

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Dramatická tvorba Vladimira Nabokova
The dramatic works of Vladimir Nabokov

Anežka Luklová

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Michal Sýkora, Ph. D.

Olomouc 2012

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto práci napsala samostatně, výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury.

Anežka Luklová

PODĚKOVÁNÍ

Mé poděkování za odbornou pomoc, řadu zajímavých podnětů, nápadů a trpělivé vedení práce patří Mgr. Michalu Sýkorovi, Ph.D.

Velký dík patří také mé rodině a přátelům za rady i povzbuzení, zejména manželovi, mamince, Hance a Josefovi.

OBSAH

1	ÚVOD	6
1.1	Literatura a metodologie	8
2	VLADIMIR NABOKOV, RUSKÝ EMIGRANT	12
2.1	Nabokovovo mládí v Rusku, první literární zkušenosti	12
2.2	Sirin.....	15
2.3	Russkij Berlin.....	17
2.4	Nabokovův Berlín	20
2.5	Francie.....	27
2.6	Lolita	29
2.6.1	Lolita jako dramatický text	30
3	DIVADELNÍ HRY	34
3.1	Smert'/Smrt (1923)	34
3.1.1	Struktura hry	35
3.1.2	Intertextualita a Smrt.....	35
3.1.3	Téma <i>Smrti</i>	38
3.2	Tragédie pana Morna/Tragedija gospodina Morna	40
3.3	<i>Sobytijsje/Událost</i>	44
3.3.1	Odras Hedy Gablerové v <i>Události</i>	48
3.3.2	Nikolaj Vasiljevič Gogol a <i>Událost</i>	51
3.3.3	Anton Pavlovič Čechov.....	54
3.3.4	Další intertextuální souvislosti v <i>Události</i>	61
3.3.5	Obraz díla Vladimira Nabokova v <i>Události</i>	63
3.4	Val'sův vynález/Izobrenenie Val'sa	64
3.4.1	Struktura hry	66
3.4.2	Antiutopie.....	67
3.4.3	Pozvání na popravu	69
3.4.4	Vyhubení tyranů a Oblak, jezero, věž	73
3.4.5	Nabokovův umělec.....	75
3.4.6	Intertextové odkazy	77
4	NABOKOVOVY ESEJE K DRAMATU	81
4.1	Psaní her/Playwritting	82
4.2	Tragédie tragédie/The Tragedy of Tragedy.....	83
5	ZÁVĚR	88
6	BIBLIOGRAFIE	91
7	PŘÍLOHY	95
8	SUMMARY	98

„Dá se říci, že tématy v šachu jsou takové prostředky jako postup, ústup, vazba, uvolnění z vazby a tak podobně; ale úloha je uspokojivá, až jsou tyto prostředky jistým způsobem provázány. V mých představách se strategie skládala z klamu, dovedeného k ďábelské dokonalosti, a z originality hraničící až s groteskností; a byl jsem se při sestavování úlohy vždycky snažil držet se klasických pravidel, jako je na příklad co nejmenší počet figur, jednotná koncepce a vytříbenost, nikdy jsem se nezdráhal obětovat čistotu formy potřebám fantastického obsahu, v němž se skrývá vzteklý ďáblík.“¹

¹ Nabokov, Vladimír: *Promluv, paměti. Návrat k jedné autobiografii*. Praha: H&H 1998, s. 291.

1 ÚVOD

„Přišla noc, kdy se mi konečně podařilo vyjádřit téma, s nímž jsem se trápil. Úloha byla určena pro potěchu velkých labužníků. Nezkušený řešitel by si možná pointy vůbec nevšiml a přišel by na velmi prosté, tetické řešení, aniž prošel příjemnými mukami připravenými pro ostříleného kozáka.“²

Rozsáhlost a komplikovanost díla Vladimira Nabokova láká k novým interpretacím, skýtá prostor pro řadu analýz a téměř nekonečné množství stále se rozvíjejících teorií. Jisté je, že jakákoli slovníková charakteristika jeho díla, která by se hodila na úvod mé práce, by byla pouhým zjednodušeným „nic“, nesloužila by k ničemu. I když se při bližším zkoumání již vydaných studií a prací může zdát, že téma Nabokov je zcela vyčerpané, není tomu tak. Stále je možné nalézt v mnohostranném díle tohoto autora množství zcela zapomenutých míst, která stojí za sepsání dalších práce.

Důvodem pro vytvoření této diplomové práce je absence komplexního probádání doposud nedotčené končiny Nabokovovy tvorby a části života, v níž se poprvé objevuje Vladimír Nabokov jako vyzrálý autor: básník, prozaik a dramatik. Soustředím se na jednu etapu Nabokovova života, na období dvacátých a třicátých let strávených v emigraci, kdy se autor básní a románů stává také dramatikem. Je to jediná epocha jeho tvorby, ve které píše dramatické práce a zároveň spolupracuje s divadlem. Výjimkou a současně návratem k dramatické činnosti bylo vytvoření scénáře pro filmové zpracování románu *Lolita*.³ Mým úkolem tedy bude poskytnout celistvý obraz o Nabokovově dramatické tvorbě, což zahrnuje pojmenování základních témat a motivů, jež využívá, a pokus o rozklíčování jeho estetiky.

První část práce souvisí se směřováním Nabokova coby začínajícího básníka, a to nejprve v Rusku, později v Berlíně a Francii. Nucený pobyt v Německu byl zásadně ovlivněn spoluprací s emigrantskými divadly a kabarety, pro něž tvořil své první skeče, libreta a později celovečerní hry. Primárními zdroji mi pro oddíly věnované biografické kritice budou monografie Briana Boyda a Michala Sýkory⁴, mapující dané období s pečlivostí a pedantskou

² Nabokov, Vladimír: *Promluvy, paměti. Návrat k jedné autobiografii*. Praha: H&H 1998, s. 291.

³ Scénář k *Lolite* byl napsán v letech 1959–1961, poprvé byl vydán v angličtině v roce 1974.

⁴ Boyd, Brian: *Vladimír Nabokov. The Russian Years*. London: Vintage 1993., Sýkora, Michal: *Vladimír Nabokov od Mášeňky k Daru*. Brno: Host 2002.

detailností. Informace o společensko-kulturní situaci v Berlíně před druhou světovou válkou mi poskytnou práce Dietra Zimmera, jednou z nich je kniha *Nabokov's Berlin*, líčící Nabokovův pobyt v Berlíně, a monografie o Ruském divadle v Berlíně Michaely Böhming⁵. V neposlední řadě využiji Nabokovovu autobiografii, *Promluv, Paměti*, kterou považuji za klíčovou.

Hlavní částí práce je rozbor jednotlivých dramát, psaných v letech 1923–1938, tedy od raných veršovaných her⁶ až po hry celovečerní⁷. Ty budou rozebírány v kontextu tradice ruské dramatiky, především Puškina, Gogola či Čechova, a neopomenou ani vliv Shakespearův a Ibsenův. K vytvoření plnohodnotné analýzy mi poslouží komparatistická metoda, díky níž mohu srovnávat nejen postupy, ale pokusím se vysledovat (pokud to lze takto nazvat) autorovu vlastní metodu, poetiku a témata, jimiž se zabývá. Myslím totiž, že i když je Nabokov autor vpravdě originální, dokáže překvapit a libuje si ve hře se čtenářem, je možné rozpoznat opakující se prvky jeho autorského stylu. Je logické v této části využít texty o ruských autorech psané samotným Nabokovem⁸, ale také jeho teoretické práce: *Strong opinions*, po případě *Lectures on Russian Literature*. Nabokovovy reflexe nejen ruské literatury (též anglo-americké) mi poslouží pro analýzu jeho stanovisek a odhalení inspirací pro vlastní tvorbu. Pro účel tohoto bádání se mi jeví nepostradatelnou studie Simona Karlinského: *Illusion, reality and parody in Nabokov's plays*⁹, ve které je nahlíženo na Nabokovova dramata v rámci ruské literatury, a rozsáhlé publikace Andrewa Fielda¹⁰.

V průběhu psaní práce se budu muset vypořádat s tím, že anglické, ruské a německé monografie o Vladimíru Nabokovi u nás stále nejsou přeloženy. Absentují i překlady samotných her. Do českého jazyka byly přeloženy pouze dvě. V tomto ohledu mi bylo nanejvýš nápomocné studium divadelní vědy na univerzitě ve Vídni, díky němuž se mi

⁵ Böhming, Michaela: *Das russische Theater in Berlin 1919–1931*. München: Sagner, 1990.

⁶ Jedná se o dramata, která vznikla v letech 1923–1924: *Smrt (Smert)*, *Dědeček (Děduška/The Grand-dad)*, *Tragédie pana Morna (Tragedija gospodina Morna)*, *Pól (Poljus/The Pole)*.

⁷ *Člověk ze SSSR (Čelovek iz SSSR/ The Man from the U. S. S. R.)*, *Událost (Sobytiye/The Event)* a *Val'sův vynález (Izobretěnije Val'sa/ The Waltz Invention)*.

⁸ Nabokov, Vladimir: „Tři eseje o ruské literatuře“. In *Světová literatura*, Praha, 1992. Roč. 37, č. 5.

⁹ Karlinsky, Simon: „Illusion, reality and parody in Nabokov's plays“. In: *Nabokov: The man and his work*, Madison, WI: University of Wisconsin Press 1967.

¹⁰ Field, Andrew: *Nabokov: His life in art*. New York: Hodder and Stoughton, 1967.

Field vydal i monografie s názvem: *Nabokov: His life in Part a VN The Life and Art of Vladimir Nabokov*.

otevřely možnosti vycházet z nepřeberného množství esejů a biografí z místní knihovny, mapujících Nabokovův život i dílo. Stejně tak jsem měla možnost přečíst všechna Nabokovova dramata, která byla vydána Dietrem Zimmerem v roce 2000 v německém překladu (některé hry přeložené do anglického jazyka bohužel stále absentují).

Na závěr bych chtěla dodat, že práce bude inspirovaná již existujícími monografiemi o díle Vladimira Nabokova. Mám na mysli dvě monografie Michala Sýkory¹¹, které se sice přímo nevěnují mému tématu, ale v nichž autor prezentuje takový interpretační postup (od chronologického seznámení se s dílem a detailním průřezem tvorbou společně s průzkumem společných motivů a nalézání typicky nabokovského způsobu myšlení), který se mi jeví jako nejpřehlednější a dosahuje kýžené komplexnosti.

1.1 Literatura a metodologie

Cílem této kapitoly bude stručné shrnutí literatury věnující se tématu Vladimira Nabokova a jeho dramatické činnosti. Zároveň se pokusím představit metodologická východiska nosná pro analytickou část práce.

V přehledu literatury se záměrně nebudu zabývat těmi tituly, které se zpracovávanému tématu věnují pouze na obecné úrovni.¹² Výchozím bodem je pro mne literatura úzce tematizující Nabokovova dramata a historické skutečnosti, které tuto tvorbu ovlivňovaly.

První z nich je esej Simona Karlinského „Illusion, Reality and Parody in Nabokov's Plays.“ Autor, se jako etablovaný profesor slavistiky a literatury univerzity v Berkeley, dlouhodobě orientuje právě na ruské drama. Všimá si propojení využívaných témat, jak v díle Nabokova samotného, tak na pozadí ruského dramatu, konkrétně Gogola a Čechova.¹³ Jsou to právě jeho myšlenky, které později používá Boyd i Field v monografiích o Nabokovi. Karlinského esej navrhuje mnohá témata, která budu dále v této práci rozpracovávat. Jedním z nich je postava umělce objevující se v Nabokovových dramatických i prozaických pracích.

¹¹ Sýkora, Michal: Vladimír Nabokov od Mášeňky k Daru. Brno: Host 2002.

Sýkora, Michal: Vladimír Nabokov „Americká“ témata. Brno: Host 2004.

¹² O postavě Vladimira Nabokova a jeho tvorbě vyšla celá řada monografií i biografí, které zcela opomíjí jeho dramatickou činnost. Proto se jimi v této kapitole nebudu úžeji zabývat, narazím ale na některé z nich v kapitolách zaměřených na komparaci mezi prozaickou a dramatickou částí Nabokovova díla.

¹³ Pro potřeby práce jsem využila i další esej Karlinského: „Nabokov and Chekhov: the lesser Russian tradition.“

Nevýhodou textu je pouze jeho stručnost. Zcela vynechává krátká veršovaná dramata a probírá podrobněji pouze poslední dvě hry: *Událost* a *Val'sův vynález*.

