením expresivnějším – „...*jednou se uprostřed dvora postavila tlustá blondýna...*“ – „blondýna“ je slovo s negativním významovým odstínem, čemuž se lze vyhnout užitím zdobněliny s neutrálním zabarvením „blondýnka“, která lépe odpovídá původnímu „blond woman“. Obdobně i kolo, které spadlo ze zlaté osy, je popisováno expresivním výrazem – „...*a chňapl po rezavém kolečku*“. Prorok stoupal se „...*železným kolečkem, které se mu blýskalo za zády*.“ Užití zdobněliny může popisovat malé rozměry kola, může však také vyjadřovat vypravěčův pohrdavý vztah k předmětu.

Překlad označení prorokova vozu se ukázal být jedním ze zajímavých míst analýzy. Ačkoliv Nabokov ve svém původním anglickém originále užívá pouze slova „chariot“, Dominik při převodu do češtiny užívá několika synonymních výrazů. Přes oblaka přejíždí s duněním „*prorokův triumfální vůz*“. Prorok stojí zakloněný v „*ohnivém voze*“. Koně za sebou vlekli převržený „*vůz*“, když uháněli po mracích. Ačkoliv je překládáno pomocí slovního spojení a je tak narušována původní jazyková ekonomie, považujeme Dominikův překlad za zdařilý, sémanticky i stylisticky odpovídající předloze.

Při analýze všech verzí povídky jsme samostatný odstavec věnovali užití vlastních jmen a označení proroka. V českém překladu z angličtiny se obě vlastní jména vyskytují dvakrát, vždy v podobě shodné s biblickou předlohou, tedy prorok jako „Eliáš“ a jeho učedník jako „Elizeus“ (srov. výše). Eliáš je, dokud je součástí

nebeského výjevu, uváděn jako „*prorok*“, „*hromovládce*“, „*bělovlasý obr*“, poslední označení využívá biblický odkaz, stejně jako anglická předloha. Když přechází do pozemské scény, stává se z něho „*stařec*“ a „*staroch*“.

Překladatel je povinen při překladu zachovávat umělecké postupy užitě autorem předlohy. Již víme, že kondenzace děje je jedním z dominantních prvků výstavby povídky. Projevuje se rozsáhlým užitím deverbálních odvozenin a přechodníkových konstrukcí, čímž dochází ke zhuštění děje i nahrazení víceslovných konstrukcí střízlivějšími. V Dominikově překladu nalézáme velké množství přídavných jmen slovesných, vyskytující se na obdobných místech jako v anglickém originálu. Povídka začíná pod baldachýnem „*rozkvetlé lípy*“, kde vypravěče obklopila „*pronikavá vůně*“. Oblaka pohltila dutinu „*vyplněnou hvězdami*“, jen vítr, „*zakrývající si rukávy obličej*“, proletěl ulicí. Ve dvoře visí košile, „*ukřížované*“ na šňůrách „*ozářených sluncem*“. Někdy je slyšet nářek „*zmrzačených houslí*“, z předsíně je slyšet „*ovdovélou cuchtou*“, jak brečí. Při poryvu větru byla lapána „*prchající okna*“. Rozhostí se ticho, jako když s rukama „*sepnutýma na plném poprsí*“ žebračka dozpívala. Světlo ozařuje „*prchající šeríkové keře*“. Prorok je oblečen do „*vlanjících záhybů*“ hávu, „*napnutými pažemi*“ zadržuje své oře, kteří kolem sebe prskají jiskry „*praskavé pěny*“. Smršť, „*strhávající záhyby*“ prorokova hávu, odkryla koleno. Vraníci pohazovali „*planoucími hřívami*“ a „*s burácejícími kopyty*“ se přehnali přes „*zářivou střechu*“. O chvíli později vidíme koně, „*vlekoucí za sebou převržený vůz*“, jak uháněli po mracích. Bouřlivý plamen zmizel v „*promodralých*“ propastech. Prorok si prsty zajel do „*rozcuchaného vousu*“. Ve dvoře byl jemný, „*rozpouštějící se*“ mlžný opar. Na vlhkem „*ztemnělém*“ plácku stál hubený „*nahrbený*“ stařec v „*promočených*“ šatech. Hrdina spolu se „*ztichlým*“ psem pozorovali, jak prorok stoupá vzhůru.

Ke kondenzaci přispívají i užitá podstatná jména s dějovým významem. Na počátku povídky nás obklopila pronikavá „*vůně*“. Jako „*kyvadlo*“ se houpala miska na „*holení*“. Ze dvora vzlétal „*nářek*“ zmrzačených houslí. Do „*pohybu*“ se dala lavina dunění, pak bylo ticho, jako když „*žebračka*“ dozpívala. Po nebi se hnál bledý „*třpyt*“. Hrdinu opojily modravé „*záchvěvy*“. Světlo pronikavých „*představ*“ osvítilo svět. Prorok jel oblečený do „*záhybů*“ svého hávu. Koně byli dohnáni k „*zuřivosti*“, pak „*rachot*“ ustal. Prorok obrátil „*pohled*“ nahoru. Hrdina se odtrhl od okna s velkým „*vzrušením*“, když se vzduchem proháněly „*závany*“ deště. U nosu



proroka visela třpytivá „kapka“. Stařec vydechl vřelou „úlevou“. Teprve pak se psisko pustilo do ranního „štěkání“.

Adjektivum „bluish“, které není svým způsobem vyjádření menšího stupně příznaku pomocí sufixálního odvození pro angličtinu typické, se v textu vyskytuje na dvou místech. Dominik pro překlad volí slovo „modravý“ – „*Byl jsem opojen těmi modravými záchvěvy...*“ a dále – „*V modravém ospalém vzduchu okolo nás se vznášely keře...*“ Domníváme se, že při překladu mohl být jeden výskyt nahrazen synonymním přídavným jménem „namodralý“, což by umožnilo vyhnout se opakování slova, aniž by došlo k významovému či stylistickému posunu.

Tázací dovětek, který je součástí prorokovy žádosti směřované na Elizea – „*Find it for me, will you?*“ a vyjadřuje nejvyšší možnou míru trvání na splnění příkazu, je do češtiny překládán tázací větou, formulovanou záporně – „*Nenašel bys mi ho?*“ Dochází tím ke ztrátě přímosti, nadřizenosti, jisté příkrosti rozkazu, kdy je věta pragmaticky oslabována ještě užitím záporné konstrukce.

Složitá bohatá metaforická souvětí nacházejí uplatnění ve scénách popisujících počátek bouřky a zjevení se prorokova spřežení – „*Hromovládce, bělovlasý obr s divým plnovousem, který mu vítr sfoukl přes rameno, a oblečený do vlajících záhybů oslnivého hávu, stál zakloněný v ohnivém voze a napnutými pažemi zadržoval své obrovské, černočerné oře s fialově planoucími hřívami.*“ Dějový vrchol povídky je shodně s předlohou vyjádřen krátkými jednoduchými větami, skládajícími se pouze s podmětu a přísudku, resp. příslovečného určení – „*Prorok byl vymrštěn ven. Jedno kolo upadlo.*“ Dominik zachovává i trpnou konstrukci, nepřenáší tedy odpovědnost za pád na proroka.

Ve všech podkapitolách jsme diskutovali užití přechodníkových konstrukcí jako jednoho z účinných nástrojů dějové kondenzace. Zjistili jsme, že Nabokov při překladu povídky z ruštiny do angličtiny použití přechodníků zjednodušuje, využívá pouze přechodníku přítomného a některé konstrukce nahrazuje jinými. Dominik při překladu do češtiny některé přechodníky zachovává, jiné nahrazuje odlišnými konstrukcemi. Podobně jako jsme učinili při analýze překladu z ruštiny, uvedeme si, jak jsou přechodníky v češtině nahrazovány jinými konstrukcemi. Dominik některé přechodníky do češtiny překládá přechodníkovými konstrukcemi. Z oken se vyklonily služky, „*naklánějící své holé šíje*“. Prorok obrátil pohled nahoru, „*chňapaje prsty po rozčuchaném vousu*“. Začal opatrně slézat dolů, „*lehce napadaje na nohu*“. Poté mlaskl, „*drbaje si přitom hnědou pleš*“. Pokračoval v cestě vzhůru, „*těžce šlapaje*

na měkké hromady“. Jiné nahrazuje přívlastkovou konstrukcí. Ulicí proletěl slepý přízrak, „zakrývající si rukávy obličej“. Smršť, „strhávající záhyby jeho hávu,“ odhalila prorokovo koleno. Koně, „vlekoucí za sebou převržený vůz,“ uháněli po mracích. K dějové zhuštěnosti přispívá i nahrazení přechodníku příslovecnou konstrukcí. Žebračka dozpívala „s rukama sepnutýma na plném poprsí“. V textu je na místě původního přechodníku využito i doplňku. Prorok stál „zakloněný v ohnivém voze“. Některé přechodníkové konstrukce jsou nahrazeny souřadně připojenými větami. Staroch brblal, „přizvedával si těžký lem roucha,“ čvachtal kalužemi. Vypravěč si v běhu „obtáčel šosy županu kolem těla, smál se pro sebe a představoval si“, jak bude za chvíli u dívky. Přechodníková konstrukce je v češtině nahrazena i vedlejší větou. Prorok promluvil důrazně, „jako by si na něco vzpomněl“. Neobvyklé řešení představuje překlad složitého souvětí – „...Elijah himself now seemed robed in flame, blending with the paradisaal cloud along which he walked higher and higher until he disappeared in a glorious gorge of the sky.“ Dominik nahrazuje přechodník souřadně připojenou větou, avšak od úvodní části ji odděluje středníkem – „...i sám Eliáš jako by byl oděn plamenem; splýval s rajským oblakem, po němž kráčel výš a výš, dokud nezmizel v nádherné roklině oblohy.“ Je tím porušena původní plynulost věty, návaznost jednoho děje na druhý. Část za přechodníkem v českém překladu tvoří jakési dovysvětlení, upřesnění obrazu Eliáše, oděného plamenem.

V úvodu k této podkapitole jsme upozornili na rozdíl mezi angličtinou a češtinou, týkající se možnosti slovanského flektivního jazyka téměř volně pracovat s větným slovosledem, kterou angličtina postrádá. Nabokov byl proto při překladu z ruštiny nucen mnohé věty podřídít anglickému pravidlu ustáleného slovosledu. Následný překlad do češtiny by při zachování tohoto slovosledu vytvářel konstrukce pro češtinu sice gramaticky správné, avšak nepřirozené. Docházelo by také k porušování tematicko-rematických vztahů. Dominik si je tohoto vědom, proto většinu objektivně seřazených anglických vět upravuje do podoby češtině vlastní. Odsouvá tedy často podmět na přirozenou rematickou pozici na konci věty. Jako příklad nám postačí srovnání jednoho souvětí – „On its central patch of turf darkened by the damp, a lean, stoop-shouldered old man in a drenched robe stood muttering something and looking around him.“ Objektivní anglický slovosled – podmět → přísudek je v českém překladu nahrazen přirozenějším subjektivním – „Na vlhkém ztemnělém travnatém plácku uprostřed stál hubený nahrbený stařec v promočených

*šatech, něco si pro sebe mumlal a ohlížel se kolem sebe.*“ k podobným úpravám dochází na všech místech, kde je pro češtinu podobný slovosled přirozený.

Angličtina vyžaduje formální uvození přímé řeči. Má na výběr buď *verbum cogitandi* nebo *verbum dicendi*. Čeština nic podobného nevyžaduje, proto je možné při překladu z angličtiny explicitní uvození vynechat, nahradit jej metaforickým užitím jiného slovesa. Dominik tak činí v jednom případě – „*Vesele na mě mrkl: Vida, kam se zakutálelo.*“ ve druhém případě uvozovací sloveso zachovává, ačkoliv by nemusel – „*Zlobně zamrkal a řekl: To jsi ty, Elizee?*“

V anglické předloze se vyskytují i některé konstrukce pro češtinu netypické. Jejich přeložení je nezbytné pomocí jiné vazby. Jednou z nich je neobvyklá valence slovesa „*find*“ – „...*I found the wind waiting for me in the room...*“ Čeština tento význam musí vyjádřit vedlejší větou. Dominik navíc překládá sloveso „*find*“ jako „zjistit“ – „...*zjistil jsem, že vítr už na mě čeká v pokoji...*“, čímž vybírá jeden ze dvou možných překladů, ačkoliv by mohl využít i význam druhý „najít“. Častější je v angličtině užití vazeb s dějovým významem složeným ze slovesa a podstatného jména. Do češtiny je mnohdy možné takovéto spojení překládat jedním slovem. Vítr po zavření dveří „*staged a prompt reflux*“. Dominik píše, že vítr „*okamžitě odtáhl.*“ a vyhýbá se tak zbytečné mnohoslovnosti. Neobvyklé složené přívlastky – „...*star-filled hollow...*“ jsou překládány přívlastky v postpozici – „...*dutina vyplněná hvězdami...*“, víceslovnost je důsledkem snahy o přesné zachování původního významu.