Druhým důležitým zdrojem jsou vybrané kapitoly ze sborníku *Garland Companion to Vladimir Nabokov*, za jehož celkovou podobu se zasadil Vladimír Alexandrov (Yale). Kapitola věnovaná dramatu nazvaná „Plays“ popisuje stručně okolnosti vzniku her a reakce, jež vyvolaly u publika. Autorka Galya Dimentová byla evidentně úzce seznámena s Karlinského myšlenkami, stejně tak s pečlivostí Boydových popisů společenské situace, z níž hry vycházely. I když zde máme možnost setkat se s komplexním přehledem her, nebyla mi tato část sborníku přínosnou. Je totiž pouhým abstraktem z prací Briana Boyda, Andrewa Fielda či Simona Karlinského. Na druhé straně je tu kapitola Karlinského nazvaná „Nabokov and Chekhov,“ jež mi poskytla vynikající odrazový můstek pro vlastní zkoumání a analyzování her.

Dalším podnětným textem je úvod Dmitrije Nabokova ke hrám, které vydal pod názvem: *Vladimir Nabokov: The Man from the U.S.S.R. & Other Plays*. Dmitrij postupuje jiným způsobem, než Karlinsky nebo Dimentová. Poukazuje na témata spojující otcovy divadelní hry s romány a povídkami. Jeho přístup je osobní, osvětluje některé Nabokovovy názory, se kterými se svěřil pouze jemu. Témata vyskytující se v dramatech opět popisuje se subjektivním úhlem pohledu. Vysvětluje tak některé z otcových motivací, jež ho vedly k sepsání her. Dmitri Nabokov přeložil většinu otcových her do anglického jazyka, na překladu *Val'sova vynálezu* dokonce spolupracovali společně, proto jeho názory považuji za relevantní a tento zdroj literatury za cenný a přínosný pro mé analýzy.

Na konci ledna 2012 byla na univerzitě v Nottinghamu vydána monografie Siggy Frankové *Nabokov's Theatrical Imagination*, zpracovávající podobné téma, jakým se zabývám v této práci já. O této publikaci jsem se dozvěděla příliš pozdě na to, abych ji zahrнула do sekundární literatury. Přesto při letmém pohledu do obsahu knihy usuzuji, že byla konečně vydána publikace pečlivě zkoumající danou problematiku.

Jak jsem naznačila v úvodu, nosnou metodologií pro tuto práci bude literární komparatistika. Využiji názorů českého komparatisty Petra Václava Zimy o typologickém a genetickém srovnávání. Oba pohledy na možné komparování se mi zdají tím nejadekvátnějším způsobem, jak zkoumat Nabokovovy dramata. Díky nim je totiž možné

zkoumat jak kontaktní ovlivnění, ať už přímé, či nepřímé, tak srovnávání podobností, na základě analogických podmínek produkce nebo recepce.

Vladimir Nabokov byl vychováván v rodině pocházející z těch nejvyšších vrstev ruské společnosti. V důsledku čehož byl od útlého dětství ovlivňován známými postavami ruské kultury, přátelící se s rodinou, stejně tak přijímáním jiných jazyků a kultur takřka za své. Nabokov, jako autor nevychází pouze ze zažitých zkušeností, ale využívá vědomostí nabitých při studiu literatury v Cambridgi i jeho celoživotní láskou k ruskému jazyku a kultuře. Proto je nasnadě využít dvojího přístupu Zimy. Reflektuje totiž zvláštnosti kulturní i jazykové oblasti.

Skrze typologické srovnávání jsou zkoumány podobnosti vzniknuvší na základě podobných společenských podmínek. Vysvětluje se tak působení jednoho autora na druhého. Díky tomu je možné ozřejmit vliv Franze Kafky na Nabokova, na který narážím v kapitole o *Valšově vynálezu*. I když Nabokov prohlašuje, že *Zámek* v době kdy psal *Pozvání na popravu* nečetl, je možné vysledovat mezi oběma romány mnoho podobností a to proto, že na autory působily podobné společenské podmínky. Jiným příkladem typologického srovnávání je bližší zkoumání vlivů působících na ruské emigranty v Berlíně (drama *Muž ze SSSR* nebo první Nabokovův román *Mášeňka*). Obdobným způsobem, za využití typologického srovnávání lze vysledovat vlivy totalitních režimů v jednotlivých dílech (povídky, román, divadelní hra) a komparovat je mezi sebou.

O něco lépe využitelné (při analyzování Nabokovových dramát) je genetické¹⁴ srovnávání. To nezahrnuje pouze vzájemnou recepci nebo interakci, ale také produktivní a kreativní přepracování cizího díla na intertextové rovině. Jiný autor není jen citován, ale jeho diskurz přechází do nové textové konstrukce, a je tam patrný na sémantické rovině. Zima navrhuje postup, jakým by ke srovnávání mělo docházet. Tuto metodu jsem, až na pár odchylek, aplikovala na analýzy her v kontextu ruské dramatiky. Za prvé je nutné dokázat, že „ke kontaktu nebo vlivu mezi jednotlivými spisovateli docházelo.“¹⁵ Za druhé poukázat na vznik tohoto ovlivnění, popřípadě vysvětlit jeho okolnosti. Za třetí je důležité brát v úvahu

¹⁴ Označení genetické vyjadřuje, že geneze díla je srozumitelná jen tehdy, pokud se bere v úvahu i působení cizího díla.

¹⁵ Zima, Petr Václav: „Komparatistika“. In: Tureček, Dalibor, ed.: *Národní literatura a komparatistika*. Brno: Host 2009, s. 163.

srovnávání na mezinárodní úrovni, potažmo mezinárodních vztahů. Za čtvrté by měla vyjít na povrch otázka, jak „se text jednoho autora mění a přeinterpretovává jiným autorem.“¹⁶

Tato metoda je pro mé zkoumání, založené především na intertextové komparaci, zásadní. V každé z dílčích analytických kapitol jsem daný postup aplikovala na Nabokovu divadelní hru. Jakýmsi potvrzením toho, že zvolený postup je správný, jsou slova samotného autora v esejích o dramatu. V nich totiž Nabokov vyjadřuje své názory na autory, které jej ovlivňovaly, a zároveň předkládá postupy, s jakými pracuje on sám.

Díky komparatistice, jako dialogické teorie navržené Zimou, je možné i tak komplikované dílo ovlivněné mnoha autory metodologicky uchopit.

¹⁶ Tamtéž, s. 163.

2 VLADIMIR NABOKOV, RUSKÝ EMIGRANT

2.1 Nabokovovo mládí v Rusku, první literární zkušenosti

Vladimir Nabokov se narodil 23. dubna (podle juliánského kalendáře 10. dubna) 1899 v Sankt Petěrburgu jako nejstarší z pěti dětí Jeleně Ivanovně (roz. Rukavišnikové) a Vladimiru Dmitrijiči Nabokovovi. Rodina Nabokovových byla aristokratickým rodem, patřícím v 19. a počátkem 20. století k ruské intelektuální elitě. Dědeček, Dmitrij Nikolajevič Nabokov, byl za vlády cara Alexandra II. (v letech 1878–1885) ministrem spravedlnosti.¹⁷ Otec byl považován za jednoho z nejdůležitějších politiků liberálnědemokratického směru v tehdejší Rusku a byl vedoucí postavou spojovanou se Sankt Petěrburgem, živil se jako právník, ale znám byl také díky své publicistické činnosti. Byl vášnivým anglofilem a mecenášem umění, což se později projevilo na výchově jeho dětí.

Své dětství strávené většinou v rodném městě nebo na venkovské usedlosti ve Vyře (patřící rodině jeho matky) popisuje Nabokov jako velmi šťastné. Od útlého věku byl veden ke znalosti několika světových jazyků, díky anglickým a francouzským guvernankám a učitelům uměl již v deseti letech plyně tři jazyky. Dříve než začal navštěvovat soukromou petrohradskou školu (1911), projevovala se u něj vášeň pro lepidopterologii a s ní spojené neustálé rozšiřování motýlích exemplářů.¹⁸ Jeho vášeň ho o mnoho let později přivedla až ke studiu entomologie v Cambridgi. V dětství si také osvojil druhou vášeň, jíž byly šachy, častý motiv jeho literárních děl.

Prapočátky literární tvorby Vladimira Nabokova spadají do období roku 1914, kdy autora podle vlastních slov „poprvé přepadl otupělý záchvat veršování“.¹⁹ Svě první verše psal jako jakousi reakci na situaci, v níž se zrovna nacházel. Nabokov sám se k těmto veršům

¹⁷ Nabokov popisuje, jak byl jeho dědeček po odchodu na odpočinek samotným Alexandrem III. odměněn. Mohl si vybrat mezi hraběcím titulem a finanční odměnou, kterou nakonec zvolil. In: Nabokov, Vladimir: *Promluv, paměti*. Jinočany: H&H 1998, s. 57.

¹⁸ V devíti letech měl Nabokov dle vlastního doznání všechny evropské motýly „v malíčku“ a začal systematicky studovat nejnovější poznatky v tomto oboru.

¹⁹ Nabokov, Vladimir: *Promluv, paměti*. Jinočany: H&H 1998, s. 217.

staví, z odstupu několika desítek let, zcela kriticky.²⁰ Upomíná se na jednu ze svých „příšerných“ básní s motivem Romea a Julie, situovanou do Vyrské zahrady, kterou dokonce distribuoval mezi své nejbližší přátele a samozřejmě své matce, jež byla věrnou posluchačkou a podporovatelkou synova talentu. Zatímco se mladý básník potýkal se svými prvními touhami literárně se projevit, vypukla první světová válka. V. D. Nabokov byl 3. srpna mobilizován k ruskému pěšímu pluku a matka se starala o raněné vojáky v soukromé nemocnici, kterou k tomuto účelu založila.

O rok později poprvé oslovuje svou pozdější lásku Valentinu Jevgenijevnu Šulginovou, nazývanou Nabokovem v autobiografii *Promluv, paměti* Tamara a v prvním románu *Mášeňka*.²¹ Dívka byla již o rok dříve spouštěčem Nabokovovy lyrické tvorby a posléze to byla právě ona, komu byly dedikovány Nabokovovy první verše a básnické sbírky. I když spolu ztratili osobní kontakt v době, kdy se Nabokovova rodina musela odstěhovat na Krym, zůstala ve styku s Nabokovem alespoň prostřednictvím dopisů, až do přesunu do Německa.

První publikovaná báseň *Osen (Podzim)* se objevila v roce 1916 v časopise *Junaja Mysl (Mladá mysl)* vydávaném Teniševskou školou, na které Nabokov studoval. Budoucí filozof Sergej Hessen vyhodnotil báseň jako jedinou hodnou ocenění ze všech básní v tomto čísle časopisu.²² Do dalšího čísla (č. 7, 1915) byl zařazen Nabokovův překlad *La Nuit de decembre* Alfreda Musseta. Prvním větším úspěchem bylo přijetí jedné z Nabokovových básní do tehdy oblíbené literární revue *Vestnik Evropy*. Zřejmě právě tento úspěch ho přiměl k vydání celé sbírky básní, napsaných mezi srpnem 1915 a květnem 1916 a inspirovaných již zmíněnou Valentinou Šulginovou. Nabokov se ke sbírce vyjádřil takto: „Mé básně, jejichž hodnota byla nulová, byly plodem mladické nezralosti, a proto neměly být nikdy vydány. Knižička si zasloužila, čeho se ji dostalo v cupujících spárech hrstky recenzentů, kteří se o ní zmínili v obskurních časopisech.“²³ Zinajda Gippiusová, symbolistická básnířka, řekla V. D. Nabokovovi během setkání literátů, že z jeho syna nikdy nebude spisovatel.²⁴

²⁰ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 111.

²¹ Tamtéž, s. 112.

²² Tamtéž, s. 117.

²³ Nabokov, Vladimír: *Promluv, paměti*. Jinočany: H&H 1998, s. 239.

²⁴ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 121.

Během roku 1917, posledního stráveného v severním Rusku, vydal Nabokov další báseň v březnovo-dubnovém čísle *Russkaja Mysl* (*Ruská mysl*). Na podzim téhož roku se rozhodl vydat druhou básnickou sbírku, obsahující tucet básní, spolu se svým spolužákem z Teniševské školy. Sbíрка s názvem *Dva v puti* (*Dva na cestě*) vyšla až v roce 1918, kdy už byl Nabokov spolu s rodinou na Krymu.²⁵ I když se politická situace na podzim roku 1917 přiostrhovala a V. D. Nabokov se stal jednou z vůdčích postav bolševického odporu, Vladimir stále navštěvoval školu a psal nové básně. Na konci roku 1917 se V. D. Nabokov z postu člena Ústavodárného shromáždění snažil zachránit výsledky Únorové revoluce, a proto co nejdéle zůstal v Petrohradě. Rodinu mezitím přestěhoval na ještě stále bezpečný Krym, do místa zvaného Gaspra.²⁶

V průběhu posledního, krátkého ruského období Nabokov nepřetržitě pokračoval v psaní dalších básní. Změna místa nezabránila ani jemu, ani jeho o rok mladšímu bratru Sergejovi v dokončení školy. Očekávalo se, že budou ve studiu dále pokračovat na prestižních anglických školách – Oxfordu či Cambridgi, kam se po odjezdu z Krymu opravdu vydali. Pobyt v Gaspra Nabokovovi poskytl prostor pro seznámení se s ruskými intelektuály, kteří taktéž vyhledávali bezpečí. Další výhodou krymského pobytu bylo pro Vladimira to, že jeho otec, dříve zaneprázdněn politickými funkcemi, měl nyní, na počátku roku 1918, mnohem více času na svou rodinu a svého syna.²⁷ Ještě na konci roku 1917 začal Nabokov pracovat na sbírce básní, nazvané *Cvětnyje kameški* (*Barevné kamínky*). V lednu 1918 byla Jalta napadena bolševiky, město i okolí bylo bombardováno několik dní, později vyrabováno. Bezpočet ruských úředníků bylo uvězněno, mučeno nebo zabito. V. D. Nabokov byl kvůli své politické minulosti v nebezpečí. Celá rodina začala mít obavy o vlastní přežití, chybělo jídlo i peníze, všechno to, čeho měli doposud nadbytek. „Vyjma několika šperků, rafinovaně ukrytých v náplni krabičky na pudr, jsme byli úplně na mizině.“²⁸ Nabokov začal hrát se svým otcem šachové partie, které je v tíživé situaci rozptylovaly.

V únoru pak napsal Nabokov svou první hru *Vesnoj* (*Na jaře*), „lyrické něco v jednom aktu“.²⁹ Hra reflektuje několik aspektů krymského vyhnanství. Jednou z hlavních postav je

²⁵ Tamtéž, s. 130, 131.

²⁶ Nabokov, Vladimir: *Promluv, paměti*. Jinočany: H&H 1998, s. 243, 246.

²⁷ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 141.

²⁸ Nabokov, Vladimir: *Promluv, paměti*. Jinočany: H&H 1998, s. 246.

²⁹ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 141.

šachista. Brian Boyd upozorňuje na témata hry, která se budou objevovat v Nabokovových pozdějších prozaických i dramatických dílech. Jsou to šachy, smrt, výměna dvou realit, čas a nevyhnutelná ztráta.³⁰

Mezi další krymské práce patří první delší báseň *Světloj Oseňju (V záři podzimu)*, ovlivněná zprávou o vykradení usedlosti ve Vyře rudoarmějci. Byla opět věnovaná a zaslaná Valentině/Tamaře z Krymu v posledním dopise. Krym je rovněž v Nabokovových vzpomínkách spojen se vzrůstající šachovou posedlostí, kterou pak předával svým románovým hrdinům.

S Ruskem se Nabokovovi definitivně loučí 15. dubna 1919, nechávají za sebou svůj domov, rodinné bohatství i šťastné vzpomínky. Utíkají z Jalty pár dní před jejím konečným zabráním rudoarmějci.

2.2 Sirin

„There may not be many Nabokovs, but there is only one Sirin.“³¹

Vladimir Nabokov 1. října nastoupil na cambridgeskou Trinity College ke studiu entomologie a literatury. Školné bylo zapláceno matčinými šperky, které rodina ukrývala na Krymu. Během let strávených v Anglii se Nabokov pustil do překládání ruských a francouzských klasiků. Po ukončení prvního ročníku, tedy v roce 1920, se celá rodina přestěhovala do berlínského bytu na Egerstrasse 1 ve čtvrti Grönnewald. Jejich bytná byla shodou okolností vdova po Rafaelu Loewenfeldovi, překladateli Tolstého a Turgeněva, takže měli k dispozici rozsáhlou sbírku ruské literatury.³²

Nabokovovu publikační činnost v západní Evropě odstartoval úspěch s vydáním dlouhé anglické básně *Home (Domov)* 18. listopadu 1920 v *Trinity Magazin*. Do ruských emigrantských novin, nazvaných *Ruľ (Kormidlo)* a vydávaných od 16. listopadu 1920, Nabokov pravidelně přispíval, avšak nikoli pod svým jménem. Na konci listopadu byla v *Ruľ* otištěna povídka Ivana Bunina a Nabokovova báseň podepsaná pseudonymem *Cantab*. O dva

³⁰ Tamtéž, s. 142.

³¹ Z reakce Nabokova na dopis otce V. D. Nabokova. In: Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 187.

³² Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 176.

měsíce později, konkrétně 7. ledna 1921 ve vánočním vydání *Rul'*, se poprvé objevuje spisovatel Vlad. Sirin, podepsaný pod třemi básněmi.³³

Nabokov si ponechal pseudonym Sirin v průběhu celé evropské emigrace, pod svým jménem vystoupil až jako americký spisovatel. Hlavním důvodem bylo zřejmě odlišení se od svého otce V. D. Nabokova, který coby publicista a politicky činný člověk často přispíval do stejných periodik jako jeho syn. Nabokov svou identitu nijak netajil, pseudonym byl často měněn, např. na Vladimir Sirin, V. V. Sirin, Sirin – Nabokoff nebo Nabokoff – Sirin.³⁴

Vlastní význam slova sirin vysvětluje Nabokov v knize *Břítké názory*. Jde o jedno „z nejpopulárnějších ruských pojmenování pro sněžnou sovu, (...) ve staré mytologii jde o pestrobarevného ptáka s ženskou tváří a prsy, bezpochyby totožného se „Sirénou“, řeckou bohyní, jež přenášela duše a dělala si legraci z námořníků. Když jsem v roce 1920 pátral po nějakém pseudonymu a soustředil se na tohoto bájného ptáka, nebyl jsem ještě prost falešných půvabů byzantské ozdobnosti, jež tak vábila ruské básníky Blokovy éry“.³⁵ Nabokovovi ale jeden pseudonym nestačil, v dopisech psaných matce, v prozaických i dramatických pracích si často pohrával s anagramickou podobou svého jména. Tak se objevovaly postavy jako Dorian Vivalcomb (soukromá korespondence s matkou), Vivian Calmbrood (stejnomená hra), V. Cantaboff a Vivian Darkbloom (*Lolita*)³⁶, které plnily stejný záměr jako sirin, a to „dělat si šprýmy ze čtenářů“. Pod jménem Vivian Calmbrood zaslal svým rodičům v listopadu roku 1921 první akt hry *The Wanderers (Tuláci)*.³⁷

První básnická sbírka *Grozd' (Hrozen)* již dospělého Nabokova byla vydána v roce 1922.³⁸ Ruští emigranti v Berlíně vytvořili další periodikum: *Zhar – ptica (Pták Ohnivák)*, zaměřující se na ruské umění a literaturu. Již první číslo obsahovalo Sirinovu báseň *Krym*. V srpnu 1921 zemřel spisovatel Alexander Blok, což vyvolalo mnoho reakcí v podobě odborných článků, oslavných básní apod. 17. října uspořádal Svaz ruských novinářů a

³³ Tamtéž, s. 179, 180.

³⁴ Tamtéž, s. 180.

³⁵ Nabokov, Vladimir: *Strong Opinions*. New York: Vintage International 1990, s. 161.

³⁶ Zimmer, Dieter, E.: *Nachwort des Herausgebers*. In: Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Hamburg: Rowolt 2000, s. 570.

³⁷ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 187.

³⁸ Básně obsažené v této sbírce vyšly již rok před oficiálním otištěním. Vladimir spolu se svými sourozenci vytvořil otci k jeho posledním narozeninám dar v podobě rodinného časopisu *Rulik (Kormidélko)*, jenž obsahoval většinu později vydaných básní.

spisovatelů v Berlíně vzpomínkový večer, na kterém vystoupil Nabokov i jeho otec.³⁹ Bylo to jedno z jejich posledních vystoupení na veřejnosti. Nabokovův otec byl zastřelen při atentátu na vůdce exilové strany konstitučních demokratů Pavla Miljukova dne 28. března 1922. V červnu téhož roku dokončil Vladimir studium v Cambridgi a přestěhoval se za rodinou do Berlína.

2.3 Russkij Berlin

Německo se na počátku 20. let stalo hlavním cílem ruských emigrantů. Statistiky uvádějí, že v letech 1922 a 1923 zde žilo 560 000 ruských emigrantů. Hlavním centrem emigrace se stal Berlín, v jehož centru žilo v roce 1921 100 000 přistěhovalců, v okolních městských částech, jmenovitě v Charlottenburgu, Wilmesdorfu a Schönebergu se počet ruských obyvatel pohyboval v období zimy roku 1921/22 mezi 300 000 a 360 000 jedinci.⁴⁰ Z Berlína se stalo takřka přes noc centrum ruské emigrace. V této populaci převažovali někdejší státní zaměstnanci, aristokrati, profesori, politici, umělci a intelektuálové. Německo si zřejmě vybrali jednak proto, že bylo polohou blízko, takže cesta zpátky, kterou tolik očekávali, by byla kratší, jednak také proto, že po staletí existovaly příbuzenské a obchodní vztahy mezi těmito dvěma zeměmi.⁴¹ Dalšími důvody byl zvyšující se počet ruských emigrantů a to, že rodiny v západním Berlíně měly po válce příliš velké byty a ochotně přijímaly podnájemníky. Hlavním, často zmiňovaným důvodem bylo i to, že Berlín byl ve srovnání s Paříží o mnoho levnější.⁴²

Berlín se stal centrem ruské emigrace, ve dvacátých letech se mu přezdívalo „Moskau an der Spree“ (Moskva na Sprévě).⁴³ V roce 1924 bylo v Berlíně založeno neuvěřitelných šedesát osm ruských nakladatelství. Vedoucí postavení mezi ruskými periodiky měl *Ruľ*. Boyd zmiňuje, kolik významným literárních osobností z Ruska do Berlína přijelo, byť z jiného důvodu než ostatní emigranti. V Berlíně let 1922–1923 se utvářela stále se rozrůstající skupina intelektuálů, přijeli sem i Gorkij, Pasternak, Majakovskij, Cvetajevová, Bělyj, Šklovskij a další.

³⁹ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 185, 186.

⁴⁰ Zimmer, Dieter E.: *Nabokov's Berlin*. Berlin: Nikolaische Verlagsbuchhandlung, 2001, s. 116.

⁴¹ Nabokovova rodina z matčiny strany měla také německé předky.

⁴² Tamtéž, s. 116.

⁴³ Tamtéž, s. 116.

V Berlíně během 20. let vyšlo mnoho knih, časopisů, almanachů, ale především se zrodilo několik důležitých, často politicky orientovaných deníků. Byl tu levicově-demokraticky orientovaný *Golos Rossii* (*Hlas Ruska*, vydávaný v letech 1919–1924), prosovětský *Nakanune* (*V podvečer*, 1922–1924) a *Rul'*, nejaktuálnější, nejrozšířenější a nejváženější deník.⁴⁴ Jeho hlavní funkce spočívala zejména v informování ruských emigrantů o lokálních novinkách, knižních, divadelních a filmových událostech. *Rul'* zkrátka formoval veřejné mínění ruské kolonie v Berlíně. Byl prakticky nástupcem liberálnědemokratické *Rječi* (*Řeč*), vydávané od roku 1906. V jejím čele se vystřídalo mnoho vlivných osobností, na příklad Joseph Hessen, August Kaminka nebo V. D. Nabokov. Vedle novin se zrodilo nakladatelství *Slovo* (*Slovo*), vydávající od roku 1920 díla emigrantů, zde byl taktéž vydán Nabokovův první román.