Překladatel Dominik stvořil český text, který na sebe hlasitě neprozrazuje, že je pořízen z anglického originálu. Na úrovni slovní zásoby nenalzáme ani jeden nevhodně užitý anglicismus. Na úrovni syntaxe si je překladatel vědom odlišných možností tematicko-rematických vztahů a věty, které jsou v angličtině podřízeny pevnému slovosledu, překládá přirozeně češtině s přísudkem předcházejícím podmět. Některé nedostatky však nalzáme v překladech neshodných přívlastků tam, kde čeština dává přednost přívlastkům shodným. Prorok mizí „*v nádherné roklině oblohy*“, hrdina se chystá vyprávět o „*nehodě ve vzduchu*“. Jedná se však o ojedinělé případy, které nijak nekazí výsledný dojem, kdy text působí jako přirozený český.

Nehledě na to, že je celá anglojazyčná předloha psána v minulém čase, nalzáme v českém překladu jeden úsek aktualizovaný užitím času přítomného. Když se prorok vrací na nebesa s nalezeným kolem, čteme v anglickém originále – „*The hushed dog and I watched together as the prophet, who had reached the crest of the*

*roof, calmly and unhurriedly stepped upon the cloud and continued to climb, treading heavily on masses of mellow fire...* “ Překladatel převádí do přítomnosti – „*Spolu se ztichlým psem jsme sledovali, jak si prorok, který dorazil na hřeben střechy, klidně a beze spěchu stoupá na oblak a pokračuje v cestě vzhůru, těžce šlapaje na měkké ohnivé hromady.*“ Celé souvětí je v překladu řešeno zcela odlišně od předlohy. Zvratná částice „si“ děj subjektivizuje.

Ačkoliv je překlad Dominikem pořízen z anglické předlohy, nelze vyloučit, že se během práce neseznámil i s původním ruským originálem. Tomu by nasvědčovalo nahrazení dotyku „*smrtného kovu*“ za dotyk „*pozemského kovu*“, který se vyskytuje v ruském originálu, ne však v anglickém překladu. Vzdálenost významů téměř vylučuje náhodnost tohoto řešení. Naopak přeložení přirovnání – „*...like a rapid reflection of colossal spokes*“ užitím biblické aluze – „*...jako rychlý odlesk obrovitých paprsků kola.*“ je spíše dílem náhody než promyšleného kroku. Tezi o Dominikově znalosti originálu nepřímou podporuje i stylistické rozvrstvení slovní zásoby, které v anglickém překladu nehraje natolik výraznou roli jako v původní ruské předloze. Slova stylisticky zabarvená se vyskytují ve stejných úsecích v ruském originálu i v českém překladu z angličtiny, ačkoliv v anglické předloze podobnou roli neplní.

Tato podkapitola byla věnována uměleckým prostředkům užitým Pavlem Dominikem při překladu Nabokovova textu z angličtiny do češtiny. Věnovali jsme se celkové výstavbě povídky, kde jsme konstatovali, že nedochází k žádným změnám, překladatel povídku staví na shodných principech s autorem. V oblasti úlohy detailů na celkové umělecké podobě povídky jsme upozornili na změny způsobené nedostatečnou schopností češtiny předat přesný významový odstín, upozornili jsme také na náhradu původního detailu jiným. Umělecké obrazy jsou překladem oslabovány, užitá slova často nesou odlišné konotace. K některým změnám v této oblasti dochází nesprávným výkladem anglických výrazů i chybným překladem polysémantických slov. Nové obrazy vznikají nepochopením referenta přivlastňovacích zájmen. Kontrast jako základní stavební prvek povídky zůstává zachován, někdy je však zjemněn užitím metafory. Přirovnání jsou rozmístěna shodně s originálem, mají i stejnou strukturu, tvořenou spojkovou konstrukcí. Text Pavla Dominika zachovává velké množství metafor, některé dokonce přidává. Obdobně zachází i s personifikací. Přibližně stejně hojně je užití básnických přivlastků. V oblasti figur se ztrácejí původní náznaky aliterace, jsou však užity figury založené na opakování slov.

Jazykové prostředky jsme hodnotili se zřetelem k typologii jazyků, v části věnované slovní zásobě jsme konstatovali, že jazyk je moderní, slovní zásoba neexponuje žádné cizí vlivy, stylistického rozvrstvení je využito jako jednoho z prostředků výstavby textu. Slova knižního zabarvení se vyskytují především ve spojitosti s meteorologickými jevy a prorokem a jeho spřežením jako metaforou bouře. Slova hovorového zabarvení jsou přítomna ve scénách odehrávajících se ve dvoře. K dějové kondenzaci přispívá i velké množství užitých slovesných odvozenin, především tedy přídavných jmen slovesných a podstatných jmen s dějovým významem. Jako další nástroj dějové zhuštěnosti se v textu předlohy vyskytují přechodníkové konstrukce, jejichž užití v českém textu v podobné míře by bylo považováno za archaické. Dominik si je toho vědom, proto pro překlad volí kromě přechodníkových konstrukcí konstrukce přívlaskové, příslovečné a převod doplňkem. Kromě konstrukcí podporujících dějovou zhuštěnost jsou užitý i konstrukce kondenzaci oslabující, kdy je přechodník nahrazen celou větou, a to jak souřadně připojenou větou hlavní, tak i podřadně připojenou větou vedlejší. V oblasti syntaktických prostředků jsme se dále soustředili na problematiku ustáleného slovosledu v angličtině a zjistili jsme, že Dominik vhodně nahrazuje tyto konstrukce větami s přirozeným českým slovosledem s rematickou pozicí podmětu. Na některých místech je překladatel nucen nahrazovat neobvyklé syntaktické jevy řešeními typičtějšími pro český jazyk. Jsou to především neobvyklé shodné přívlasky a neobvyklé slovesné vazby. Ačkoliv Dominik po většinou překládá text do přirozeného českého jazyka, který nenese výrazné známky vlivu angličtiny, lze objevit některé neshodné přívlasky, které by čeština mohla nahradit přirozenějšími přívlasky shodnými. Podobně i neplatí nutnost uvozovat přímou řeč slovesem s významem mluvení či myšlení, jak je tomu v angličtině, bylo by proto možné toto v českém překladu odstranit. V závěru podkapitoly věnované jazykovým prostředkům jsme upozornili i na ojedinělá řešení, naznačující překladatelovu možnou znalost ruského originálu.

### **3.6 Bouřka a Bouře – dva české překlady**

Samostatně jsme se ve zvláštních podkapitolách věnovali analýze českých překladů povídky, a to jak z ruského originálu, tak z anglického autorského překladu Vladimira Nabokova. Ačkoliv je výsledné srovnání překladů problematické vzhledem k úpravám, které Nabokov při svém překladu učinil, pokusíme se v následujících

odstavcích o srovnání obou českých verzí povídky. Shrňeme v každé z diskutovaných kategorií shodné a rozdílné jevy, pro každou uvedeme názorný příklad.

Oba překlady do češtiny byly provedeny erudovanými překladateli, proto zachovávají strukturu předlohy, dějovou výstavbu i hlavní umělecké prostředky, které se podílejí na výstavbě textu. K drobným odklonům v oblasti užitých uměleckých prostředků přesto dochází, především z důvodu výběru jednoho z řady možných výrazů a tím i výběru jeho konotací, a zároveň tedy k vynechání konotací ostatních. Není však možné, aby se dva výrazy dvou jazyků zcela překrývaly ve všech oblastech – tedy konotačně, denotačně, stylisticky, morfologicky, syntagmaticky, atd. Mezi oběma povídkami dochází i k rozdílu na úrovni jazykových prostředků, způsobeným odlišným charakterem zdrojových jazyků. Ságlová překládá do češtiny z ruštiny, jazyka slovanského s rozvinutým systémem koncovek, rozšířeným afixálním odvozováním nových slov, s relativně volným slovosledem, zatímco Dominik překládá z jazyka germánského, s konverzí jako hlavním slovo tvorným procesem, s ustáleným slovosledem suplujícím nemožnost vyjádření syntagmatických vztahů flexí.

### 3.6.1 Bouřka a Bouře – umělecké prostředky

V obou českých překladech povídky dochází k významovým posunům v oblasti užití detailů jako jednoho z prostředků výstavby uměleckého textu. U obou překladatelů je detail oslabován, nahrazován jiným či vypouštěn. Výběrem jednoho z více možných synonym je často dosahováno odlišného významového odstínu, než jaký je přítomen v textu předlohy. Někdy se nový detail objeví jako důsledek snahy překladatele zachovat přesný význam originálu, avšak čeština nedisponuje jednoslovným ekvivalentem. Je proto nutné jej modifikovat, čímž vzniká nový detail. Srov. – „...na *prádelních šňůrách ozářených sluncem*.“ (Dom.), „...na *světých šňůrách*.“ (Ságl.).

V obou překladech je oslabována schopnost obrazu založeného na smyslových vjemech vyvolávat představy. Často se tak děje užitím slov, nesoucích odlišné konotace, než slova originálu. Zde poznamenejme, že v případě překladu z angličtiny už k podobnému oslabení došlo při překladu z ruštiny do angličtiny, výsledné obrazy jsou proto na mnoha místech oslabeny dvakrát. Srovnejme si vývoj původního svítání: „*Восток дивно бледнел*.“ – „*To the east an exquisite pallor was invading the sky*.“ – „*Na východě vpadala do oblohy nádherná bledost*.“ (Dom.) – „*Nebe na východě*

*krásně bledlo.*“ (Ságl.) Od silného metaforického obrazu Sirina se přes rozvláčný obraz Nabokova, do češtiny přeložený Dominikem, dostáváme k depoetizované a obyčejné Ságlové. Je paradoxní, že nejslabší vyjádření je přímým překladem nejsilnějšího. Při převodu obrazů do češtiny se Dominik dopouští několika chyb, kdy nesprávně určuje referenta přivlastňovacího zájmena a píše, že vítr sklouzl „*do svých hlubin*“ místo „*do hlubin dvora*“. Nesprávný je dále překlad slova „*gloom*“ jako „*beznaděj*“ místo „*temnota*“. Ságlová se podobných zásahů do obraznosti textu způsobených nesprávným překladem nedopouští. Oba překladatelé shodně užívají slova „*červánky*“, obsahujícího barevné zbarvení oblak, ačkoliv ani jedna z předloh tak nečiní a barvu nebe uvádí teprve s přirovnáním. Srovnajme si opět všechny čtyři varianty: „*Над черными трубами оранжевой кудрявой горой стояло заревое облако, за ним второе, третье.*“ – „*Above the chimneys a curly auroral cloud loomed like an orange-hued mountain and, beyond it, a second and a third.*“ – „*Nad černými komíny se jako oranžová hora vynořil kudrnatý, červánkově růžový mrak a za ním druhý a třetí.*“ (Dom.) – „*Nad černými komíny visely červánky jako oranžová kudrnatá hora.*“ (Ságl.).

Na obrazech jsou vystavěny další umělecké prostředky, kontrasty, přirovnání, obrazná pojmenování. Kontrast je jedním ze základních stavebních kamenů povídky. Na úrovni obrazů je přítomen ve všech textech, včetně zajímavého dvojitého kontrastu zpěvu, ticha po zpěvu a smrkání bytné. Na úrovni dílčích scén se Ságlová dopouští zlogičtění textu, čímž zasahuje do autorovy koncepce, když mění „*prolákliny*“ ve stěně na „*okna*“. Dominik se podobných zjednodušování nedopouští.

Obtížným se pro překlad ukázalo být přirovnání „*как быстрый отсвет исполинских спиц.*“ Jehlice (pletací) jsou zavrženy již při překladu Nabokovem – „*like a rapid reflection of colossal spokes*“. Překlad do češtiny je však ještě složitější. Bezvýchodnost situace, vyzvanou slabou výpovědního hodnotou doslovného významu, řeší Ságlová užitím jiného nástroje – „*jako rychlý odlesk gigantických kleští*“. Dominik se rozhodl doslovný význam zachovat, ale mnohoznačnost českého slova jej přiměla k modifikaci – „*jako odlesk obrovitých paprsků kola*“. V souvislosti s tímto přirovnáním jsme také upozorňovali na možnou biblickou aluzi slova „*исполинский*“, již zachovává pouze Dominik, který překládá z angličtiny, kde tato aluze přítomna není. Pravděpodobně se tedy jedná o buď náhodný výběr jednoho ze synonymních výrazů, nebo o nepřímý důkaz jeho znalosti ruského originálu. Na rozdíl od překladatele z angličtiny je překladatelka z ruštiny nucena vypořádat se s ruskou

přirovnávací konstrukcí v sedmém pádě. Vždy volí standardní český obrat, tvořený spojkou „jako“.