Berlínu dvacátých let se neříká „kulturní supernova“ bez příčiny.⁴⁵ Významný boom filmové produkce vynesl Berlín na stejnou příčku, na které byl v té době Hollywood. V roce 1921 bylo v Berlíně 3732 kin (v Paříži jen 2400). Díky příznivým podmínkám pro filmaře (přemístili se sem ruští herci, režiséři, producenti) vzniklo mnoho adaptací ruských románů. Moskevské umělecké divadlo spolupracovalo s německým Filmovým studiem na filmech *Raskolnikov* (1923) a *Macht der Finsternis* (*Vláda tmy*) ze stejného roku.

Podobně se dařilo i divadlu, které se ale rozvíjelo jiným způsobem. Tehdejší Berlín byl proslulý různorodostí divadel, ale v první řadě kabaretů. Lépe se dařilo ruským malým scénám a kabaretům proto, že díky svým inscenacím původně zaměřeným na zpěv, tanec, scenáristiku a kostýmy překonaly jazykové bariéry, a proto se těšily i na německé straně velké oblibě. Šlo především o kabaret *Siňaja ptica* (*Modrý pták*) Jakova Južného. Byl to kabaret, který se dokázal nejdéle udržet, totiž od konce roku 1921 do roku 1937, přičemž v posledních letech své existence převážně hostoval napříč Evropou a Severní Amerikou a v Berlíně byl jen jednou až dvakrát do roka. Zvláště v letech 1921 až 1923 existovaly vedle malých divadelních iniciativ malé umělecké scény, které se dokázaly různě dlouho udržet. K nim patřil již zmíněný *Modrý pták*, dále Agnivcevův *Vaňka-Vstaňka* (*Stehaufmännchen/Nezdolný optimista*), Evelinovův *Karusel'* (*Karussell/Kolotoč*), *Teatr Duvan-Torcova* (*Divadlo Duvan-Torcova*) a Nevolinovo divadlo *Maski* (*Masken/Masky*).⁴⁶ Ve své rozsáhlé knize o ruské

⁴⁴ Tamtéž, s. 120.

⁴⁵ Výraz kulturní supernova používá D. E. Zimmer, Bryan Boyd i M. Böhmig.

⁴⁶ Böhmig, Michaela: *Das russische Theater in Berlin 1919–1931*. München: Sagner, 1990, s. 35.

divadelní scéně v Berlíně v letech 1919 až 1931 popisuje Michaela Böhmig tyto malé umělecké scény následovně:

„Tato divadélka se těší velké oblibě navzdory zdánlivému protikladu mezi nárokem na ničím nezátížené veselí a všedním dnem emigranta. Podle vzoru předrevolučního kabaretu s často umělecky vkusným vybavením prostor, společně se znovuvedením oblíbených her a překonaných principů tvorby vytváří v Rusech iluzi domácího bezpečí a požitků minulosti. Na odiv je záměrně stavěn folkloristický prvek, a to společně s interpretací moderních evropských uměleckých proudů plných fantazie. Takový typ kabaretu je na Západě nadšeně přijímán jak u měšťanského publika, tak u avantgardních umělců. Zbytek obstarává program, vystavěný na krátkých pestrých číslech plných proměn, který odpovídá uměleckým a finančním možnostem emigrantské scény mnohem lépe než inscenace dlouhých, literárně náročných a scénicky nákladných her. I převaha obrazového, hudebního a mimického prvku, který se soustřeďuje na smyslové zážitky, překonává jazykovou bariéru a nachází u zahraničních návštěvníků bezprostřední odezvu.“⁴⁷

Kabaret *Karussell* se v programu odlišoval od *Modrého ptáka* v tom, že „lyrický a sentimentální prvek ustupoval silnějšímu parodujícímu rysu“.⁴⁸ Z pohledu rakouského spisovatele a divadelního kritika Alfreda Polgara chyběla ale tomuto druhu divadla chuť k inovacím a experimentování, když – jak je naznačeno v samotném jménu – stále znovu opakovalo totéž. V *Die Weltbühne (Jeviště světa)* poukazuje na ambivalence těchto malých uměleckých scén již v okamžiku jejich vzniku, když píše⁴⁹:

Kabaret těchto laskavých, rozmanitých (pestrobarevných) skupin totiž je, a pokaždé je to znát stále zřetelněji, lež z nouze (výmluva). Je to umění - a veškerá modernost jejich kleksografií to nedokáže zatajit - které jde mimo dobu, ba dokonce proti době. Zrozeno v carském Rusku, muselo toto umění všechny své typy, sedláky, vojáky, dělníky, pokud je vůbec chtělo užít, pojmut jako hračky. V tom nejodvážnějším případě jako melancholické hračky. Jelikož ruští kabaretiéři nesměli zobrazovat svět ani vážně ani satiricky, zvolili si třetí variantu a pojali jej roztomile (spanile).“⁵⁰

Modrý pták coby ruský kabaret vyčnívá nad ostatními divadly tohoto typu jako nejúspěšnější a nejvíce životaschopný podnik. Vzniká jako reakce na moskevského *Netopýra*

⁴⁷ Böhmig, Michaela: *Das russische Theater in Berlin 1919–1931*. München: Sagner, 1990, s. 100.

⁴⁸ Tamtéž, s. 136.

⁴⁹ Tamtéž, s. 137.

⁵⁰ Polgar, Alfred: *Der blaue und die grauen Voegel*. In: *Die Weltbühne* 1923, s. 35. IN: Böhmig, Michaela: *Das russische Theater in Berlin 1919–1931*. München: Sagner, 1990, s. 137.

Nikity Baljeva, z jehož inscenace, parodie Maeterlincova *Modrého ptáka*, odvozuje své jméno.⁵¹

Vedoucím kabaretu byl od samotného počátku (1921) Jakov Južnij, který vystupoval se svými průvodními proslovy na začátku každého čísla programu. Program se měnil dvakrát do roka, byl zpravidla tvořen deseti skeči, zahrnujícími střípky všeho ruského: písně, vtipy, groteskní vystoupení nebo exotické fantastické příběhy. Skeče hrála disciplinovaná skupina herců, kteří měli vysoce stylizované kostýmy, vytvořené výtvarníky, např. Tšeliševem. Jak již bylo naznačeno, mezi jednotlivými částmi představení vystupoval Južnij se svými na půl jízlivými rusko-německými proslovy, vytvářejícími kontinuální přechod programu.⁵²

2.4 Nabokovův Berlín

Nabokov se v Berlíně ocitl již několikrát předtím, než dokončil cambridgeská studia. Nebylo to z jeho iniciativy, nechtěl poznávat město, ale přesto se usadil v berlínské komunitě ruských emigrantů, a to právě kvůli své rodině.

Od 5. srpna 1921 se rodina Vladimira Nabokova odstěhovala blíže do centra (Sächsische Strasse 67, Wilmersdorf) a stala se tak pevným středem ruského emigrantského života v Berlíně. Nabokovův otec se stal krátce řečeno neoficiální hlavou největší enklávy ruských emigrantů v Berlíně.⁵³ V jejich bytě často vítali hosty jako režiséra Konstantina Stanislavského, romanopisce Alexeje Tolstého nebo vdovu po Čechovovi (Olgou Knipperovou). Nabokovův bratranec Nikolas Nabokov, později proslavený jako skladatel a diplomat, napsal o berlínském bytě Nabokových toto: „(...) v bytě byl zřetelný neustálý proud návštěvníků: spisovatelů, vědců, umělců, politiků a novinářů.“⁵⁴ Ve své autobiografii *Promluv, paměti* popisuje Nabokov léta strávená v emigraci jako podivnou, ale nikterak

⁵¹ Böhmig, Michaela: *Das russische Theater in Berlin 1919–1931*. München: Sagner, 1990, s. 101. *Modrý pták*, jak ho předvedlo *Moskevské umělecké divadlo*, je symbolem touhy po štěstí, dalším výkladem jména kabaretu je modrá barva. Modrá se odvozuje z tradice, která byla rozšířena v období dekadence a symbolismu a na jejímž počátku stojí Novalis a jeho „modrý květ“.

⁵² Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 227.

⁵³ Byl šéfredaktorem největšího ruského deníku vydávaného v Berlíně, aktivně se zapojoval do diskuzí o kultuře a politice, byl členem snad všech organizací slučujících ruské emigranty atd.

⁵⁴ Tamtéž, s. 184, 185.

nepříjemnou existenci, kterou sdílel s dalšími tisíci Rusy „v materiální nouzi, ale v intelektuálním přepychu“.⁵⁵

Když v roce 1922 zemřel jeho otec, zůstal Nabokov, až do matčina rozhodnutí přestěhovat se do Prahy (prosinec 1923), v rodinném bytě na Sächsische Strasse. V prvních letech berlínské emigrace se Nabokov stále věnoval psaní básní a také překladům. V letech 1922/23 vydal jako Sirin čtyři knihy, překlady *Nikolka Persik (Colas Breugnon)* a *Any v strane chudes (Alenka v říši divů)*. Dále již zmíněnou sbírku básní *Grozď (Hrozen)* a sbírku *Gornij puť (Horská cesta)* obsahující básně z let 1918–1921.

Zdroj Nabokovovy obživy tkvěl v psaní do několika periodik. Stal se ruským korespondentem pro *Westminster Gazette* a *Times*, psal pro *Ruť* a kromě jiného začal spolupracovat s kabaretem Modrý pták. Nabokovův životopisec Brian Boyd si navíc všímá skutečnosti, že v období, kdy Nabokov začíná pracovat pro kabaret a psát svá první veršovaná dramata, se mění jeho styl. Do té doby básník se najednou pouští do narativních forem, jakými jsou právě veršovaná dramata, a v průběhu tří let se objeví jeho první román.

Během působení v *Modrém ptáku* se z hlediska Nabokovovy pozdější práce vyvinulo zcela netradiční přátelství se spisovatelem a novinářem Ivanem Lukašem (1892–1940), se kterým spolupracoval při psaní skečů a her právě pro tento kabaret. Ojedinelost této spolupráce spočívala v Nabokovově názoru na kolektivní autorství. Má totiž zato, že v rámci kolektivní spolupráce na psaní dramatu nedochází ke sčítání talentu, ale jen ke kompromisu.⁵⁶ Přesto se stali s Lukašem blízkými přáteli. Spjoval je kromě jiného i protisovětský názor, který oba dali veřejně najevo 22. října 1922 na setkání literárně-uměleckého spolku *Vereteno (Vřeteno)*, díky němuž se poprvé setkali. Nabokov si Lukaše vážil, i když jej jako o sedm let mladší autor brzy literárně předčil. Nazval ho „pozoruhodným spisovatelem“, v dopise matce potom názor na Lukašovu práci rozvedl: „Krásným jazykem píše špatné příběhy.“⁵⁷ Pravdou ale zůstává, že Lukaš byl jediným přítelem, se kterým Nabokov v průběhu své literární kariéry spolupracoval.

Poprvé spolu pracovali na pantomimě *Agasfer (Ahasfer)*, k níž vytvořili dramatický monolog, prolog ke scénické symfonii skladatele V. F. Jakobsona o lásce, jdoucí jako

⁵⁵ Nabokov, Vladimir: *Promluvy, paměti*. Jinočany: nakladatelství a vydavatelství H&H 1998, s. 277.

⁵⁶ Nabokov, Vladimir: *The Man from the U. S. S. R and Other Plays*. New York. Brucoli Clark / Harcourt Brace Jovanovich 1985, s. 323.

⁵⁷ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 200, 201.

Ahasfer. Koncem roku začali Lukaš a Nabokov psát svůj první scénář k pantomimě pro Modrého ptáka s názvem *Voda živaja* (*Živá voda*). Pantomima byla v kabaretu uváděna od ledna roku 1924.

Dále napsal Nabokov pro tříjazyčný časopis (anglický, francouzský a ruský) Carrousel/ Karussel/ Carousal, „domácí postilu“ stejnojmenného kabaretu, otevřeného roku 1922 na Kurfürstendammu. Tento sborníkový sešit obsahoval články a básně pro kabaret a o kabaretu samotném, také obrázky dekorací, kostýmů a scén. Nabokov dodal pro druhé vydání tři anglické texty: fejeton, báseň a esej s názvem *Painted Wood* (*Obarvené dřevo*), kterou podepsal jako „V. Cantaboff“ a v níž napsal: „(...) jediný ruský kabaret má moc uskutečnit nejdivočejší sny, otevřít udivující výhledy plné tančících, groteskních postav.“

Nabokov s Lukašem psali pro kabaret skeče až do Lukašova odchodu do Rigy, v roce 1925, žádný se ale nedochoval.