Výrazné metafory jsou pro popis noční oblohy a probíhající bouře společné všem čtyřem verzím povídky. Metaforické ztělesnění bouře prorokem a jeho spřežením je bohatě rozvinuto v každém textu. Na úrovni dílčích metafor, tvořících společně výsledný obraz, jsou metafory oslabovány. Srovnajme si první větu povídky: „*На углу, под шатром цветущей липы обдало меня буйным благоуханием.*“ – „*At the corner (...) of a street, under the canopy of a linden in full bloom, I was enveloped by a fierce fragrance.*“ – „*Na rohu (...) ulice mě pod baldachýnem rozkvetlé lípy obklopila pronikavá vůně.*“ (Dom.) – „*Na rohu, pod korunou rozkvetlé lípy, mě ovanula mocná vůně.*“ (Ságl.). Metaforické pojmenování vrcholku stromu zůstává zachováno u obou překladatelů, avšak u Ságlové je jím překladatelské kliše.

Důsledně se oba překladatelé přidružují předlohy při překladu personifikací. Nejvýraznější z nich, nárek mrzačených houslí, je u obou z nich přeložen shodně s předlohou. Avšak zde došlo k výraznému oslabení expresivity samotným Nabokovem, který nepřevádí do angličtiny přímou řeč. Ta tak zůstává zachována pouze v překladu z ruštiny. Srovnajme: „*...нет-нет, – разрыдается искаленная скрипка...*“ – „*...the wail of crippled violin...*“ – „*...nárek zmrzačených houslí...*“ (Dom.) – „*...nenene, rozvzlykají se zmrzačené housle...*“ (Ságl.).

Shodné je v obou českých překladech široké užití básnických přívlastků, které odpovídají svým předlohám a slouží k dokreslení celkového obrazu, k vyvolání komplexní představy.

Z uměleckých figur jsou v textech překladů přítomny ty z nich, které jsou založené na opakování slov. Některé z nich se však ztrácejí, a to jak v překladu z ruštiny, tak i v překladu z angličtiny. Ke ztrátám dochází vinou zlogičtění textu, v případě překladu z angličtiny již na úrovni převodu mezi ruštinou a angličtinou. Nejvýraznější umělecká figura ruského originálu, na aliteraci postavené onomatopoické šumění deště – „*Широко и шумно шел дождь.*“ není Nabokovem převedeno do angličtiny, proto jej nelze očekávat v Dominikově textu. Není však přítomno ani v překladu Ságlové. Ve všech třech překladech se původní umělecké ztvárnění deště mění v prosté konstatování – „*The rain came down in a spacious and sonorous flow.*“ – „*Širokým a hlučným proudem padal déšť.*“ (Dom.) – „*Všude kolem hlasitě padal déšť.*“ (Ságl.).



### 3.6.2 Bouřka a Bouře – jazykové prostředky

Analýza jazykových prostředků byla provedena vždy nejprve na úrovni slovní zásoby a následně na úrovni syntaxe s ohledem na užití kondenzace jako základního formálního stavebního principu. Jazyk překladů je stejně jako jazyk předloh většinou spisovný, současný a nenesé zjevné stopy cizích elementů. Zatímco ruský originál využívá stylistického rozvrstvení slovní zásoby jako prostředku dokreslujícího kontrast mezi nadpozemským světem a pozemským světem, angličtina takovou možnost neposkytuje. Český překlad Ságlové odlišných stylistických vrstev nevyužívá v míře shodné s předlohou, naopak v Dominikově textu je tento prvek přítomen. To dále podporuje domněnku o jeho znalosti ruského originálu. Schopnost češtiny rozlišovat lexikum knižní od lexika hovorového se v českých překladech stává i prostředkem větší exprese – „...неопрятная вдова, у которой я снимал комнату.“ – „...my landlady, a slatternly widow...“ – „...moji bytnou, ovdovělou suchtu...“ (Dom.) – „...špindíra vdova, u které jsem měl pronajatý pokoj.“ (Ságl).

Jak Dominik, tak Ságlová se snaží o obohacení textu užitím většího počtu synonym při překladu označení proroka a při překladu označení prorokova vozu. Některá z těchto synonym však narušují poetičnost textu – „...колесница пророка.“ – „...the prophet's chariot...“ – „...prorokův triumfální vůz.“ (Dom.) – „...prorokova dvoukolka.“ (Ságl.). Jméno proroka i jeho pomocníka je v obou překladech uváděno ve formě shodné s Biblií. Není tak využito Nabokovem nabízené domácí podoby jména proroka pro vyjádření bližšího vztahu k němu, pro odbožštění.

Zhuštění děje je dosahováno užitím výrazů odvozených od slovesa. Jsou to především přídavná jména slovesná a podstatná jména s dějovým významem. Oba české překlady tato slova distribuují v míře obdobné předlohám.

Složitým na překlad se ukázal být zesílený význam rozkazovací částice „-ka“. Při překladu dochází k postupnému oslabování a původní zamýšlený význam příkrosti, zdůrazněného trvání na splnění příkazu se překladem ztrácí, dokonce se mění v pragmaticky zjemněnou žádost – „Отыщи-ка.“ – „Find it for me, will you?“ – „Nenašel bys mi ho?“ (Dom.) – „Podívej se mi po něm.“ (Ságl.).

K podpoření kondenzace slouží v původní ruské předloze časté užití přechodníkových konstrukcí, a to jak minulých, vyjadřujících posloupnost dějů, tak i přítomných, vyjadřujících současnost dějů. S ohledem na příznakovost přechodníků v češtině musejí oba překladatelé hledat způsoby, jak přechodníky nahradit. Dominik, který má úkol díky Nabokovovi, jenž při překladu do angličtiny celou řadu

přechodníků nahradil jinými konstrukcemi, snažší, některé přechodníkové konstrukce zachovává, jiné nahrazuje těsnými přívlasky, adverbialními konstrukcemi, doplňkem či samostatnou větou. Ságlová, která překládá z ruské předlohy, kde je přechodníků více, nezachovává ani jeden z nich. Kondenzaci děje podporuje příslovečnými a přívlaskovými obraty a doplňky, naopak rozvolňuje samostatnými větami. Srovnejme překlad souvětí s původně dvěma přechodníky: „*Оторвавшись от окна, спеша и волнуясь, я накинул халат и сбежал по крутой лестнице прямо во двор.*“ – „*In great excitement I tore myself away from the window, hurried to put on my dressing gown, and ran down the steep staircase straight to the courtyard.*“ – „*S velkým vzrušením jsem se odtrhl od okna, chvatně jsem na sebe hodil župan a seběhl po příkrých schodech rovnou na dvůr.*“ (Dom.) – „*Odtrhl jsem se od okna, rozčileně a ve spěchu jsem přes sebe hodil župan a seběhl jsem po příkrých schodech přímo na dvůr.*“ (Ságl.).

Každý z překladatelů musí také rozhodnout o nejvhodnějším překladu konstrukcí, které se v cílovém jazyce (tj. v češtině) nevyskytují. Při překladu z ruštiny je to především neobvyklá vazba „с минуты“, a přirovnání tvoření instrumentálem substantiv. Ságlová překládá přesný význam přibližnosti za účasti výrazu „asi“, přirovnání nahrazuje typicky českou spojkovou vazbou s „jako“. Při překladu z angličtiny je problematický především objektivní ustálený slovosled a některá slovesa s odlišnou valencí. Dominik vhodně nahrazuje vazbami typicky českými s podmětem postponovaným na rematickou pozici.

Ačkoliv se oba překladatelé snažili vyhnout se jakýmkoliv výrazům a konstrukcím upozorňujícím na jazyk předlohy, ani jednomu z nich se to nepovedlo dokonale. Ságlová v českém překladu ponechává ruské spojení „*залиться лаем*“ – „...*vyzáblé psisko se zalilo ranním štěkotem...*“ a pravděpodobně vedena snahou o odstranění ruské genitivní konstrukce „*прикосновение чего*“ ji nahrazuje vazbou instrumentálu – „*dotyk s čím*“. Dominik je v tomto ohledu pečlivější, na cizojazyčnost předlohy lehce upozorňují jen neshodné přívlasky – „...*v roklině oblohy.*“ v textu Pavla Dominika nicméně můžeme označit některé momenty, které mohou vzbuzovat domněnku, že překladatel byl obeznámený s ruským originálem. Jedním z nich je náhrada spojení „*the touch of mortal metal*“ za „*dotyk pozemského kovu*“, dalším je distribuce stylisticky zabarvených výrazů ve stejných situacích a ke stejným účelům, jako se tak děje v ruském originálu a posledním, nejméně průkazným je užití biblického výrazu v přirovnání „...*jako rychlý odlesk obrovitých paprsků kola...*“

V poslední podkapitole jsme porovnali oba české překlady. Zjistili jsme, že dochází k oslabování síly obrazů původních předloh, a to jak z důvodů objektivních, zaviněných neschopností češtiny vyjádřit shodný význam, tak i z důvodů subjektivních, které je třeba hledat v osobnosti překladatele. Oba překladatelé se snaží zachovat všechny umělecké prostředky originálu, někdy však dochází k významovým posunům, ke stírání kontrastů, k oslabování metafor. O dostatečnou bohatost synonym se pokoušejí při překladu označení proroka a jeho vozu. Z důvodu nemožnosti využít přechodníky v míře shodné s originálem na jejich místě využívají nejrozumnějších syntaktických konstrukcí, některé z nich podporují kondenzaci děje, jiné ji rozvolňují. Velmi dobře se oba vyrovnávají s konstrukcemi, které jsou pro češtinu netypické, avšak ne vždy se jim daří nepřenášet do češtiny tvary či obraty typické spíše pro zdrojový jazyk. U překladu Pavla Dominika je navíc reálná ta domněnka, že překladatel byl obeznámen s ruským originálem povídky.

## Závěr

Literární odkaz velkého rusko-amerického spisovatele je postupně českému čtenáři zpřístupňován od roku 1990, kdy vyšla kniha s překlady románů *Lužinova obrana* a *Pozvání na popravu*. Od té doby jsou do češtiny Nabokovova díla překládána mnoha překladateli z obou jazyků spisovatele. K ojedinělé situaci došlo při překladu některých povídek, které byly do češtiny přeloženy jak z ruského originálu Sirina, tak z anglického překladu Nabokova. Jednou z těchto povídek je i *Bouřka*. Srovnávací analýza čtyř existujících verzí se stala těžištěm této práce.

V biograficky zaměřené kapitole práce jsme v Nabokovově životě hledali momenty, které by pomohly v komplexní interpretaci významu povídky ve vztahu k životním zkušenostem a významným událostem v životě spisovatele. Možný vliv na výběr a zpracování biblického tématu o životě osamoceného proroka vysmívaného pro schopnost slova spatřujeme v tragické smrti spisovatelova otce, politika a literáta Vladimira Dmitrijeviče Nabokova a v zrušeném zasnoubení, ke kterému došlo kvůli nesouhlasu rodičů snoubenky s literární činností Nabokova-Sirina. Nový milostný vztah do povídky prosakuje ve formě přímých oslovení.

Ve druhé části práce jsme připravili teoretický rámec pro část praktickou. Tento rámec je složen ze dvou částí. První část tvoří představení oblastí, které způsobují překladateli nejčastější obtíže a zároveň naznačení jejich obvyklých řešení. V části věnované obecné překladatelské teorii jsme zjistili, že dva jazykové systémy nejsou souměřitelné. Překladatel dle typu textu volí jednu ze dvou norem jako metodu práce – normu reprodukční, nebo normu uměleckosti. Výsledný text tedy plní přibližně stejnou funkci buď informativní, nebo estetickou. Překladatel aktualizuje historicky a kontextově podmíněné skutečnosti textu originálu. Během překladu dochází k ochuzování stylistické bohatosti originálu užitím obecného namísto konkrétního, užitím neutrálního místo expresivního a užitím malého množství synonym. Při překladu dochází k intelektualizaci textu, tedy k jeho zlogičtění, vykládání nedořečeného a k formálnímu vyjadřování syntaktických vztahů. Jazyk, ze kterého se překládá, ovlivňuje jazyk, do kterého se překládá. Při překladu „nepřeložitelného“ se objevují konstrukce, které rodilý mluvčí pociťuje jako nepřirozené. Tyto základní body překladatelské práce se staly první polovinou teoretického rámce. Druhou polovinu tvoří obraz Nabokova-překladatele. Studium monografií a rozhovorů se spisovatelem jsme zjistili, že Nabokov vyznával a uplatňoval jiné zásady při překladu

uměleckých děl cizích autorů a jiné při překladu děl vlastních. Tvrdil, že jediným správným způsobem překladu je překlad doslovný. Vyznával přesnost na úkor líbivosti. Umělecké kvality a míněné asociace by čtenáři měl zprostředkovat obsáhlý komentář. Vlastní dílo však bylo překládáno s cílem zachovat estetický požitek shodný s působením originálu. Vlastní překlady byly upravovány, měněny byly především realie, byly doplňovány podrobnosti. Teprve upravené texty přeložené do angličtiny by měly být překládány do dalších jazyků.