Rok 1923 byl pro Nabokova-dramatika významný. Napsal v něm tři veršovaná dramata, *Smert'* (*Smrt*), *Děduška* (*Dědeček*) a *Poljus* (*Pól*), inspirovaná Puškinovými veršovanými dramaty.

Děj krátkého dramatu *Děduška* se odehrává v roce 1816 ve Francii. Hlavní postava, šlechtic de Merival, se navrácí do své země po krvavých událostech roku 1792. Během cesty zpět se za bouřky zastaví v rolnickém domě a žádá o přístřešek. Společně s rodinou sdílí obydlí i starý muž, nazýván prostě „dědeček“, jenž ale s nikým opravdu příbuzný není. Objevil se ve vesnici z nenadání o rok dříve a vykazoval známky senility: na všechny otázky, odpovídá pouze přihlouplým úsměvem. De Merival se rodině svěřuje se svým osudem. Vypráví jim, jak unikl zpod gilotiny, kde měl zemřít za jemu neznámý zločin. Během dalších dvaceti let cestoval z místa na místo, až se rozhodl vrátit se domů. Rolníkova dcera Julie vypráví dědečkovi o hostovi a jeho neskutečných příbězích. Nakonec vyjde najevo, že starý muž je ve skutečnosti kat, který měl usmrtit mladého šlechtice. Odchází do vedlejší místnosti, odkud si bere svou sekeru, náhle jakoby ožil a zcela odhazuje masku senilního staříka. Konec je otevřený, nevíme zda-li se dědečkovi podařilo šlechtice zabít, či nikoli. De Merival pouze posílá Julii z domu. V postavě dědečka je možné spatřit předlohu pro postavu Monsieura Pierra z románu *Pozvání na popravu*, který spojuje srovnatelnou míru šílenství a předstíraného přátelství.⁵⁸

⁵⁸ Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. New York: Hodder and Stoughton, 1967, s. 78.

Na proti tomu drama *Pól* je napsáno na ryze moderní téma. Nabokova inspirovala fatální výprava Roberta Falcona Scotta na Jižní pól z roku 1912. Všichni účastníci postupně zemřeli hlady a vyčerpáním. Osudy členů expedice Nabokova zasáhly natolik, že jim věnoval svou hru. O hře se ale říká, že je tou nejméně zajímavou hrou, kterou Nabokov napsal.⁵⁹ Zřejmě proto, že popisuje skutečnou událost, a nedává tak širší prostor k dalšímu možnému zkoumání a analyzování.

Na konci roku 1923 se v novinách objevila zpráva o Sirinovi a jeho připravovaném vydání třetí sbírky básní, sbírky povídek a konečně bylo zřejmé, že pracuje na nové, pětiaktové veršované hře s názvem *Tragedija gospodina Morna* (*Tragédie pana Morna*). Ani jedna z plánovaných knih nebyla vydána, ačkoli se jednalo o mnohem vyzrálejší básně a povídky, v porovnání s těmi, co byly publikovány dříve. Doba začala být pro vydávání knih nepříznivá. Berlínská ruská nakladatelství krachovala a během pár měsíců nastalo masové ničení již vydaných knih. Tisíce lidí opouští Berlín, mnoho ruských intelektuálů volí jako další cíl Prahu. Mezi nimi je i Nabokovova matka se sestrami, která dostává pozvání od Karla Kramáře⁶⁰, aby zůstala v jeho vile. Jelena Nabokovová ale nabídky nevyužívá, nakonec se stěhuje do malého bytu na Smíchově. Vladimír přijíždí původně na dva týdny do Prahy pomoci matce se stěhováním a nepřetržitě pracuje na *Tragedii pana Morna*, tu nakonec dopisuje 24. ledna 1924 a o dva dny později odjíždí zpět do Berlína.⁶¹

Brian Boyd považuje poslední veršovanou hru za to nejvýznamnější, co Nabokov doposud napsal, a to i ve srovnání s jeho ostatními, pozdějšími hrami. V *Tragedii pana Morna* se totiž objevují charakteristické postupy fungující v Nabokovových dalších, již vyzrálých dramatech.⁶²

Nabokovovým spojencem se po návratu do Berlína stal Josif Hessen. Otcův dlouholetý přítel a redaktor periodika *Rul'* se mu snažil jakkoli pomoci v jeho tíživé finanční situaci. Nabokov tak mohl v *Rul'u* vydat cokoli, co napsal. Jeho nadějně plány na výdělek byly ale záhy překaženy revalvací německé marky. V Německu bylo najednou všechno drahé a nedostupné, ruští emigranti se v zástupech vydávali do Paříže, kde bylo levněji. *Rul'* byl

⁵⁹ Tamtéž, s. 76.

⁶⁰ Karel Kramář byl významným politickým činitelem, stal se prvním ministerským předsedou ČSR. Byl účastníkem odboje a předsedou Československé národní demokracie.

⁶¹ Boyd, Brian: *Vladimír Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 221.

⁶² Boyd, Brian: *Vladimír Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 222, 223.

pochopitelně postižen také, nebyli odběratelé, protože stoupla cena za výtisk. V zahraničí dosahovala cena deníku směšně vysokých částek, s vtipem byl *Rul'* nazýván „nejnicotnějšími a nejdražšími novinami na světě“.⁶³

Nabokovovi se nicméně podařilo, po překonání jistých těžkostí, představit veřejnosti *Tragédii pana Morna*. Bylo to 25. března na večeru pořádaném *Přáteli ruské kultury*, kde byl jako autor považován za hvězdu. Stejný úspěch zaznamenal o šest dní později v Café Leon na pravidelném setkání *Literárního klubu*.⁶⁴ V této době se Nabokov stal nejvýznamnějším berlínsko-ruským literátem, k tomuto „titulu“ mu zřejmě pomohl i náhlý odchod velké části literárních osobností tehdejšího Berlína.

V polovině roku 1924 dokončil Nabokov práci na scénáři *Láska trpaslíka*, stejně tak další projekt s Lukašem pod názvem *Čínská plátna*, který prodal Modrému ptáku za 100 marek, z nichž doopravdy dostal pouze 15. Vzhledem k faktu, že Nabokov neměl ani na zaplacení nájmu, začal uvažovat o odchodu z Berlína. Z nuzných poměrů ho zachránila snoubenka Vera Slonimová, která za něj zaplatila dluh a doporučila mu jiný, levnější penzion.⁶⁵ Tím ale nebyly vyřešeny problémy, které Nabokova tížily. Chtěl za každou cenu odejít z Berlína, ale nechtěl se vzdálit milované matce odchodem do Paříže. Neustále si kladl otázku, jak ji lépe zaopatřit (trpěl představou o matčině strádání), ale neuměl si představit život v Praze. Skličující myšlenky zapudil soustředěním na práci. Začal vydělávat jako soukromý učitel, napsal několik povídek (zatím neotištěných), které se svými tématy podobaly jeho pozdějším románům.⁶⁶ Neobvyklou změnou bylo pro něj účinkování v pantomimě *Balagan* režírované Lydií Ryndinovou. Show byla kritikou odsouzena, divadelní kritik Jurij Ofrosimov byl zcela „rozhořčen nad jejím ignorantským přístupem“. Na druhé straně opětovná spolupráce s Lukašem na baletu *Kavalír měsíčního svitu*, představeném při otevření *Königsbergu*, mu přinesla značný úspěch.⁶⁷

15. dubna 1924 vstoupil Vladimír Nabokov do manželského svazku s Ruskou židovského původu Verou Slonimovou. Po svatbě začal Nabokov opět dávat soukromé

⁶³ Tamtéž, s. 228.

⁶⁴ Tamtéž, s. 229.

⁶⁵ Tamtéž, s. 234.

⁶⁶ Jde např. o povídku *Bachmann*, která je spojována s románem *Lužinova obrana*. In: Boyd, Brian: *Vladimír Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 235.

⁶⁷ Boyd, Brian: *Vladimír Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 238, 239.

hodiny, vyučoval angličtinu, tenis, gymnastiku a box. O rok později začal pracovat na svém prvním románu *Mášeňka*, který patří mezi nejautobiografičtější romány v kontextu celé tvorby. Vložil do něj mnoho ze zkušeností nabytých v exilu. Nabokov uměl jen velmi málo německy a až na pár lidí, které potkával každodenně (jako byla jeho bytná nebo imigrační pracovník), neznal Berlínany vůbec. Vztahy mezi místními a exulanty podle něj neexistovaly. Problémem se stávaly momenty, kdy bylo nutné žádat o prodloužení víza. Společnost národů tehdy imigranty vybavila tzv. Nansenovým pasem, bez něhož Rus zbaven občanství nejen že nemohl vycestovat do jiné země, ale zároveň ho tento doklad degradoval na něco „opovrženého“. ⁶⁸ Situaci, v níž se objevuje ruský emigrant „bojující“ s německou byrokracií, vložil Nabokov do svého prvního románu.

K románu (vydaném v roce 1926) začali první ruští čtenáři přistupovat jako k obrazům z emigrantského života. ⁶⁹ Zajímavější je ale sledovat Nabokovův první román z hlediska motivů, objevujících se v náznacích ještě před *Mášeňkou* a vyvíjejících se plně v pozdějších románech. ⁷⁰ Michal Sýkora považuje za stěžejní motiv *Mášeňky* „rozvinutí tématu dvou světů“. ⁷¹ Stejný motiv je patrný již ve veršované hře *Smrt*: jedna z postav umírá, a přece potom žije dál, takže ani ona sama, ani čtenář si nejsou jisti, zda smrt opravdu nastala, anebo se vědomí nějakým způsobem pohybuje i mimo smrt. V *Tragédii pana Morna* pracuje Nabokov s tímto tématem podobným způsobem, realitu tu zpochybňuje realitou. Nabokov dokáže díky sotva rozpoznatelným obrátům vytvářet fiktivní svět, na jednu stranu důvěryhodný a na stranu druhou občas nechá kulisy spadnout a objeví se „realita“ zcela jiná. ⁷²

V souvislosti s vydáním *Mášeňky* se Nabokovovi naskytly další pracovní příležitosti. Na jaře 1926 jej oslovil režisér, vážený divadelní kritik a kronikář ruské emigrace Jurij Ofrosimov, aby napsal hru pro jeho společnost Gruppa. O týden později Nabokov po důkladném zvážení souhlasil. Hru *Člověk iz SSSR (Muž ze SSSR)* pak psal celý podzim, aby mohla být uvedena v rámci nadcházející divadelní sezony. Stejně jako byla *Mášeňka*

⁶⁸ Nabokov, Vladimír: *Promluv, paměti*. Jinočany: nakladatelství a vydavatelství H&H 1998, s. 277.

⁶⁹ Sýkora, Michal: *Vladimír Nabokov od Mášeňky k Daru*. Brno: Host 2002, s. 25.

⁷⁰ Motiv dvou světů je Nabokovem využíván alespoň částečně snad v každém z jeho románů, nejmarkantnější je ovšem v *Pozvání na popravu*, *Ve znamení levobočka* a *Bledém ohni*.

⁷¹ Sýkora, Michal: *Vladimír Nabokov od Mášeňky k Daru*. Brno: Host 2002, s. 30.