Srovnávací analýza čtyř verzí Nabokovovy povídky *Bouřka* byla provedena s cílem zjistit, jak se od sebe odlišují prostředky užití při umělecké a jazykové výstavbě povídky v jednotlivých textech. Srovnání autorského překladu povídky *Groza* do angličtiny s jejím originálem nás přivedlo k závěru, že Nabokov do anglického textu povídky doplňuje celou řadu detailů, čímž se na mnoha místech ztrácí původní napětí a snižuje se podíl čtenáře na výstavbě textu. Často je původní metaforický text oslabován nahrazením metafor prostým přímým pojmenováním. V oblasti figur Nabokov mnohé do anglického překladu nepřenáší, naopak rozšiřuje rejstřík užitých personifikací a obohacuje figury založené na opakování slov. V oblasti užitých jazykových prostředků odstraňuje a zjednodušuje hojné přechodníkové konstrukce ruského originálu a nevyužívá interpunkce k vytváření napětí, jako tomu činil v původním ruském textu. Jeho bohatá ruská syntax se v angličtině stává jednodušší a hladší, je navíc nucen podřizovat se ustálenému anglickému slovosledu, čímž mnohá souvětí ztrácejí původní dynamiku. Pozorované skutečnosti nás přivádějí k závěru, že Nabokov změny prováděl, některé detaily doplňoval a upravoval, avšak celkově je text umělecky oslaben a zcela jistě nepůsobí stejným uměleckým dojmem, jako text ruský. Nevyhýbají se mu tedy typické překladatelské problémy, vyjmenované v části věnované obecné teorii překladu.

Překlady do češtiny byly provedeny překladateli-odborníky. K analýze textů jsme proto přistoupili s předpokladem, že možné odklony od originálního textu budou pouze důsledkem nesouměřitelnosti dvou jazykových systémů. Alena Ságlová, překladatelka z ruštiny, při překladu důsledně kopíruje strukturu originálu a zachovává hlavní principy výstavby nabokovovského textu, tedy detail, kontrast, obrazy složené z pocitových vjemů a na nich vystavěná obrazná pojmenování. Při překladu se však nevyhýbá oslabování působení jednotlivých obrazů, často náhradou jednoho detailu detailem jiným, užitím nevhodného českého ekvivalentu či nevhodným řešením obtížných míst. Z uměleckých figur zachovává ty, které jsou založené na opakování

slov. Překladatelka se pečlivě snaží odstranit všechny možné známky toho, že původním jazykem originálu je ruština. Její snaha však občas vede k vytvoření konstrukce, která je v češtině nepřírozená. Užití rusismu se neubráníla na úrovni užití slovní zásoby. Při překladu do češtiny Ságlová nahrazuje původní výrazné užití přechodníkových konstrukcí jako jednoho ze základních nástrojů kondenzace děje jinými vazbami, které nejsou v češtině považovány za příznakové. Jsou jimi přívlastkové konstrukce, příslovečné konstrukce, doplňkové konstrukce a náhrada přechodníku celou větou. Standardním řešením je překlad srovnání spojkovou vazbou s „jako“. V případě Ságlové můžeme konstatovat, že v jejím překladu dochází i k oslabování textu užitím méně expresivních výrazů, i k jeho zlogičťování. Vliv ruštiny je však možné pozorovat pouze ojediněle, naplno se projevuje pouze při užití jednoho nevhodného výrazu-rusismu.

K analýze překladu z angličtiny byl použit text Pavla Dominika. Zjistili jsme, že nedošlo k žádným odklonům od formální výstavby předlohy, český překlad je vystavěn na shodných principech jako text anglický. Přibývají některé detaily, což je způsobováno především neschopností češtiny předat význam anglického výrazu jedním slovem českým, překladatel se proto uchyluje k modifikaci. K oslabení obrazů dochází užitím slov s odlišnými konotacemi. Ztrácí se původní náznaky aliterace, zachovány zůstávají figury založené na opakování slov. V českém překladu je však i několik chyb, způsobených nepochopením předlohy, nejvýraznější z nich je chybná reference přívlastňovacího zájmena. Obrazná pojmenování jsou do češtiny přenášena vhodně, stejně tak i personifikace a básnické přívlastky. Ačkoliv angličtina rozdělení slovní zásoby na vyloženě knižní a vyloženě hovorovou nečiní, Dominik ve svém překladu této možnosti češtiny využívá a vhodně spojuje stylisticky zbarvené lexikum s různými scénami. Pravidelný anglický slovosled je v překladu nahrazován přirozeným českým s ohledem na tematicko-rematické členění vět. Zkoumali jsme také překlad přechodníkových konstrukcí, které jsou v češtině buď zachovány, nebo jsou nahrazovány vazbami přívlastkovými, příslovečnými, doplňkovými či jsou převáděny jako samostatné věty. Dominik se podobně jako Ságlová snaží o dostatečné užití synonym při nominaci proroka a jeho vozu. Vliv angličtiny na jeho jazyk je nepatrný, všechny anglické konstrukce s ustáleným slovosledem jsou převáděny vhodně s ohledem na přirozenost češtiny. Jediným sporným místem je užití neshodného přívlastku v místě, kde český jazyk užije přívlastek shodný. V závěru

analýzy českého překladu z angličtiny jsme poukázali na možnou obeznámenost překladatele s ruským originálem.

V poslední podkapitole praktické části práce jsme porovnali oba české překlady. Došli jsme k závěru, že oba překladatelé dodržují spíše normu reprodukční, umělecké prostředky jsou postupně oslabovány. V obou překladech dochází k ochuzování stylistické bohatosti originálu, především oslabováním expresivních prvků předlohy. O dostatečné užití synonym se oba překladatelé snaží při pojmenování proroka a jeho spřežení, krátký text povídky neumožňuje další zkoumání. Při překladu dochází k intelektualizaci textu, k jeho zlogičtění, vykládání nedořečeného i k formálnímu vyjadřování syntaktických vztahů, čímž je oslabováno působení vykreslovaných obrazů i spoluúčast čtenáře na významové výstavbě textu. Jazyk, ze kterého se překládá, ovlivňuje jazyk, do kterého se překládá, pouze nepatrně, na úrovni nevhodně užitých rusismů či pro angličtinu typických neshodných přívlasků.

V úvodu k této práci byly stanoveny některé hypotézy, jejichž potvrzení či vyvrácení jsme se ve všech kapitolách věnovali. První hypotéza předpokládala, že Nabokov prováděl ve svých překladech změny, které se poté odrazily i při následném překladu do třetího jazyka. Tuto hypotézu jsme potvrdili analýzou překladu Pavla Dominika, který důsledně kopíruje strukturu textu i se všemi změnami, které do předlohy vnesl Vladimír Nabokov oproti původnímu ruskojazyčnému originálu povídky.

Druhá hypotéza předpokládala, že český překlad bude do jisté míry kopírovat charakter zdrojového jazyka. I tuto hypotézu jsme potvrdili analýzami obou českých překladů. Míra, do jaké je český text ovlivňován zdrojovým jazykem, je však v případech analyzovaných povídek nepatrná. Je možné, že při analýze delšího souvislého textu bychom dospěli k závěru, že zdrojový jazyk ovlivňuje jazyk cílový více, než je tomu v krátké povídce.

Poslední hypotéza, kterou jsme v úvodu stanovili, předpokládala, že při překladu textů Vladimíra Nabokova do češtiny došlo k posunům, nastíněným v teoretické části práce. S ohledem na závěry učiněné po analýze všech čtyř textů můžeme potvrdit i poslední stanovenou hypotézu a doplnit, že nejčastějším posunem ve zkoumaných překladech je náhrada expresivního výrazu, resp. obrazu, slabším až neutrálním.

Diplomová práce nabízí ucelené porovnání unikátního souboru textů a ukazuje nejvýraznější posuny v oblasti užitých uměleckých i jazykových prostředků, ke kterým

během překladu, a to i autorského, dochází. Autor této práce doufá, že jeho skromný počín může napomoci přenesení zájmu veřejnosti i k povídkové tvorbě Vladimira Nabokova, která otevírá cestu ke spisovatelovu uměleckému i životnímu zrání a nabízí tak možnosti nových interpretací pozdějších větších děl.



## Resumé

Diplomová práce analyzuje soubor textů složený z původní ruskojazyčné povídky Vladimira Nabokova, autorského překladu do angličtiny, českého překladu z ruštiny a českého překladu z angličtiny s cílem určit posuny v užití uměleckých prostředků a jazykových prostředků způsobených překladem.

Povídka zpracovává jednoduchý syžet na biblické motivy. Přesto nabízí velké množství interpretací. Paralely v textu a životě autora ukázaly možnou motivaci Nabokova k výběru právě příběhu proroka Eliáše. Povídka dále rozpracovává některé motivy, nastíněné spisovatelem již dříve v básni se shodným názvem.

Postupné porovnání textů ukázalo, že při překladu dochází k oslabování užitých uměleckých prostředků, ke zjemňování kontrastů, k oslabování metafor užitím obecných slov namísto expresivních. Mnohé z posunů jsou důsledkem nesouměřitelnosti jazykových systémů, kdy každé slovo nese odlišné konotace, jež se nepřekrývají zcela. K vyjádření přesného významu originálu je v některých případech českých výraz modifikovat. Při překladu z ruštiny, a to jak do angličtiny a následně do češtiny, tak přímo do češtiny se vytrácejí umělecké figury, překladatelé zachovávají pouze ty z nich, které jsou založené na opakování slov.

Kondenzace, jednoho ze základních prvků výstavby ruského textu, je dosahováno užitím velkého množství přechodníkových konstrukcí. Dějová zhuštěnost je oslabována nahrazováním přechodníků jinými konstrukcemi již při překladu do angličtiny, a dále při převodu do češtiny. Překladatelé volí konstrukce, které kondenzaci podporují – ojedinělé přechodníky, přívlastkové konstrukce, příslovečné konstrukce, ale i konstrukce, které kondenzaci rozvolňují, především samostatné věty.

Vliv zdrojového jazyka je na jazyk cílový ve zkoumaných textech pouze okrajový, spočívá především ve výjimečném užití rusismu a neshodných přívlastků v pozicích typických spíše pro angličtinu. Překlad z anglické předlohy obsahuje chybu, vzniklou nesprávným pochopením referenta přívlastňovacího zájmena, díky které vzniká nový obraz a český překlad je oproti originálu o tento význam bohatší.

Provedená analýza ukázala, že k významovým posunům a oslabování uměleckých prostředků dochází nejen při překladu zkušenými překladateli, ale i při překladu autorském.

## Резюме

В своей работе автор анализирует и взаимно сравнивает русский рассказ Владимира Набокова, авторский перевод рассказа на английский, чешский перевод с русского и чешский перевод с английского. Анализ осуществляется с целью выявить отличия в употреблении средств художественной выразительности и грамматических средств, принимающих участие в построении произведения.

Последовательное сравнение текстов показало, что во время перевода происходит ослабление воздействующей силы употребленных средств художественной выразительности, сглаживание контрастов, метафора теряет яркость и образность из-за употребления нейтрального вместо экспрессивного. Многие из этих изменений являются результатом различия языковых систем; слова имеют различные семантические и стилистические коннотации. Некоторые чешские слова нуждаются в определениях, чтобы передать точное значение оригинала. При переводе с русского на чешский, так и при переводе на английский и впоследствии на чешский, в итоговом тексте в основном сохраняются лишь языковые средства выразительности основанные на повторе слов.

Определенной сжатости действия Набоков достигает употреблением деепричастных оборотов. При переводе на другие языки необходимо многие из них заменить другими конструкциями. Переводчики выбирают обороты, которые способствуют сжатости действия: причастные обороты, обстоятельственные обороты и реже деепричастные обороты. Некоторые переводческие решения нарушают сжатость текста, в первую очередь замена деепричастного оборота двусоставным предложением. Влияние языка-источника на язык перевода можно считать маргинальным за исключением редкого русизма и несогласованных определений в позициях более типичных для английского, чем для чешского языка. Перевод с английского содержит фактическую ошибку, в основе которой лежит неправильное соотнесение притяжательного местоимения с его референтом. Благодаря этому возникает в тексте перевода новый образ, который чешский перевод по сравнению с английским обогащает.

Осуществленный в работе анализ доказал, что изменения в значении и ослабление средств художественной выразительности касаются не только переводов, сделанных другими переводчиками, но и перевода авторского.

## Seznam použitých zdrojů

### Primární zdroje

*Bible kralická* [online]. Evangelická teologická fakulta, bez data publikace [cit. 21. 2. 2015]. Dostupné z: <http://www.etf.cuni.cz/~rovnanim/bible/k/Mt1.php>.

*Biblija. Knigi svjaščennogo pissanija Vetchogo i Novogo Zaveta*. Moskva : Rossijskoe biblejskoe občestvo, 2012.

*The Holy Bible* [online]. Puritan Reformed Theological Seminary, bez data publikace [cit. 21. 2. 2015]. Dostupné z: <https://holybible.com/gen.1.1>.

LERMONTOV, Michail J. *Demon*. Moskva : Eksmo, 2008.

NABOKOV, Vladimir V. *Groza* (rasskaz) [online]. Lib.ru: Bibliotěka Maksima Moškova, 4. 3. 1998 [cit. 21. 2. 2015]. Dostupné z: <http://lib.ru/NABOKOW/groza.txt>.

NABOKOV, Vladimir V. *Groza* (stichotvorenje) [online]. Lib.ru: Bibliotěka Maksima Moškova, 9. 3. 2000 [cit. 10. 6. 2015]. Dostupné z: <http://www.lib.ru/NABOKOW/stihi.txt>.

NABOKOV, Vladimir V. *Návrat*. Přeložila Alena Ságlová. Praha : ERM, 1995.

NABOKOV, Vladimir V. *Povídky I (1921–1929)*. Přeložil Pavel Dominik et al. Praha : Paseka, 2004.

NABOKOV, Vladimir V. *The stories of Vladimir Nabokov*. 1st American ed. New York: Alfred A. Knopf, 1995, xiv.

PUŠKIN, Aleksandr S. *Polnoe sobranie sočiněnij v odnom tome*. Litěraturno-chudožestvennoe izd. Moskva : Al'fa-kniga, 2008.

### Sekundární zdroje

BOYD, Brian (Boyd, AY, 2010). *Vladimir Nabokov. Amerikanskje gody*. Pevod Maji Burdvud Chedžer et al. Sankt-Petěrburg : Simpozium, 2010.

BOYD, Brian (Boyd, RY, 2010). *Vladimir Nabokov. Russkije gody*. Avtorizovannyj pevod Galiny Lapinoj. Sankt-Petěrburg : Simpozium, 2010.

CONNOLLY, Julian W. „Koroľ, dama, valet“. In: *V. V. Nabokov: Pro et Contra. Materialy i issledovanija o žizni i tvorčestve V. V. Nabokova*. Tom II. Sankt-Petěrburg : Izdatel'stvo Russkogo Christianskogo gumanitarnogo instituta, 2001.

CRYSTAL, David, QUIRK, R. *A Comprehensive grammar of the English language*. London: Longman, 1985, x, 1779 p.

ČERMÁK, František. *Jazyk a jazykověda*. Praha : Karolinum, 2011.

DANEŠ, František, HLAVSA, Z. a GREPL, M. *Mluvnice češtiny: vysokoškolská učebnice pro studenty filozofických a pedagogických fakult. [Díl 3], Skladba*. 1. vyd. Praha: Academia, 1987.

DUŠKOVÁ, Libuše. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. 3. vyd., dotisk. Praha : Academia, 2006.

ENGELKING, Leszek. *Vladimir Nabokov – podivuhodný podvodník*. Olomouc : Votobia, 1997.

HLAVÁČEK, Antonín. „Průvodce tvorbou V. Nabokova“. In: *Svět literatury*, č. 17, 1999.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Čtvrté, upravené vydání. Praha : Apostrof, 2012.

MOUNIN, Georges. *Teoretické problémy překladu*. Přeložila Milada Hanáková. Praha : Karolinum, 1999.

NABOKOV, Vladimir. *Predislovie k Geroju našeho vremeni* [online]. Lib.ru: Bibliotěka Maksima Moškova, 25. 7. 1998 [cit. 17. 5. 2015]. Dostupné z: <http://lib.ru/NABOKOW/Lermontov.txt>.

NABOKOV, Vladimir. *Speak, memory: an autobiography revisited*. New York: Vintage International/Vintage Books, 1989.

NABOKOV, Vladimir. „The Art of Translation“ [online]. In: *New Republic*, 27. 6. 2013 [cit. 16. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.newrepublic.com/article/113310/vladimir-nabokov-art-translation>.

NABOKOV, Vladimir. *Třináct do tuctu*. Přeložil Pavel Dominik. Praha : Lidové noviny, Praha : Euromedia Group, k. s., 2006.

NABOKOV, Vladimir. „Zametki perevodčika II“. In: *V. V. Nabokov: Pro et Contra. Ličnost i tvorčestvo Vladimira Nabokova v ocenke ruskich i zarubežnych myslitelej i issledovatelej*. Tom I. Sankt-Petěrburg : Izdatel'stvo Russkogo Christianskogo gumanitarnogo instituta, 1997.

NOSIK, Boris M. *Mir i dar Nabokova: pervaja ruskaja biografija pisatelja*. Moskva : Penaty, 1995.

PUTNA, Martin C. *Rusko mimo Rusko. Dějiny a kultura ruské emigrace 1917–1991*. Brno : Petrov, 1993.

RUSANOV, Aleksej V. *Nabokov&Co* [online]. 8. 7. 2010 [cit. 21. 2. 2015]. Dostupné z: <http://nabokovandko.narod.ru/index.html>.

SVATOŇ, Vladimír. „Poetika Vladimira Nabokova a problém autorství.“ In: *Svět literatury*, č. 17, 1999. Pardubice : Mlejnek.

VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*. Přeložil Emil Charous. Praha : Ivo Železný, 2002.

## **Rozhovory**

Rozhovor (anonymní), 1962 [online]. Lib.ru: Bibliotěka Maksima Moškova, 25. 7. 1998 [cit. 21. 2. 2015]. Dostupné z: <http://lib.ru/NABOKOW/Inter01.txt>.

Rozhovor pro BBC. In: *BBC Television*, červenec 1962 [online]. Lib.ru: Bibliotěka Maksima Moškova, 25. 7. 1998 [cit. 21. 2. 2015]. Dostupné z: <http://lib.ru/NABOKOW/Inter02.txt>.

Rozhovor pro *Life*. In: *Life*, srpen 1964 [online]. Lib.ru: Bibliotěka Maksima Moškova, 25. 7. 1998 [cit. 21. 2. 2015]. Dostupné z: <http://lib.ru/NABOKOW/Inter04.txt#0>.

Rozhovor pro *Playboy*. In: *Playboy*, leden 1964 [online]. Lib.ru: Bibliotěka Maksima Moškova, 25. 7. 1998 [cit. 21. 2. 2015]. Dostupné z: <http://lib.ru/NABOKOW/Inter03.txt>.

Rozhovor pro *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*. In: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. VIII, no. 2, jaro 1967 [online]. Lib.ru: Bibliotěka Maksima Moškova, 25. 7. 1998 [cit. 21. 2. 2015]. Dostupné z: <http://lib.ru/NABOKOW/Inter06.txt>.

### **Slovníky a referenční portály**

ALLEN, Robert. *Penguin dictionary*. 2nd ed. Praha : Euromedia Group, 2005, xii.

*Cambridge international dictionary of English*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995, xviii.

*Internetová jazyková příručka* [online]. Ústav pro jazyk český AV ČR, bez data publikace [cit. 21. 2. 2015]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/>.

KOPECKIJ, Leontij V. *Rusko-český slovník*. Praha : Slovanské nakladatelství, 1951.

OŽEGOV, Sergej I. *Tolkovyj slovar ruskogo jazyka*. 26-e izd. Moskva : Izdatel'stvo Oniks, 2008.

HORNBY, Albert Sydney. *Oxford advanced learner's dictionary of current English*. 7th ed. Oxford : Oxford University Press, 2005, xii.

VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Slovník literární teorie*. Vyd. 1. Praha : Československý spisovatel, 1977.

*Spravočno-informacionnyj portal GRAMOTA.RU* [online]. Feděral'naja služba po nadzoru v sfere svjazi, informacionnych těchnologij i massovyh kommunikacij, 11. 3. 2014 [cit. 21. 2. 2015]. Dostupné z: <http://gramota.ru/>.

ŠANSKIJ, Nikolaj M. *Škol'nyj etimologičeskij slovar ruskogo jazyka*. *Proischožděnie slov*. 7-e izd. Moskva : Drofa, 2004.

## Seznam příloh

Příloha A – Seznam česky vydaných děl Vladimira Nabokova

Příloha B – Biblický příběh Eliáše

Příloha C – Prorok A. S. Puškina

Příloha D – Prorok M. J. Lermontova

Příloha E – Báseň *Groza* V. Nabokova

Příloha F – Plný text povídky *Groza*

Příloha G – Plný text povídky *The Thunderstorm*

Příloha H – Plný text povídky *Bouřka* – překlad Aleny Ságlové

Příloha I – Plný text povídky *Bouře* – překlad Pavla Dominika

## Příloha A – Seznam knižně vydaných děl Vladimira Nabokova<sup>61</sup>

- seznam byl pořízen z databáze České národní bibliografie (dostupné z:  
<http://aleph.nkp.cz/F/>)

Název	Jazyk originálu	Překladatel	Vydavatel	Rok
Bledý oheň	anglický	Dominik Pavel a Pelán Jiří	Praha, Litomyšl : Paseka	2011
Čaroděj	ruský	Dominik Pavel	Praha, Litomyšl : Paseka	2008
Dar	ruský	Dominik Pavel	Praha, Litomyšl : Paseka	2007
Jaro ve Fialtě	anglický	Dominik Pavel	Olomouc : Votobia	1997
Král, dáma, kluk	anglický	Dominik Pavel	Praha, Litomyšl : Paseka	2009
Král, dáma, kluk	anglický	Dominik Pavel	Praha : Volvox Globator	1997
Lolita	anglický	Dominik Pavel	Praha : Odeon	1991
Lolita	anglický	Dominik Pavel	Praha, Litomyšl : Paseka	2013
Lolita	anglický	Dominik Pavel	Praha, Litomyšl : Paseka	2007
Lolita	anglický	Dominik Pavel	Praha, Litomyšl : Paseka	2003
Lužinova obrana; Pozvání na popravu	ruský	Dušková Ludmila	Praha : Odeon	1990
Mášeňka	ruský	Dominik Pavel	Praha, Litomyšl : Paseka	2008
Návrat	ruský	Ságlová Alena	Praha : ERM	1995
Odlesky západu slunce a jiné povídky	anglický	Dominik Pavel	Praha : Volvox Globator	1998
Oko	anglický	Dominik Pavel	Olomouc : Votobia	1996
Pilgram	ruský	Dušková Ludmila	Praha : Volvox Globator	1997

<sup>61</sup> Seznam neobsahuje překlady vydávané časopisecky.



Pnin	anglický	Dominik Pavel	Praha : Paseka	2001
Povídky 1, 2, 3	anglický a ruský	Dominik Pavel et al.	Praha, Litomyšl : Paseka	2004
Promluv, paměti: návrat k jedné autobiografii	anglický	Dominik Pavel	Jinočany : H & H	1998
Slídlil	ruský	Dominik Pavel	Praha, Litomyšl : Paseka	2013
Smích ve tmě	anglický	Moník Josef	Praha : Winston Smith	1993
Třináct do tuctu	anglický a ruský	Dominik Pavel	Praha : Euromedia Group	2006
Třináct do tuctu	anglický	Šenkyřík Ladislav	Praha : Volvox Globator	1996
Událost	ruský	Morávková Alena	Praha : Dilia	2003
Ut pictura poesis: vybrané básně z let 1918–1973	ruský	Borkovec Petr, Kubíček Jaroslav	Praha : Triáda	2002
Valsův vynález: drama ve třech dějstvích	ruský	Šranková Emilie	Praha : Dilia	1992
Ve znamení levobočka	anglický	Dominik Pavel	Praha : Paseka	2002
Zoufalství	anglický	Moník Josef	Jinočany : H & H	1997

## **Příloha B – Biblický příběh Eliáše**

### Biblický příběh proroka Eliáše

Podle textu *Sv. Eliáš Thesbita*<sup>62</sup> a textu *Prorok Eliáš a jeho doba*<sup>63</sup> upravil JH.

Achab, syn Omrího. Kraloval nad Izraelem v Samaří dvacet dva roky. Dopouštěl se toho, co je zlé v Hospodinových očích, více než všichni, kdo byli před ním. Vzal si za ženu Jezábelu, dceru Etbaala, krále Sidónanů, a chodil sloužit Baalovi a klaněl se mu. Postavil Baalovi oltář v Baalově domě, který vystavěl v Samaří. Tím, čeho se dopouštěl, urážel Hospodina, Boha Izraele, víc než všichni izraelští králové, kteří byli před ním (1Kr 16,29-33).