⁷² Zimmer, Dieter, E.: *Nachwort des Herausgebers*. In: Nabokov, Vladimír: *Dramen*. Hamburg: Rowolt 2000, s. 570.

potencionálním čtenářům představována jako „román emigrantského života“, tak hra *Muž ze SSSR* slibovala „scény z emigrantského života“.⁷³ Původní plán nazkoušet *Muže ze SSSR* ještě na konci roku 1926 a uvést jej v únoru následujícího roku ztroskotal. Hra byla uvedena nakonec s dvouměsíčním zpožděním, 1. dubna 1927 v Grotrian Steinweg Saalu na Bellevuestrasse, a zaznamenala u publika mimořádný ohlas, nicméně z ekonomických důvodů mohla být reprízována pouze jednou.⁷⁴

Děj hry je zasazen do Berlína roku 1926. Sleduje dvanáct dní pobytu Rusa Alexeje Kuzněcova, jehož návštěva Německa není nikterak specifikována. Od prvního vstupu na scénu, až po jeho odjezd je Kuzněcevova existence opředena tajemstvím, s nímž zápasí i ostatní postavy. Hra má pět jednání a každé z nich představuje momentku z emigrantského života. První je zasazena do pseudoruské taverny zející prázdnotou. Atmosféra ve sklepě, kde se hospůdka nalézá, má atmosféru odvrácené strany světa. Od toho německého, který leží o několik metrů nahoře, je oddělen prudkým schodištěm, po kterém přichozivší Kuzněcov padá střemhlav dolů, mezi ruské emigranty. Dva světy přítomné v prvním jednání se odlišují i skrze materiální podmínky, na jedné straně krachující podnik, na straně druhé Berličané, spěchající kolem do práce. Kuzněcov zde mimo jiné nalézá svou budoucí milenkou, jež ho ve druhém jednání odvádí do pensionu, plného dalších ruských emigrantů. Popis jejího obydlí je identický s tím, které Nabokov zobrazuje v románu *Mášeňka*. Během druhého jednání padne několik zásadních otázek, jež byly v tehdejší době diskutovány v domácnostech ruských emigrantů. Spekuluje se Kuzněcovovi jako o bolševikovi a jeho schůzce s tajným agentem, na přetřes přijde debata o umění, politice a přítomna je evidentně i Nabokovem často zmiňovaná *pošlost'* (o které budu mluvit později). Třetí jednání se odehrává ve vestibulu před sálem, v němž probíhá jedna z emigrantských přednášek. Čtvrtý akt sdružuje ruské emigranty ve filmových ateliérech k natáčení filmu o ruské revoluci. Vrcholí v něm milostná aféra mezi Kuzněcovem a milenkou Mariannou. V posledním pátém dějství odjíždí protagonista zpět do Sovětského svazu. Podle Boyda je závěrečná scéna jako obdobná k těm Čechovovým ze *Tří sester* a *Višňového sadu*, na místo touhy po Moskvě, jsou tu přítomny vzpomínky na „staré Rusko.“⁷⁵

⁷³ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 263.

⁷⁴ Tamtéž, s. 273.

⁷⁵ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 264.

Nabokov se v této době neprojevoval jen jako dramatik, ale i jako příležitostný herec. Na jevišti vystoupil 13. června 1926 v Poznyševově adaptaci Tolstého *Kreutzerovy sonáty*, představení bylo předvedeno ve Svazu spisovatelů v Schubertově sálu. O rok později, 27. května 1927, účinkoval v roli Evreinova ve dvouaktové revue *Quatsch (Nesmysl)* na plese konaném na podporu Svazu spisovatelů. Ačkoli se revue zúčastnilo přes čtyřicet účastníků, nebyl zaregistrován větší úspěch.⁷⁶

Berlín se v průběhu konce dvacátých a počátku třicátých let ocitnul v závažné krizi. Na konci roku 1931 bylo v Německu pět milionů nezaměstnaných. Tisíce bytů zely prázdnotou, lidé hledali stále levnější možnosti bydlení. Společnost se rozhodovala, zda se politicky přiklonit k pravici, či levici (fašismus versus komunismus). V říjnu 1931 skončilo z nedostatku financí vydávání *Rulu*. (Nabokov v tomto neklidném čase napsal povídku *Terra Incognita*, k níž se ještě dostanu v souvislosti se hrou *Pól*.) Stejně tak jako se zavřely dveře redakce *Rulu*, skončilo mnoho rusko-berlínských kaváren a podniků, ruské koncerty byly hrány čím dál řidšímu publiku, berlínská „kulturní supernova“ byla zruinována.⁷⁷

Ve třicátých letech se Vladimir Nabokov etabloval jako prozaik. Než napsal další divadelní hru (1937), dokončil téměř všechny romány svého „ruského období“. Jedinou výjimkou se stal román *Dar*, na kterém autor pracoval v letech 1934–1938. Nabokovova prozaická činnost ale není náplní mé práce, proto se jí dále nebudu věnovat.

2.5 Francie

Do Paříže poprvé zavítal Nabokov v roce 1932. Setkal se zde s významnými představiteli ruské emigrace a přáteli, s jimiž spolupracoval ve 20. letech v Berlíně. Na podzim téhož roku vystoupil poprvé před pařížským publikem se svým čtením. Akce zaznamenala obrovský úspěch a Nabokovovi zajistila nečekaný přísun peněz. Již během prvního pobytu v Paříži napsal manželce o plánu přestěhovat se v lednu 1933 z Berlína do Paříže.⁷⁸ Skutečný přesun se ale uskutečnil až o čtyři roky později, v roce 1937 (kvůli židovskému původu Very Nabokovové byl odchod z nacistického Německa otázkou života a smrti). Nabokovovi se nejprve přestěhovali na jih Francie do Cannes, později do blízkého

⁷⁶ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 261, 273.

⁷⁷ Tamtéž, s. 373.

⁷⁸ Tamtéž, s. 393, 396.

Mentonu, kde na podzim roku 1937 napsal Nabokov téměř po desetileté pauze divadelní hru *Sobytyje (Událost)*. Během zimy 1936–1937 totiž začal jeden z Nabokovových přátel Ilja Fondaminskij aktivně pracovat na novém projektu Ruského divadla v Paříži. Za účelem vytvořit repertoár pro toto nové divadlo oslovil Fondaminskij mnoho emigrantských spisovatelů, mezi nimi i Nabokova. Během čtyř měsíců usilovné práce vznikla tříaktová hra.⁷⁹ Premiéra se uskutečnila 4. března 1938 v Ruském divadle v Salle des Journaux (národní knihovna) na Rue de Richelieu 100 v Paříži. Za režii i výpravou stál v té době jeden z nejvýznamnějších výtvarníků Jurij Anněnkov. Inscenace vyvolala nebývalou vlnu kontroverzních reakcí. Po páteční premiéře bylo rozhodnuto, že nedělní první repríza bude zároveň derniérou. I přesto, že v nedělním vydání *Poslednije novosti* byla otištěna nepříznivě laděná recenze, přišlo na nedělní představení zcela jiné publikum a vyvolalo absolutně odlišnou odezvu. Brian Boyd popisuje, že po prvních dvou aktech si užaslí diváci vyžádali potleskem celkem šestkrát příchod herců. Žádná jiná inscenace už nevzbudila takovou vlnu rozporuplného přijetí a diskuzí jako *Událost*. Noviny posléze vydaly prohlášení: „*Událost* se stala událostí sezony.“⁸⁰ Hra byla téměř okamžitě publikována v měsíčníku *Russkije zapiski* a později byla hrána v Praze, Varšavě, Bělehradě a New Yorku.

Poslední divadelní hra *Izobretěnije Val'sa (Val'sův vynález)* vznikla v době, kdy měli Nabokovovi největší existenční potíže. Manželé se se čtyřletým synem stěhovali z místa na místo a snažili se nějak přežít, jejich situace byla tak žalostná, že Nabokov prosil v dopisech o finanční pomoc nebo pracovní uplatnění například Ruský literární fond sídlící ve Spojených státech či univerzitu Yale. Dalším problémem byl Nabokovův „ilegální“ pobyt ve Francii, protože nevládnul carte d'identité, nebylo možné přestěhovat se do Paříže. Vidina finanční odměny byla hlavní příčinou, proč Nabokov napsal svůj na dlouhou dobu poslední dramatický text.⁸¹

Uvedení hry bylo naplánované na prosinec 1938. Režie se měl znovu ujmout Anněnkov, ale z plánů nakonec sešlo. Režisér se nepohodl s vedením Ruského divadla a odešel. Náhradu se nepodařilo zajistit, takže hra nakonec nebyla do programu divadla zařazena.

⁷⁹ Tamtéž, s. 446.

⁸⁰ Tamtéž, s. 485.

⁸¹ Tamtéž, s. 488, 489.

Nabokov již nikdy žádnou divadelní hru nenapsal. Jediným návratem k dramatickému umění se stala práce na scénáři k filmové adaptaci románu *Lolita*, na níž pracoval v letech 1959–1961.

V roce 1940 utíká Nabokovova tříčlenná rodina z Evropy okupované nacisty do Spojených států. Vladimir Nabokov se spolu s manželkou znovu vrací do Evropy až po dvaceti letech amerického života. Zprvu pouze dočasný pobyt ve švýcarském městě Montreaux, ležícím na břehu ženevského jezera, se nakonec protáhne na sedmnáct let. Umírá v nedalekém Lausanne 2. července 1977.

2.6 Lolita

„Přetvořit román do scénáře se podobá skicování kreseb k obrazu, který už je roky dokončen a zarámován“⁸²

Poslední dramatický text, který napsal Vladimir Nabokov, je scénář k jeho nejproslavenějšímu románu *Lolita*. Nápad, aby autor, který do té doby s filmem neměl takřka nic společného, vytvořil filmový scénář, pocházel od amerického režiséra Stanleyho Kubricka a jeho společníka, filmového producenta Jamese Harrise. K Nabokovovi se zpráva o Kubrickově touze zfilmovat *Lolitu* s autorovým vlastním scénářem dostala v červnu 1958.⁸³ V té době už měl Kubrick získaná práva na její zfilmování. První setkání nad scénářem se uskutečnilo 1. března 1959 v Kubrickově studiu. Nabokov je popisuje jako laskavou debatu, v níž se střetávaly rozdílné názory obou umělců („On akceptoval mé nepostradatelné návrhy a já na oplátku některé z jeho méně podstatných.“⁸⁴). Oba se dohodli na úvodu filmu, v němž bude zdůrazněna Quiltyho vražda a posléze vyzdvižena první část literární předlohy, tedy Humbertův pobyt v Ramsdale. Kubrickův přístup spisovatele utvrdil v tom, že bude brán

⁸² Nabokov, Vladimir: *Strong Opinions*. New York: Vintage International 1991, s. 6.

⁸³ Nabokov nevěděl, zdali má práva k zfilmování *Lolity* poskytnout. Na druhou stranu ho lákala představa, že by mohl do adaptačního procesu zasáhnout, a věděl, že pokud bude souhlasit, nevznikne další filmová *Lolita*, na kterou už by pravděpodobně nedohlížel. Další motivací pro souhlas s natáčením byly peníze. In: Cocks, Geoffrey, Dietrick James, Petrussek, Glenn: *Stanley Kubrick: Film, and the Uses of History*. The University of Wisconsin Press 2006, s. 38.

⁸⁴ Nabokov, Vladimir: Foreword, In: Nabokov, Vladimir: *Novels 1955–1962, Lolita, Pnin, Pale Fire, Lolita: A Screenplay*. New York: The Library of America 1996, s. 672.

ohled na jeho „vrtochy“ a názory více než na cenzory. Názor ale změnil o několik měsíců později. Scénář mu stále narůstal, proto začal mít pochybnosti, aby režisér vše akceptoval.⁸⁵

Na konci června téhož roku byl Nabokov hotov se čtyřsetstránkovým rukopisem. Kubrickova reakce byla pochopitelně rozporuplná. Vytýkal mu především množství nepodstatných epizod a celkový rozsah, jenž by vydal na sedmihodinový film. Scénář byl tudíž nezfilmovatelný. Nabokov proto musel provést značné úpravy, které zahrnovaly významné škrty a změny v dialozích a scénách. Vytvořil pro filmovou verzi velké množství zcela nových dialogů s tím, že chtěl zachovat *Lolitu* pro sebe přijatelnou.⁸⁶ Podle Nabokova byl Kubrick s výslednou podobou zkráceného scénáře spokojen. Pro film ale nakonec využil asi jen 20 procent. Scénář byl proto vydán jako samostatný text, který autor považoval za „oživenou variantu starého románu“.⁸⁷

2.6.1 Lolita jako dramatický text

Nabokov se v úvodu ke scénáři *Lolity*, který napsal o třináct let později, vyjádřil, že „není žádným dramatikem a už vůbec ne scénáristou.“⁸⁸ I přes autorovo vyjádření (které nebude brát jako směrodatné) je jasné, že si od počátku pro něj zcela nového úkolu moc nevěřil. Zkušenost s psaním her byla pro něj v té době (více jak dvacet let po dopsání poslední hry *Val'siv vynález*) dávnou historií. Přesto ale Nabokov přistoupil k napsání scénáře velmi kreativně. I ve své filmařské nezkušenosti se pokusil v textu navrhnout několik ryze filmových vylepšení. Dopomohla mu k tomu jeho obrazotvornost a důraz na detail, známý z prozaických děl. Strukturou se ale Nabokovův text od běžných filmových scénářů výrazně odlišuje. Tvoří dojem, že jde o divadelní hru, v níž zřetelně dominuje brilantní literární stránka.

Již od prvních řádků scénáře je patrné, jakým způsobem je koncipován. Nabokov se nedokáže oprostít od detailně řešené románové předlohy, a i když se snaží vypustit některé informace, zdá se, že scénář je „jen“ přepsaný román do dialogů. Z první části, jež je v

⁸⁵ Tamtéž, s. 672, 673.

⁸⁶ Nabokov, Vladimir: *Strong Opinions*. New York: Vintage International 1991, s. 6.

⁸⁷ Nabokov, Vladimir: Foreword, In: Nabokov, Vladimir: *Novels 1955–1962, Lolita, Prnin, Pale Fire, Lolita: A Screenplay*. New York: The Library of America 1996, s. 672.

⁸⁷ Tamtéž, s. 676.

⁸⁸ Tamtéž, s. 673.

podstatě transkripcí románové předmluvy (vyprávění dr. Raye navržené Nabokovem jako *voice over*), se dozvídáme, kdo je Humbert Humbert (probrána je podrobně jeho minulost včetně lásky k nymfěčkám). Nabokov měl zřejmě představu, že bez důkladného představení protagonisty není možné, aby divák pochopil jeho motivace a touhy. Kubrick ale nic z první části nepoužil. Další změny vůči již zkrácenému scénáři proběhly ve znamení razantního zkrácení narativních linií, které děj nikam neposunovaly. Zmizely tedy scény s osobami, které měly jen retardační účinky (taxikáři, policisté, doktoři apod.). Vytratily se i některé scény napsané pravděpodobně za účelem pobavit diváka (nejčastěji vytvořené ironickými a sarkastickými poznámkami postav) a zbytečně zdlouhavě vysvětlující dialogy, které Kubrick buď nahradil filmovými prostředky (známé je např. Kubrickovo zacházení s detailně propracovanou mizanscénou a hloubkou pole, která dává možnost zobrazit více akcí najednou), nebo je úplně vypustil, protože si divák mohl informace lehce domyslet.

Především je ale třeba si uvědomit, že tvůrci mluví jiným jazykem: Nabokov tím literárním, narativním, vše vysvětlujícím, a Kubrick filmovým, který využívá kamery a střihu. I když se zdá toto vymezení banální, je to ten jediný důvod, proč napsal Nabokov scénář tak dlouhý, že by film trval sedm hodin, a proč s tím nebyl režisér spokojen. Nabokov k tomu pokorně uvádí: „Absolutní věrnost předloze sice může být pro autora ideálem, ale může také znamenat katastrofu pro režiséra.“⁸⁹ Po premiéře *Lolity* byl ale Nabokov zklamaný,⁹⁰ měl dokonce dojem, „že (...) promarnil šest měsíců svého času.“⁹¹

Jak jsem již zmínila, Nabokov se k psaní scénáře postavil velmi kreativně. I když spousta z jeho nápadů nemohla být zrealizována, uvedu některé z nich jako důkaz jeho tvůrčí invence (tedy alespoň část z nich, ve kterých spatřuji podobnosti s dalšími dramatickými texty). Nedá se zjednodušeně říci, jakým způsobem Nabokov píše (tématům a motivům často využívaných v jeho díle se budu věnovat podrobně v následujících kapitolách), je ale proslulý hrou s literárními aluzemi, odkazy a narážkami, miluje ironii a parodii. Všechny zmíněné

⁸⁹ Appel, Alfred: *Nabokov's Dark Cinema*. New York: Oxford University Press 1974, s. 230.

⁹⁰ I když byl na první pohled zklamaný, uvědomoval si, že adaptace je po stránce filmového zpracování nadprůměrná. „Obdivuji film *Lolita* – jako film, ale je mi líto, že jsem neměl možnost opravdu spolupracovat na jeho vytváření. Lidé, kteří mají rádi můj román, shledali film neúplným. Nicméně pokud by všechny další adaptace mých knih byly tak okouzující jako ta Kubrickova, pak si nemám právo stěžovat.“ In: Nabokov, Vladimir: *Strong Opinions*. New York: Vintage International 1974, s. 235.

⁹¹ Tamtéž, s. 235.

komponenty jeho tvorby je možné ve zvýšené formě nalézt i ve scénáři. Nabokov měl celou řadu oblíbených autorů, například Shakespeara a Poea, které v textu explicitně jmenuje. Téměř na konci prvního jednání, přesněji jen několik málo okamžiků před Humbertovým telefonátem Lolitě na letní tábor, se ve scénické poznámce objevuje nápad s Humbertovým převlekem: „V jednom záběru má být představen jako profesor v taláru, v dalším jako obyčejný Hamlet a ve třetím jako zchátralý Poe, později má vystoupit i sám za sebe.“⁹² Představa sice nefilmovatelná (diváci by ji stěží mohli pochopit a zároveň by byla vytržená z kontextu), ale přesně odpovídající literárnímu stylu Nabokova. Motiv smrti v *Hamletovi*, který náhodně zabíjí Oféliina otce Polonia, má v Lolitě ekvivalent v Humbertově touze po smrti Charlotty, matky Lolity, která stejně jako Polonius umírá nakonec nešťastnou náhodou.⁹³ Druhým zmíněným je Edgar Allan Poe, jenž je s Humbertem propojen skrze lásku k mladé dívce. Nabokov používá jméno Poeovy mladinké manželky (v době sňatku s Poem dovršila čtrnácti let života) Virginie Clemmové ve vnitřních dialozích Humberta („Má drahá paní Hazeová, nebo lépe řečeno paní Clemmová, jsem vášnivě oddaný vaší dceři.“⁹⁴). Na dílo Poea navazuje Nabokov mnohokrát, např. ve jméně Humbertovy první lásky Annabel Lee (poslední dokončené Poeovy básně, 1949). Dále je možné ve scénáři najít odkazy na Flaubertovu Emmu (*Paní Bovaryová*), Puškinovu báseň *Cikáni* (1824), hru Viktora Huga (*Le Roi s'amuse*, 1823), parodii na T. S. Eliota, R. de Chateaubrianda a mnoho dalších.⁹⁵

Nabokov ke scénáři vytvořil podrobné vysvětlivky, v nichž interpretuje některé ze svých scénických poznámek, charakterů a motivací postav apod. Tak se na příklad můžeme dozvědět o společnici Clare Quiltyho, Vivian Darkbloomové. Znalci Nabokovova díla vědí, že jde o anagram jeho jména, pro nezasvěcené tuto skutečnost osvětluje právě v jedné z poznámek.

⁹² Nabokov, Vladimir: Foreword, In: Nabokov, Vladimir: *Novels 1955–1962, Lolita, Pnin, Pale Fire, Lolita: A Screenplay*. New York: The Library of America 1996, s. 730.

⁹³ Kubrick s Humbertovou touhou po zabití manželky pracuje taktéž, ale diametrálně odlišně, bez jakýchkoli literárních aluzí. Motiv, který využívá, je pistole po Lolitině otci, s níž Humbert plánuje Charlottu „náhodně“ zastřelit.

⁹⁴ Tamtéž, s. 730.

⁹⁵ Kompletní seznam intertextových odkazů je možné nalézt v poznámkách připojených ke scénáři. In: Nabokov, Vladimir: *Novels 1955–1962, Lolita, Pnin, Pale Fire, Lolita: A Screenplay*. New York: The Library of America 1996, s. 873–904.

Scénář *Lolity* zpracovává mnoho podnětných témat, a i když není považován za nevhodnější k adaptování, jako literárně-dramatický text bezesbytku náleží do celkově vysoké úrovně Nabokovova díla. Stal se posledním spisovatelovým dramatickým počinem.

3 DIVADELNÍ HRY

3.1 Smert'/Smrt (1923)

Veršovaná hra *Smrt* se odehrává v Cambridgi roku 1806, v pokoji doktora přírodních věd Gonvilla. V úvodním monologu, je prozrazena Gonvillova touha ovládat druhé lidi. Mluví o moci, s níž dokáže číst lidské myšlenky, a konkrétně o muži, jehož mozek je mu otevřený, jako by ho byl „sám nakreslil“. Pouze malá část tohoto mozku je mu doposud skryta a on ji chce za každou cenu odhalit, proto nachystá malý experiment.

Objektem experimentu se stane student Edmond, zamilovaný do Gonvillovy manželky, paní Stelly. Přírodovědec Edmondovi namluví náhlou smrt své paní. Studenta uvrhne zpráva o smrti milované osoby do hluboké deprese, začíná pochybovat o všem, mluví o ztrátě víry („dříve jsem věřil na starce sedícího na obláčku, uprostřed svatých duchů, /.../ nyní mám strach“⁹⁶). Gonville využije Edmondovy dezorientovanosti a pomalu mu podsouvá myšlenku na sebevraždu. Edmond se podle očekávání nakonec opravdu dožaduje smrtelné dávky jedu, kterou mu jeho učitel rád podává pod jedinou podmínkou, že bude u sebevraždy přítomen.

Druhý akt se odehraje jen o chvíli později, je situován do stejného pokoje, Gonville sedí stále naproti Edmondovi. Z monologu studenta je zřetelné váhání, zdali je opravdu pro smrti, či nikoli. Gonville mu ale vysvětluje, že je opravdu mrtvý a jakékoli vnímání a pocity jsou součástí jeho vlastní, posmrtné imaginace. Edmondovy poslední pochybnosti zažene učitel příměrem k Fantomovým bolestem, při nichž pacienti cítí prsty na neexistující ruce. Jakmile jsou rozehnány veškeré obavy, přistupuje Gonville ke svému původnímu plánu zjistit poslední, do té doby utajený okamžik z Edmondových myšlenek a vzpomínek, týkající se jeho ženy. Edmond jeho přání vyplní a prozradí mu, že Stelle vyznal lásku. Ta ale vyznání neopětovala ničím závažnějším než hlubokým pohledem. Protože se Gonville dozvěděl všechno, co chtěl vědět, vyvádí Edmonda ze „světa klamu“ zpět do reality. Gonvillův

⁹⁶ V této kapitole pracuji s německým překladem hry *Der Tod* Rosemarie Tietze. V anglickém jazyce hra podle mých informací doposud nevyšla. In: Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Hamburg: Rowohlt, 2000, s. 342.

experiment nebyl vystaven pouze na jedné lži, Stellina smrt byla taktéž kamuflovaná. Hra končí Gonvillovým zvoláním: „Stello, tak už pojď.“⁹⁷

3.1.1 Struktura hry

Pro strukturu hry *Smrt* je klíčové pojetí dualismu a dichotomií, a to jak obsahově, tak z formálního hlediska. V obsahové rovině nacházíme mnoho protikladných dvojic: život/smrt, stáří/mládí, sebeovládání/vášeň, věda/láska atd. Tomu odpovídá formální uspořádání díla: dva akty a jednající postavy tvořící si navzájem protagonistu i antagonistu.

Hra je napsána s obdivuhodnou hospodárností, expozice, tvořená promluvou Gonvilla, je uzavřena již po několika verších. Tempo je narušováno pouze lyrickými pasážemi, které děj nijak neretardují, v prvním aktu jsou použity zřejmě za cílem zdůraznit odlišné názory a pohled na svět obou postav. Ve druhé části vyvolávají dojem napětí, které je Nabokovem ironizováno. Edmond se cítí mrtev a začíná zcela bezprostředně mluvit o lásce ke Stelle. Zpověď, jež by za jiných okolností zněla výstředně, má tady obhajitelné místo. Edmond zjistí až závěrem, že se nachází u výsledku, a v této chvíli dochází ke zmíněnému ironizování (Edmondovy „naivní“ ideje jsou tu v kontrastu k vyrovnanému a promyšlenému tahu Gonvilla).

Za typicky „nabokovovské“ je možné brát to, že pod dvojitým povrchem díla se vlastně skrývá příběh tří lidí (nejde ale o klasický příběh milostného trojúhelníku). Stella je sice jako postava neustále zpřítomňována, ale nikdy nevstoupí na scénu. *Smrt* končí v okamžiku, kdy by se měla konečně žena objevit.

3.1.2 Intertextualita a Smrt

Největší podobnost s veršovanou divadelní hrou *Smrt* můžeme bezpochyby nalézt ve Faustovi.⁹⁸ Otázkou zůstává, z jakého materiálu, zobrazujícího faustovský motiv, ale Nabokov vychází. U obou nejznámějších zpracování Fausta je možné nalézt jisté spojitosti. Děj *Smrti* je zasazen do Cambridge roku 1806. S Christopherem Marlowem (*Tragická historie o doktoru Faustovi*, 1592) je spojeno určení místa. Stejně jako Vladimír Nabokov studoval Marlowe v Cambridgi na Trinity College (1581–1584). *Faust* Johanna Wolfganga

⁹⁷ Tamtéž, s. 362.