Na krále Achaba působil nejen vliv samotné Jezábel, ale i vliv množství dvořanů, kteří s ní přišli z Fénicie. Bylo s ní také mnoho kněží a proroků fénických božstev. Dobu pokojného prorůstání hospodářství, kultury a náboženství Izraele a Fénicie náhle narušilo vystoupení proroka Eliáše. Narodil se v 9. století před Kristem, označen byl Tišbejský, jako by šlo o místo původu, tedy Tišbé. Jako přistěhovalec byl Eliáš bez domovského práva, patřil k bezprávné a nejchudší části lidu. Baala – boha, který byl uctíván jako pán bouře a plodnosti, zasahuje na nejcitlivějším místě: na Eliášovo slovo nemá pršet v celé zemi a nastává hlad nejen v Izraeli, ale i ve Fénicii. Plnění Eliášova úkolu pokračovalo odchodem do skrytosti u potoka Keritu a havrani mu tam přinášeli ráno chléb a večer maso. S Eliášem se tak stávali znamením božské moci. A jeho samého tak posilovali ve víře. Pak voda v potoce vyschla, takže splnění slova ohrožovalo i život proroka. V době tohoto sucha, neúrody a hladu, přichází prorok Eliáš na Boží pokyn do Fénicie, můžeme říci na domácí území Baala. I tam vládne neúroda a hlad. A zatímco Baal se nedokázal postarat o obživu svých věrných ani na svém vlastním území, Bůh Izraele se stará o Eliáše i o životy těch, kteří jsou s ním. Tehdy Eliáš zaslechl Hospodinovo slovo, aby šel do Serepty a usadil se u místní vdovy. Jistotou víry působící zázraky ji poznal u městské brány. Ač se vdově nedostávalo potravy, přesto připravila nejprve požadovaný pokrm Eliášovi. Sama pak měla dostatek, protože na jeho slovo mouka ve džbánu neubývala a oleje bylo dostatek až do seslání deště. Takže vdova pohanka, která ho přijala do svého domu, v závěru úryvku vyznává:

„Nyní jsem poznala, že jsi muž Boží a že slovo Hospodinovo v tvých ústech je pravdivé“ (1 Kr 17,24).

Na Boží pokyn se Eliáš vrací zpět na území Izraele a vyzývá před zraky krále a izraelského lidu na „souboj“ 450 proroků Baalových a 400 proroků Ašeřiných. Eliáš si vyžádal setkání na hoře Karmel, kde se sešel i všechen lid. Vytkl lidu kulhání na dvě strany a všechny vyzval, aby šli za tím, kdo je pravý Bůh. Spor o tom, zda je to Hospodin nebo Baal, měl být rozhodnut Božským přijetím oběti skrze oheň seslaný vzývaným. Baal se nijak neprojevil. Eliáš opravil Hospodinův pobořený oltář podle izraelské starozákonní tradice. Dvanácti kameny připomenul dvanáct kmenů Izraele. Připravenou oběť nechal 12x polít vodou, aby víc vynikla Boží velikost. Bůh odpověděl na Eliášovu modlitbu ohněm a zapálil připravenou oběť. Lid volal: "Jen Hospodin je Bůh!" 450 Baalových proroků pak pro neschopnost přijmout pravdu a

---

<sup>62</sup> z cyklu *Světcí k nám hovoří* [online], bez data publikace [cit. 14. 6. 2015]. Dostupné z: <http://catholica.cz/?id=3167>.

<sup>63</sup> z cyklu *České katolické biblické dílo* [online], bez data publikace [cit. 14. 6. 2015]. Dostupné z: <http://biblickedilo.cz/bible-v-liturgii/liturgicky-rok-b/prorok-elias-a-jeho-doba/>.

kvůli obavám z nového svádění lidu bylo pobito a na Izrael přichází po třech letech sucha opět déšť. Jezabel však usiluje o Eliášův život a on utíká do pouště a vyčerpán si přeje zemřít. Eliášovu rezignaci podporovalo vědomí, že není lepší než jeho předkové. Boží anděl ho vzbudil a přiměl k jídlu. Posílen Božským pokrmem pak šel symbolických 40 dní k hoře Chorebu (totožné prý se Sinajem), aby se tam nakonec setkal s Hospodinem ve slabém vánku. 40 dnů putování připomíná jak Mojžíšův pobyt na hoře, tak Kristův pobyt na poušti.

na hoře se setkává s Bohem a přijímá od něj nové poslání – k němu patří i návrat a pomazání svého nástupce Elizea za proroka.

Další příběh z Eliášova cyklu, se zaměřuje na konec Achaba, jeho manželky Jezábel i celého rodu Omriovců. Je pozoruhodné, že o jejich konci nerozhodlo bezpráví, kterého se dopouštěli na Bohu, když ho jako Boha nectili. Poslední kapkou pro Boží odsouzení bylo bezpráví, kterého se dopustili na bezbranném člověku Nábotovi. Po tom, co na radu své ženy Jezábel dal Achab zavraždit svého poddaného Nábota, aby se mohl zmocnit jeho vinice, posílá Bůh Eliáše, aby Achabovi řekl:

Toto praví Hospodin: „Zavraždil jsi a teď si zabíráš. ... Toto praví Hospodin: na místě, kde psi chlemtali krev Nábotovu, budou psi chlemtat i tvoji krev“ (1 Kr 21,19).

To se stalo zanedlouho, když král byl v boji proti aramejskému králi smrtelně zraněn. Když oplachovali v rybníku v Samaří bojový vůz potřísněný jeho krví, psi chlemtali jeho krev...

Zároveň Eliáš v Nábotově vinici oznámil zkázu celého Achabova rodu a o Jezábele předpověděl, že ji sežerou na hradbách Jizreelu psi.

Závěr celého Eliášova cyklu, který se nachází již ve 2. knize královské pak líčí nejen Eliášovo nanebevzetí a převzetí prorockého úřadu Elizeem, jeho nástupcem, ale i naplnění Eliášova proroctví o konci Achabova rodu i o Jezábel. Nejdříve umírá Achabův syn a nástupce na trůně Achazjáš. Přibližně v roce 842 pak dochází k povstání, které vede jeden z velitelů královského vojska Jehů, kterého Elizeus pomazal za krále nad Izraelem. Ten zabije druhého Achabova syna, krále Jorama a nechá jeho tělo pohodit na Nábotovu vinici. Jezábelu nechal svrhnout z okna a dříve, než bylo její tělo sebráno a pohřbeno, ohryzali ho psi... Tak se naplnilo hrozné proroctví Eliášovo, které pronesl nad Achabem a jeho rodem v Nábotově vinici.

Před mimořádným způsobem odchodu Eliáše ze světa bylo Elizeovi dáno poznat sílu Hospodinova slova v prorockých učednících, kteří mu oznamovali Eliášovo vzetí vzhůru – zprávu, kterou mohli obdržet jen od Ducha Božího. Elizeus požadoval nejen převzetí Eliášova poslání, ale i jeho mystiky („dvojnásobný díl ducha“). Eliáš se od Elizea marně potřikrát pokoušel odloučit. Tak nakonec prožil Eliášovo nanebevzetí v ohni, který je symbolem Ducha svatého. Pro Elizea to znamenalo vedle vyslyšení i nový závazek vůči lidu.

## Пříloha C – *Prorok A. S. Puškina*

### ПРОРОК

Духовной жаждою томим,  
В пустыне мрачной я влачился, —  
И шестикрылый серафим  
На перепутье мне явился.  
Перстами легкими как сон  
Моих зениц коснулся он.  
Отверзлись вещие зеницы,  
Как у испуганной орлицы.  
Моих ушей коснулся он, —  
И их наполнил шум и звон:  
И внял я неба содроганье,  
И горний ангелов полет,  
И гад морских подводный ход,  
И дольней лозы прозябанье.  
И он к устам моим приник,  
И вырвал грешный мой язык,  
И празднословный и лукавый,  
И жало мудрыя змеи  
В уста замершие мои  
Вложил десницею кровавой.  
И он мне грудь рассек мечом,  
И сердце трепетное вынул,  
И уголь, пылающий огнем,  
Во грудь отверстую водвинул.  
Как труп в пустыне я лежал,  
И бога глас ко мне воззвал:  
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,  
Исполнись волею моей,  
И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей».

## **Пříloha D – Prorok M. J. Lermontova**

### **ПРОРОК**

С тех пор как вечный судия  
Мне дал всеведение пророка,  
В очах людей читаю я  
Страницы злобы и порока.

Провозглашать я стал любви  
И правды чистые ученья:  
В меня все ближние мои  
Бросали бешено камня.

Посыпал пеплом я главу,  
Из городов бежал я нищий,  
И вот в пустыне я живу,  
Как птицы, даром божьей пищи;

Завет предвечного храня,  
Мне тварь покорна там земная;  
И звезды слушают меня,  
Лучами радостно играя.

Когда же через шумный град  
Я пробираюсь торопливо,  
То старцы детям говорят  
С улыбкою самолюбивой:

«Смотрите: вот пример для вас!  
Он горд был, не ужился с нами.  
Глупец, хотел уверить нас,  
Что бог гласит его устами!

Смотрите ж, дети, на него:  
Как он угрюм и худ и бледен!  
Смотрите, как он наг и беден,  
Как презирают все его»!

## **Пříloha E – Báseň *Groza* V. Nabokova**

### **ГРОЗА**

Стоишь ли, смотришь ли с балкона,  
деревья ветер гнет и сам  
шалеет от игры, от звона  
с размаху хлопающих рам.

Клубятся дымы дождевые  
по заблиставшей мостовой  
и над промокшею впервые  
зелено-яблочной листвой.

От плеска слепну: ливень, снег ли,  
не знаю. Громовой удар,  
как будто в огненные кегли  
чугунный прокатился шар.

Уходят боги, громыхая,  
стихает горняя игра,  
и вот вся улица пустая -  
лист озаренный серебра.

И с неба липою пахнуло  
из первой ямки голубой,  
и влажно в памяти скользнуло,  
как мы бежали раз с тобой:

твой лепет, завитки сырые,  
лучи смеющихся ресниц.  
Наш зонтик, капли золотые  
на кончиках раскрытых спиц...

## Пříloha F – Plný text povídky *Groza*

### ГРОЗА

На углу, под шатром цветущей липы, обдало меня буйным благоуханием. Туманные громады поднимались по ночному небу, и когда поглощен был последний звездный просвет, слепой ветер, закрыв лицо рукавами, низко пронесся вдоль опустевшей улицы. В тусклой темноте, над железным ставнем парикмахерской, маятником заходил висячий щит, золотое блюдо.

Вернувшись домой, я застал ветер уже в комнате: — он хлопнул оконной рамой и поспешно отхлынул, когда я прикрыл за собою дверь. Внизу, под окном, был глубокий двор, где днем сияли, сквозь кусты сирени, рубашки, распятые на светлых веревках, и откуда взлетали порой, печальным лаем, голоса, — старьевщиков, закупателей пустых бутылок, — нет-нет, — разрыдается искалеченная скрипка; и однажды пришла тучная белокурая женщина, стала посреди двора, да так хорошо запела, что из всех окон свесились горничные, нагнулись голые шеи, — и потом, когда женщина кончила петь, стало необыкновенно тихо, — только в коридоре всхлипывала и сморкалась неопрятная вдова, у которой я снимал комнату.

А теперь там внизу набухала душная мгла, — но вот слепой ветер, что беспомощно сполз в глубину, снова потянулся вверх, — и вдруг — прозрел, взмыл, и в янтарных провалах в черной стене напротив заметались тени рук, волос, ловили улетающие рамы, звонко и крепко запирали окна. Окна погасли. И тотчас же в темно-лиловом небе тронулась, покатила глухая груда, отдаленный гром. И стало тихо, как тогда, когда замолкла нищая, прижав руки к полной груди.

В этой тишине я заснул, ослабев от счастья, о котором писать не умею, — и сон мой был полон тобой.

Проснулся я оттого, что ночь рушилась. Дикое, бледное блистание летало по небу, как быстрый ответ исполинских спиц. Грохот за грохотом ломал небо. Широко и шумно шел дождь.

Меня опьянили эти синеватые содрогания, легкий и острый холод. Я стал у мокрого подоконника, вдыхая неземной воздух, от которого сердце звенело, как стекло.

Все ближе, все великолепнее гремела по облакам колесница пророка. Светом сумасшествия, пронзительных видений, озарен был ночной мир, железные склоны крыш, бегущие кусты сирени. Громовержец, седой исполин, с бурной бородою, закинутой ветром за плечо, в ослепительном, летучем облачении, стоял, подавшись назад, на огненной колеснице и напряженными руками сдерживал гигантских коней своих: — воронья масть, гривы — фиолетовый пожар. Они понесли, они брызгали трескучей искристой пеной, колесница кренилась, тщетно рвал вожжи растерянный пророк. Лицо его было искажено ветром и напряжением, вихрь, откинув складки, обнажил могучее колено, — а кони, взмахивая пылающими гривами, летели — все буйственнее — вниз по тучам, вниз. Вот громовым шепотом промчались они по блестящей крыше, колесницу шарахнуло, зашатался Илья, — и кони, обезумев от прикосновения земного металла, снова вспрыгнули. Пророк был сброшен. Одно колесо отшибло. Я видел из своего окна, как покатила вниз по крыше громадный огненный обод и, покачнувшись на краю, прыгнул в сумрак. А кони, влача за собою опрокинутую, прыгающую колесницу, уже летели по вышним тучам, гул умолкал, и вот — грозовой огонь исчез в лиловых безднах.

Громовержец, павший на крышу, грузно встал, плесницы его заскользили, — он ногой пробил слуховое окошко, охнул, широким движением руки удержался за трубу. Медленно поворачивая потемневшее лицо, он что-то искал глазами, — верно

колесо, соскочившее с золотой оси. Потом глянул вверх, вцепившись пальцами в растрепанную бороду, сердито покачал головой, — это случилось вероятно не впервые, — и, прихрамывая, стал осторожно спускаться.

Оторвавшись от окна, спеша и волнуясь, я накинул халат и сбежал по крутой лестнице прямо во двор. Гроза отлетела, но еще веял дождь. Восток дивно бледнел.

Двор, что сверху казался налитым густым сумраком, был на самом деле полон тонким тающим туманом. Посередине, на тусклом от сырости газоне, стоял сутулый, тощий старик в промокшей рясе и бормотал что-то, поглядывая по сторонам. Заметив меня, он сердито моргнул:

— Ты, Елисей?

Я поклонился. Пророк цокнул языком, потирая ладонью смуглую лысину:

— Колесо потерял. Отыщи-ка.

Дождь перестал. Над крышами пылали громадные облака. Кругом, в синеватом, сонном воздухе, плавали кусты, забор, блестящая собачья конура. Долго шарили мы по углам, — старик кряхтел, подхватывая тяжелый подол, шлепал тупыми сандалиями по лужам, и с кончика крупного костистого носа свисала светлая капля. Отодвинув низкую ветку сирени, я заметил на куче сору, среди битого стекла, тонкое железное колесо, — видимо от детской коляски. Старик жаркодохнул над самым моим ухом и поспешно, даже грубовато отстранив меня, схватил и поднял ржавый круг. Радостно подмигнул мне:

— Вот куда закатилось...

Потом на меня уставился, сдвинув седые брови, — и, словно что-то вспомнив, внушительно сказал:

— Отвернись, Елисей.

Я послушался. Даже зажмурился. Постоял так с минуту, — и дольше не выдержал...

Пустой двор. Только старая лохматая собака с поседелой мордой вытянулась из конуры и, как человек, глядела вверх испуганными карими глазами. Я поднял голову. Илья карабкался вверх по крыше, и железный обод поблескивал у него за спиной. Над черными трубами оранжевой кудрявой горой стояло заревое облако, за ним второе, третье. Мы глядели вместе с притихшей собакой, как пророк, поднявшись до гребня крыши, спокойно и неторопливо перебрался на облако и стал лезть вверх, тяжело ступая по рыхлому огню.

Солнце стрельнуло в его колесо, и оно сразу стало золотым, громадным, — да и сам Илья казался теперь облаченным в пламя, сливаясь с той райской тучей, по которой он шел все выше, все выше, пока не исчез в пылающем воздушном ущелье.

Только тогда хриплым утренним лаем залился дряхлый пес, — и хлынула рябь по яркой глади дождевой лужи; от легкого ветра колыхнулась пунцовая герань на балконах, проснулись два-три окна, — и в промокших клетчатых туфлях, в блеклом халате я выбежал на улицу и, догоняя первый, сонный трамвай, запахивая полы на бегу, все посмеивался, воображая, как сейчас приду к тебе и буду рассказывать о ночном, воздушном крушении, о старом, сердитом пророке, упавшем ко мне во двор.



## **Příloha G – Plný text povídky *The Thunderstorm***

### **THE THUNDERSTORM**

AT THE corner of an otherwise ordinary West Berlin street, under the canopy of a linden in full bloom, I was enveloped by a fierce fragrance. Masses of mist were ascending in the night sky and, when the last star-filled hollow had been absorbed, the wind, a blind phantom, covering his face with his sleeves, swept low through the deserted street. In lusterless darkness, over the iron shutter of a barbershop, its suspended shield—a gilt shaving basin—began swinging like a pendulum.

I came home and found the wind waiting for me in the room: it banged the casement window—and staged a prompt reflux when I shut the door behind me. Under my window there was a deep courtyard where, in the daytime, shirts, crucified on sun-bright clotheslines, shone through the lilac bushes. Out of that yard voices would rise now and then: the melancholy barking of ragmen or empty-bottle buyers; sometimes, the wail of a crippled violin; and, once, an obese blond woman stationed herself in the center of the yard and broke into such lovely song that maids leaned out of all the windows, bending their bare necks. Then, when she had finished, there was a moment of extraordinary stillness; only my landlady, a slatternly widow, was heard sobbing and blowing her nose in the corridor. In that yard now a stifling gloom swelled, but then the blind wind, which had helplessly slithered into its depths, once again began reaching upward, and suddenly it regained its sight, swept up and, in the amber apertures of the black wall opposite, the silhouettes of arms and disheveled heads began to dart, as escaping windows were being caught and their frames resonantly and firmly locked. The lights went out. The next moment an avalanche of dull sound, the sound of distant thunder, came into motion, and started tumbling through the dark-violet sky. And again all grew still as it had when the beggar woman finished her song, her hands clasped to her ample bosom.

In this silence I fell asleep, exhausted by the happiness of my day, a happiness I cannot describe in writing, and my dream was full of you.

I woke up because the night had begun crashing to pieces. A wild, pale glitter was flying across the sky like a rapid reflection of colossal spokes. One crash after another rent the sky. The rain came down in a spacious and sonorous flow.

I was intoxicated by those bluish tremors, by the keen, volatile chill. I went up to the wet window ledge and inhaled the unearthly air, which made my heart ring like glass.

Ever nearer, ever more grandly, the prophet's chariot rumbled across the clouds. The light of madness, of piercing visions, illumined the nocturnal world, the metal slopes of roofs, the fleeing lilac bushes. The Thunder-god, a white-haired giant with a furious beard blown back over his shoulder by the wind, dressed in the flying folds of a dazzling raiment, stood, leaning backward, in his fiery chariot, restraining with tensed arms his tremendous, jet-black steeds, their manes a violet blaze. They had broken away from the driver's control, they scattered sparkles of crackling foam, the chariot careened, and the flustered prophet tugged at the reins in vain. His face was distorted by the blast and the strain; the whirlwind, blowing back the folds of his garment, bared a mighty knee; the steeds tossed their blazing manes and rushed on ever more violently, down, down along the clouds. Then, with thunderous hooves, they hurtled across a shiny rooftop, the chariot lurched, Elijah staggered, and the steeds, maddened by the touch of mortal metal, sprang skyward again. The prophet was pitched out. One wheel came off. From my window I saw its enormous fiery hoop toll down the roof, teeter at the edge, and jump off into darkness, while the steeds, dragging the overturned chariot, were already speeding along the highest clouds; the rumble died down, and the stormy blaze vanished in livid chasms.

The Thunder-god, who had fallen onto the roof, rose heavily. His sandals started slipping; he broke a dormer window with his foot, grunted, and, with a sweep of his arm grasped a chimney to steady himself. He slowly turned his frowning face as his eyes searched for something—probably the wheel that had flown off its golden axle. Then he glanced upward, his fingers clutching at his ruffled beard, shook his head crossly—this was probably not the first time that it happened—and, limping slightly, began a cautious descent.

In great excitement I tore myself away from the window, hurried to put on my dressing gown, and ran down the steep staircase straight to the courtyard. The storm had blown over but a waft of rain still lingered in the air. To the east an exquisite pallor was invading the sky.

The courtyard, which from above had seemed to brim with dense darkness, contained, in fact, nothing more than a delicate, melting mist. On its central patch of turf darkened by the damp, a lean, stoop-shouldered old man in a drenched robe stood muttering something and looking around him. Upon seeing me, he blinked angrily and said, "That you, Elisha?"

I bowed. The prophet clucked his tongue, scratching the while his bald brown spot.

"Lost a wheel. Find it for me, will you?"

The rain had now ceased. Enormous flame-colored clouds collected above the roofs. The shrubs, the fence, the glistening kennel, were floating in the bluish, drowsy air around us. We groped for a long time in various corners. The old man kept grunting, hitching up the heavy hem of his robe, splashing through the puddles with his round-toed sandals, and a bright drop hung from the tip of his large, bony nose. As I brushed aside a low branch of lilac, I noticed, on a pile of rubbish, amid broken glass, a narrow-rimmed iron wheel that must have belonged to a baby carriage. The old man exhaled warm relief above my ear. Hastily, even a little brusquely, he pushed me aside, and snatched up the rusty hoop. With a joyful wink he said, "So that's where it rolled."

Then he stared at me, his white eyebrows came together in a frown, and, as if remembering something, he said in an impressive voice, "Turn away, Elisha."

I obeyed, even shutting my eyes. I stood like that for a minute or so, and then could not control my curiosity any longer.

The courtyard was empty, except for the old, shaggy dog with its graying muzzle that had thrust its head out of the kennel and was looking up, like a person, with frightened hazel eyes. I looked up too. Elijah had scrambled onto the roof, the iron hoop glimmering behind his back. Above the black chimneys a curly auroral cloud loomed like an orange-hued mountain and, beyond it, a second and a third. The hushed dog and I watched together as the prophet, who had reached the crest of the roof, calmly and unhurriedly stepped upon the cloud and continued to climb, treading heavily on masses of mellow fire....

Sunlight shot through his wheel whereupon it became at once huge and golden, and Elijah himself now seemed robed in flame, blending with the paradisaic cloud along which he walked higher and higher until he disappeared in a glorious gorge of the sky.

Only then did the decrepit dog break into a hoarse morning bark. Ripples ran across the bright surface of a rain puddle. The light breeze stirred the geraniums on the balconies. Two or three windows awakened. In my soaked bedslippers and worn dressing gown I ran out into the street to overtake the first, sleepy tramcar, and pulling the skirts of my gown around me, and laughing to myself as I ran, I imagined how, in a few moments, I would be in your house and start telling you about that night's midair accident, and the cross old prophet who fell into my yard.

## BOUŘKA

**N**a rohu, pod korunou rozkvetlé lípy, mě ovanula mocná vůně. Gigantické mraky stoupaly po nočním nebi, a když byl pohlcen poslední hvězdný svit, opuštěnou ulicí se nízko nad zemí prolétl slepý vítr s tváří zakrytou rukávy. V matné temnotě nad železnou roletou holičství jako kyvadlo zapadal vývěsní štít, zlatá miska.

Po návratu domů jsem zastihl vítr už v pokoji - přibouchl okenní rám a spěšně uletěl, když jsem za sebou zavřel dveře. Hluboko dole, pod oknem, byl dvůr, kde ve dne skrz keře šeríku zářily košile ukřižované na světých šňůrách a odkud čas od času jako smutný štěkot vzlétaly hlasy - vetešníků, těch, co vykupují prázdné láhve, nenene, rozvzlykají se zmrzačené housle; a jednou přišla tlustá plavá žena, stoupla si doprostřed dvora a začala tak krásně zpívat, že se do všech oken nahrnuly služebné, natáhly se nahé krky, a potom, když žena skončila, se rozhostilo neobvyklé ticho - jenom na chodbě vzlykala a smrkala špindíra vdova, u které jsem měl pronajatý pokoj.

Teď tam dole bobtnala dusná mlha, ale najednou o sobě znova dal vědět slepý vítr, který předtím bezmocně sklouzl do hlubiny, a teď náhle prohlédl, vznesl se do výše, a v jantarových oknech v protější černé zdi se zamí-

haly stíny rukou, vlasů, chytali tam vzlétající rámy, hlasitě a pevně zavírali okna. Záře v oknech pohasla. A zároveň se v temně fialovém nebi dalo do pohybu vzdálené hřmění. A zas vše ztichlo, jako tehdy, když umlkla žebračka a přitiskla si ruce na prsa.

V tom tichu jsem usnul, zemdlený štěstím, o kterém psát neumím, a můj sen byl plný tebe.

Probudil jsem se tím, že se noc bortila. Po nebi létaly divoké bledé blesky jako rychlý odlesk gigantických kleští. Rachot za rachotem tříštil nebe. Všude kolem hlasitě padal déšť.

Ty namodralé otřesy a lehký, ostrý chlad mě opojily. Zůstal jsem stát u zmoklé okenní římsy a vdechoval nezemský vzduch, který rozezníval srdce jako sklo.

Stále blíže a stále velkolepěji hřměla po oblacích prorokova dvoukolka. Noční svět, železné svahy střech, běžící keře šeríku byly ozářeny svitem šílenství a pronikavých vizí. Vládce hromů, šedý velikán s bouřlivým vousem, který mu víchr odhodil přes rameno, stál lehce zakloněn v oslnivém rozevlátém rouše na ohnivém voze a napjatýma rukama řídil své obrovské oře: vraníky, jejichž hřívá plála fialovým požárem. Letěli plným tryskem, až z nich stříkala praskající jiskřivá pěna, dvoukolka se nakláněla na bok, rozčilený prorok vší silou škubal za opratě. Obličej měl zrůzněný větrem a námahou, víchr odhrnul záhyby jeho roucha a obnažil mohutné koleno, a koně pohazovali plápolajícími hřívami a letěli stále bujněji dolů, dolů po mracích. Teď s hromovým šepotem přeběhli po lesklé střeše, vůz sebou trhl, Eliáš se zapotácel a koně, zjančení dotykem s pozemským kovem, znovu napjali opratě. Prorok se zřítíl. Jedno kolo uletělo.

Viděl jsem ze svého okna, jak se dolů po střeše rozběhl ohnivý kotouč, na kraji se zakymácel a skočil do soumraku. A koně už letěli vysoko v oblacích a vlekli za sebou převrženou poskakující dvoukolku, hluk postupně slábl a bouřkový oheň zmizel v bezedných fialových prostorách.

Vládce hromu, který spadl na střechu, těžce vstal, smekly se mu sandály, prorazil nohou vikýř, vyjekl a rozmáchlým pohybem ruky se zachytil za komín. Pomalu otáčel podmračený obličej a něco hledal očima - určitě kolo, které seskočilo ze zlaté osy. Potom se podíval vzhůru, vjel si prsty do roztřepeného vousu, rozzlobeně pokýval hlavou - nestalo se to zřejmě poprvé - a začal opatrně lézt dolů. Trochu přitom napadal na jednu nohu.

Odtrhl jsem se od okna, rozčileně a ve spěchu jsem přes sebe hodil župan a seběhl jsem po příkrých schodech přímo na dvůr. Bouřka odletěla, ale ještě přšelo. Nebe na východě krásně bledlo.

Dvůr, který se seshora zdál být nalitý hustým soumrakem, byl ve skutečnosti plný lehké, rozplývající se mlhy. Uprostřed, na záhonu matném vlhkem, stál shrbený vyhublý stařík v promoklém hábitu, něco mumlal a rozhlížel se. Zpozoroval mě a vztekle zamrkal:

„To jsi ty, Elizee?“

Naklonil jsem se. Prorok mlaskl jazykem a přešel si dlaní přes opálenou pleš.

„Ztratil jsem kolo. Podívej se mi po něm.“

Přestalo pršet. Nad střechami plály velikánské mračky. Kolem pluly v namodralém, ospalém vzduchu keře, plot, lesklá psí bouda. Dlouho jsme pátrali po všech koutech, starý hekal, nadzvedával si ztěžklý lem hábitu, ples-

kal tupými sandály v loužích a u velikého kostnatého nosu mu visela světlá kapka. Odhrnul jsem nízkou větev šerfku a uviděl jsem na smetišti, uprostřed rozbitého skla, tenké železné kolo - nejspíš od dětského kočárku. Ucítil jsem horký starcův dech těsně u ucha, a to už mě spěšně, dokonce trochu hrubě odstrčil, popadl rezavé kolo a zvedl je. Radostně na mě zamrkal:

„Tak semhle se zakutálelo...“

Pak se do mě zavrtil pohledem, sraštil šedé obočí, a jako by si na něco vzpomněl, řekl nabádavě:

„Otoč se, Elizee.“

Poslechl jsem. Dokonce jsem zavřel oči. Stál jsem tak asi minutu a pak už jsem to nevydržel...

Prázdný dvůr. Jenom starý huňatý pes s prošedivělou tlamou se vyplížil z boudy a jako člověk hleděl vzhůru vylekanýma hnědýma očima. Zvedl jsem hlavu. Eliáš se škrábal vzhůru po střeše a železný kotouč se mu třpytil za zády. Nad černými komíny visely červánky jako oranžová kudrnatá hora. Dívali jsme se spolu se ztichlým psem, jak se prorok vyšplhal až na hřeben střechy, klidně a beze spěchu přelezl na mrak a těžkými kroky začal lézt vzhůru po kyprém ohni.

Slunce vyslalo paprsek za jeho kolem, a to hned bylo zlaté a obrovské, dokonce i sám Eliáš jako by teď byl zahalený do plamene, jak splýval s tím rajským oblakem, po kterém šel stále výš a výš, dokud nezmizel v plápolající vzdušné soutěsce.

A teprve tehdy se vyzáblé psisko zalilo ochraptělým ranním štěkotem a zčeřila se jasná hladina dešťové louže; lehký vítr rozkolébal nachové pelargónie na balkónech, probudila se dvě tři okna a já jsem vyběhl na ulici

v promoklých kostkovaných bačkorách a vybledlém županu, a jak jsem doháněl první ospalou tramvaj a přitahoval si v běhu župan k tělu, pořád jsem se tiše smál při představě, jak teď přijdu k tobě a budu vyprávět o nočním vzdušném ztroskotání, o starém, rozzlobeném proroku, který mi spadl do dvora.

B O U Ř E

**N**A ROHU JINAK obyčejné ulice v západní části Berlína mě pod baldachýnem rozkvetlé lípy obklopila pronikavá vůně. Nočním nebem stoupala oblaka lehké mlhy, a jakmile byla pohlcena poslední dutina vyplněná hvězdami, pustými ulicemi se nízko přehnal vítr, slepý přízrak zakrývající si rukávy obličej. V matné temnotě se nad železnou roletou holičství začal jako kyvadlo houpat zavěšený štít – pozlacená miska na holení.

Vrátil jsem se domů a zjistil, že vítr už na mě čeká v pokoji: mlátil okenními křídly – a okamžitě odtáhl, když jsem za sebou zavřel dveře. Pod oknem byl hluboký dvůr, kde ve dne prosvítaly šedivými keři košile, ukřižované na prádelních šňůrách ozářených sluncem. Občas odtamtud vzlétaly nahoru hlasy: melancholické štěkání hadrníků nebo kupců prázdných lahví; někdy nářek zmrzačených houslí; a jednou se uprostřed dvora postavila tlustá blondýna a tak krásně zazpívala, že ze všech oken se vyklonily služky, sklánějící své holé šíje. Jakmile dozpívala, na okamžik se rozhostilo nesmírné ticho; jen z předsíně bylo slyšet moji bytnou, ovdovělou cuchtu, jak brečí a smrká.

Dvorek teď zaplavila dusná beznaděj, ale slepý vítr, který



před chvílí bezmocně sklouzl do svých hlubin, se znovu začal drát nahoru a najednou opět prozřel, vzlétl, a v jantarově žlutých otvorech černé zdi naproti se začaly míhat siluety paží a rozcuchaných hlav, jak byla prchající okna lapána a jejich rámy zvučně a pevně zamykány. Světla zhasla. Vzápětí se dala do pohybu lavina monotónního dunění, zvuku vzdáleného hromu, a začala se valit temně fialovou oblohou. A znovu všechno ztichlo jako tenkrát, když s rukama sepnutýma na plném poprsí žebračka dozpívala.

V tom tichu jsem usnul, vyčerpán štěstím svého dne, štěstím, které vypsat nedovedu, a můj sen byl plný tebe.

Probudil jsem se, protože noc se začala tříštit. Oblohou se jako rychlý odlesk obrovitých paprsků kola hnal divoký bledý třpyt. Jedna rána za druhou trhala nebe. Širokým a hlučným proudem padal déšť.

Byl jsem opojen těmi modravými záchvěvy, ostrým a prchavým chladem. Přistoupil jsem k mokrému okennímu parapetu a nadechl jsem se nadpozemského vzduchu, který rozezvonil mé srdce jako sklo.

Stále blíž, stále velkolepěji přejížděl s duněním přes oblaka prorokův triumfální vůz. Světlo šílenství a pronikavých představ osvítilo noční svět, železné svahy střech, prchající šefíkové keře. Hromovládce, bělovlasý obr s divým plnovousem, který mu vítr sfoukl přes rameno, a oblečený do vlajících záhybů oslnivého hávu, stál zakloněný v ohnivém voze a napnutými pažemi zadržoval své obrovské, černočerné oře s fialově planoucími hřívami. Koně přestali poslouchat svého kočího a prskali kolem sebe jiskry praskavé pěny; vůz se zakymácel a zneklidněný prorok marně trhal otěžemi. Tvář měl zkřivenou vichrem a vypětím; smršť, strhávající záhyby jeho hávu, odkryla mohutné koleno; vraníci pohodili planoucími hřívami a hnali se po mracích ještě zuřivěji a stále níž. Potom se s burácejícími

kopyty přehnali přes zářivou střechu, vůz se náhle naklonil, Eliáš se zakymácel a koně, dohnání k zuřivosti dotekem pozemského kovu, se znovu vznesli vzhůru k nebesům. Prorok byl vymrštěn ven. Jedno kolo upadlo. Z okna jsem viděl, jak se jeho obrovitá ohnivá obruč kutálí po střeše, vrávorá na kraji a skáče do tmy, zatímco koně, vlekoucí za sebou převržený vůz, v té chvíli již uháněli po nejvyšších mracích; rachot ustal a bouřlivý plamen zmizel v promodralých propastech.

Hromovládce, který spadl na střechu, se těžce zvedl. Začaly mu klouzat sandály; nohou rozbil vikýř, zavrčel a rychle máchl rukou, aby se přidržel komína. Pomalu otočil zachmuřenou tvář a očima po něčem pátral – nejspíš po kole, které uletělo ze zlaté nápravy. Potom obrátil pohled nahoru, chňapaje prsty po rozčuchaném vousu, mrzutě zavrtěl hlavou – zřejmě se mu to nestalo poprvé – a lehce napadaje na nohu začal opatrně slézat dolů.

S velkým vzrušením jsem se odtrhl od okna, chvatně jsem na sebe hodil župan a seběhl po příkrých schodech rovnou na dvůr. Bouřka se přehnala, ale vzduchem se stále ještě proháněly závany deště. Na východě vpadala do oblohy nádherná bledost.

Na dvoře, který shora budil dojem, že přetéká hustou tmou, byl ve skutečnosti pouze jemný, rozpouštějící se mlžný opar. Na vlhkem ztemnělém travnatém plácku uprostřed stál hubený nahrbený stařec v promočených šatech, něco si pro sebe mumlal a ohlížel se kolem sebe. Když mě uviděl, zlobně zamrkal a řekl:

„To jsi ty, Elizee?“

Uklonil jsem se. Prorok mlaskl, drbaje si přitom hnědou pleš.

„Ztratil jsem kolo. Nenašel bys mi ho?“

Přestalo pršet. Nad střechami se sebrala ohnivě zbarvená

oblaka. V modravém ospalém vzduchu okolo nás se vznášely keře, plot a lesknoucí se psí bouda. Dlouho jsme šátrali po různých koutech. Staroch neustále brblal, přizvedával si těžký lem roucha, čvachtal v sandálech kalužemi a ze špičky velkého kostnatého nosu mu visela třpytivá kapka. Lehce jsem zavadil o nízkou větev šeříku a přitom jsem si všiml – na hromadě smetí mezi skleněnými střepy – železného kola s úzkými loukotěmi, očividně pocházejícího z dětského kočárku. Stařec vydechl vřelou úlevou přímo nad mým uchem. Spěšně, ba trochu příkře mě odstrčil a chňapl po rezavém kolečku. Vesele na mě mrkl: „Vida, kam se zakutálelo.“

Potom se na mě zahleděl, bílé obočí se zamračeně spojilo a prorok, jako by si na něco vzpomněl, řekl důrazně:

„Otoč se, Elizee.“

Poslechl jsem a dokonce jsem i zavřel oči. Stál jsem tam takhle asi minutu, ale pak už jsem to zvědavostí nevydržel.

Dvůr byl pustý, jen starý chundelatý pes se šedivějším čumákem vystrčil hlavu z boudy a jako člověk hleděl nahoru vyděšenýma oříškovýma očima. Také jsem zvedl zrak. Eliáš se vyšplhal na střechu se železným kolečkem, které se mu blýskalo za zády. Nad černými komíny se jako oranžová hora vynořil kudrnatý, červánkově růžový mrak a za ním druhý a třetí. Spolu se ztichlým psem jsme sledovali, jak si prorok, který dorazil na hřeben střechy, klidně a beze spěchu stoupá na oblak a pokračuje v cestě vzhůru, těžce šlapaje na měkké ohnivé hromady...

Slunce náhle uhodilo do kola, a to bylo rázem obrovské a zlaté a dokonce i sám Eliáš jako by byl oděn plamenem; splýval s rajským oblakem, po němž kráčel výš a výš, dokud nezmizel v nádherné roklině oblohy.

Teprve tehdy se vetché psisko pustilo do chraptivého ranního štěkání. Po zářivé hladině dešťové kaluže přeběhly

vlnky. Lehký vánek rozčeřil pelargónie na balkónech. Probudilo se několik oken. V promočených pantoflích a obnošeném županu jsem vyběhl na ulici, abych dostihl první, ospalou tramvaj; v běhu jsem si obtáčel šosy županu kolem těla, smál se pro sebe a představoval si, jak budu za chvíli u tebe a začnu ti vyprávět o té noční nehodě ve vzduchu a o rozmrzelém starém prorokovi, který spadl na náš dvůr.