⁹⁸ Boyd, Brian: *Vladimír Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 204.

Goetha souvisí s Nabokovovým dílem v uvedeném letopočtu. Rok 1806 je rokem dokončení první dílu *Fausta*. Nabokov *Fausta* v originále nečetl (vycházím z všeobecně známého tvrzení, že Nabokov uměl německy jen velmi málo), ale je jasné, že mu faustovský motiv byl znám. Navíc po mnoha letech uvádí Goethova *Fausta* v knize *Nikolaj Gogol* jako vzorový příklad *pošlosti*, tedy, zjednodušeně řečeno, jakéhosi pseudointelektuálního kýče.⁹⁹ Autorův odmítavý postoj vůči Faustovi ale není v raném díle, jakým je hra *Smrt*, ještě citelný. Motivy, které si Nabokov vůči předloze bere, nejsou založeny na parodizujícím záměru. Kromě podobností jsou zde evidentní i rozdíly, jakým je příklad Faustova touha po sebezničení, u Nabokova to není učitel, ale žák, kdo sáhne po lahvičce s jedem. Gonville se také necítí být přinucen žít v „kleci chudé vědy“, ale naopak: vědění mu propůjčuje moc a způsobuje požitky, jak je zřejmé z prvních replik:

„...Vládnutí nad cizími duchy porovnávám se svojí vědou,
jak je krásné dopředu vědět, jaká směs se vytvoří,
když zeleno-modrý plamen pomalu rozpouští dvě soli, které nechá zbarvit mlhově bílý píst,
jak je hezké vědět, že šedá hmota plodí v kostním lůžku podobné medúze
jak geniální sny, tak modlitby, tak vesmír...“¹⁰⁰

Faustovo zoufalství je zde poněkud vytěsněno, není to Gonville, který pojmenovává touhu po něčem, co leží mimo vědu, ale Edmond. Taky je možné říci, že Gonville Mefistofela nepotřebuje, domnívám se totiž, že Mefistofeles je zde zpřítomněn v Gonvillově chování, vykazujícím podobné vystupování jako Goethův ďábel. Díky svému triku se dostane tak rychle k cíli, jak by toho možná nedosáhl ani s magií.

Další vyzorovatelnou literární aluzí je postava George Gordona Byrona, mihnoucí se hrou jako „stín v ne více než jednom či dvou intenzivních okamžicích“.¹⁰¹ Nabokov jej ztělesní v rámci jedné Edmondovy vzpomínky na přítele z univerzity. Dokonale popíše

⁹⁹ „Mezi národy, se kterými jsme vždy udržovali blízké styky, se nám Německo zdálo být zemí, kde *pošlost* nebyla vysmívána, nýbrž se stala jednou ze základních vlastností národního ducha, zvyků a tradic a obecné atmosféry, ačkoli dobromyslní ruští vzdělanci romantického založení s až příliš velkou ochotou a v nejlepší víře přijímali legendu německé filozofie a literatury Museli bychom být Nadrusy, abychom poznali, že v Goethově Faustovi tryská úžasný pramen *pošlosti*.“ Z překladu (Nabokovovy knihy *Nikolaj Gogol*) Michala Sýkory, IN: Sýkora, Michal: *Vladimir Nabokov od Mášeňky k Daru*. Brno: Host 2002, s. 123.

¹⁰⁰ Nabokov, Vladimír: *Dramen*. Hamburg: Rowohlt, 2000, s. 339.

¹⁰¹ Boyd, s. 204.

Byronovo vystupování, tělesné postižení (kulhání) i celkový vzhled, známý z dochovaných obrazů. Aby nebylo pochyb, že jde skutečně o Byrona, dokáže jeho totožnost ještě zmínkou o verších a cypřiších (*Korzár*, III. zpěv).

Následujícím textem, ve kterém lze nalézt mnoho podobného s Nabokovovou *Smrtí*, je často zmiňované veršované drama *Mozart a Salieri* (1830). Teď nemám na mysli jen stejnou formu, ve které jsou obě hry psány,¹⁰² ale i existenci obsahových paralel, jakou je např. využití jedu. Salieri zbavující se skrze jed protivníka Mozarta je obdobou Gonvilla podávajícího jed „sokovi“ Edmondovi. Diference tkví v jiném důvodu užití smrtelné dávky jedu. Salieri nevraždí kvůli žárlivosti k ženě, ale z žárlivosti vůči tvůrčí genialitě Mozarta. Podobně vypadá i scéna, v níž se rodí plán k užití jedu.

Salieri: Mám poslední dar mojí Izory,

osmnáct let ho nosím stále s sebou, mám v ruce jed.

Jak často byl můj život nesnesitelná rána a jak často jsem s nepozorným nepřítelem jídal

a nikdy nepodlehл pokušení,

ačkoli jsem zbabělec a křivdy mě zasahují velmi hluboko.¹⁰³

Jiným rozdílem je i pojetí zamýšlené vraždy. Gonville se na zabití nezaměřuje, smrt je pouze hraná, zdánlivá.

Motiv zdánlivé smrti je nepřehlédnutelně přítomen v Shakespearově tragédii *Král Lear*. S touto analogií zachází Nabokov se suverénní svobodou. Pouze okrajovou podobností jsou jména Edmunda (levobočka hraběte z Glostru) a studenta Edmonda. Významnější je využití již zmíněné údajné smrti přítomné u *Krále Leara* v obraze, v němž Edgar vede svého oslepeného a zoufalého otce Glostra, který mu trikem zabrání v záměru ukončit svůj život. Edgar přivádí otce na útes a nechává jej skočit vstříc jisté smrti. Ve skutečnosti se nic takového samozřejmě neděje. Slepý Gloster se sice domnívá, že přežil pád do hloubky, ale Edgar ho jen nedovedl až na okraj srázu, a tak byl pád starce zcela neškodný. Přesto léčba působí jako terapie, Gloster nabývá opět odvahy, aby žil svůj život dál.

¹⁰³ Puškin, A. S.: *Mozart a Salieri, Lakomý rytíř*. Překlad: Zdenka Bergrová. Vyšlo jako příloha časopisu *Divadlo* 3/99, s. 5.

Inspirace Shakespearem je patrná na mnoha dalších místech *Smrti*. Metafory létání, padání nebo zřícení se Nabokov využívá nejen ve spodobnění smrti jako takové, ale i lásky. Edmond popisuje extázi z prožitku Stellina hlubokého pohledu jako let k nebi.¹⁰⁴

3.1.3 Téma *Smrti*

V roce 1922 umírá násilnou smrtí Nabokovův otec. Rok poté zveřejňuje berlínský *Rul'* hru *Smrt*. Šok, který způsobila Nabokovovi smrt milovaného člověka, je zřetelná téměř z každého řádku veršovaného dramatu. I když je téma smrti zakomponováno do mnoha pozdějších prací a je dokonce možné říci, že smrt je jedním z ústředních témat celého Nabokovova díla, je právě zde zobrazována nejrealističtěji. Ačkoli v konečném důsledku nikdo nezemře, je smrt i přesto všudypřítomná. Je popisována ryze uměleckou formou, díky veršům dochází spíše ke zbásnění smrti, vytvoření obrazu smrti, a to několika způsoby. První je obraz života jako jezdce:

„Život je jezdec, který se prožene rychlostí šípu.

Najednou cesta končí, ale kůň letí dál a skáče do prázdna – teď dávej pozor, teď poslouchej:

jezdec se vznáší nad propastí, ale pád nenastává hned!

V bouřlivé snaze dostat se dopředu a setrvat pobízí jezdec koně ostruhami,
vidí před svými zraky známé nebe.

I když je sám v prostoru, i když neexistuje žádná cesta zpět...

A v tento okamžik, chápeš, *tento okamžik* následuje mimo konečné, mimo bytí na zemi.

Život tryská do tváře,

bičík švihnul, vítr zavanul do duše –

a nyní skončila cesta do nicoty.“¹⁰⁵

Jiný obraz je smrt jako ukončený proces. Stav beznaděje zobrazený se značnou morbiditou:

„Možná už také čte tvůj Gonville na hřbitově

z jednoduchého plochého náhrobku tvé jméno.

Pod ním ležíš ty, v tlustém království země,

rtý hnijí, svaly praskají,

¹⁰⁴ Nabokov, Vladimír: *Dramen*. Hamburg: Rowohlt, 2000, s. 361.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 350, 351.

mezi tím je černý sliz podobný žluči,
v němž se hýbe bezpočet bílých larev.¹⁰⁶

Rozličné podoby smrti jsou přítomny snad ve všech pracích Vladimira Nabokova, i když v některých (zejména v básnické tvorbě) pouze latentně. Často je to právě smrt (ať už se jedná o vraždu, sebevraždu nebo smrt jako přirozenou součást života), co je hnacím motorem jednání Nabokovových postav. Stejně jako touží po smrti Gonville, chce ji i Franz s Martou (*Král, dáma, kluk*), Hermann Hermann (*Zoufalství*), Humbert Humbert (*Lolita*), Kinbote (*Bledý oheň*). Na smrt čeká Cincinnatus (*Pozvání na popravu*), smrt je jediným východiskem pro Lužina (*Lužinova obrana*) atd. V Nabokovových dramatech je situace obdobná. Vedle *Smrti* je například i v *Události* smrt/vražda očekávanou „událostí“. Ve *Valšově vynálezu* je smrt a ničení prostředkem k zastrašování a útlaku.

Nabokovova raná tvorba ustavuje témata, která později autor rozpracovává a obměňuje. Téma smrti je neodlučitelně spojeno s touhou člověka vzít život do vlastních rukou a udělat něco zásadního, co dodá životu smysl. Smrt jako téma je u Nabokova spojeno ještě s jedním dalším „velkým“ tématem, a tím je člověk jako umělec.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 352.

3.2 Tragédie pana Morna/Tragedija gospodina Morna

Veršované drama v pěti aktech psané blankversem vytvořil Nabokov na přelomu roku 1923/24 při jedné z návštěv své matky v Praze. Na konci ledna už ji hotovou přivezl do Berlína, kde ji uvedl poprvé na večeru autorského čtení v domě rodinných přátel. Druhé čtení, již pro širší veřejnost, proběhlo 31. března 1924 v literárním klubu v Café Leon na Nollendorfplatz, sdružujícím ruské exilové autory. První publikovanou zmínkou o hře se stala anonymní recenze, která vyšla v emigrantském časopise *Rul'* 6. dubna 1924. Další čtvrtstoletí nevyšlo o *Tragédii pana Morna* nic dalšího. K prvnímu kompletnímu otištění hry došlo až v roce 1997 v moskevském literárním časopise *Zvezda (Hvězda)*.¹⁰⁷ Do anglického jazyka nebyla hra podle dostupných informací ještě přeložena, proto čerpám z německého překladu Sabinne Baumann. Důvod, proč hru Nabokov sám nevydal, zůstává nejasný, příběh se totiž jeví jako dokončený a úroveň mnohonásobně převyšuje veršovaná dramata, která vydána byla.

Podle Briana Boyda nám Morn stále připomíná to nejlepší z Nabokovových dramát. Využívá v něm témat, která později i na poli prozaickém neustále obměňuje a vylepšuje, proto ji Boyd nazývá tím nejpodstatnějším, co doposud Nabokov napsal.¹⁰⁸

Děj hry se odehrává v neznámé evropské zemi, kterou ještě před čtyřmi lety (dozvídáme se z textu) dlouhodobě sužoval občanský svár, v té době taky získala svého krále. Ačkoli vládl inkognito, obnovil řád a nadále po všech stránkách rozvíjel zemi. V království byl známý pod jménem pan Morn a vyznačoval se neustálým veselím a citlivostí. Morn se nijak netajil láskou ke krásné Midie, manželce revolucionáře Ganuse, který poslední čtyři roky strávil v pracovním táboře. Hra začíná v okamžiku, kdy Ganus uprchne a objeví se na prahu domu pana Tremense,¹⁰⁹ který mu vypráví o nastalých změnách v zemi. Ganus oceňuje změnu krále, už nevěří v sílu revoluce, k rozhořčení Tremense, který po ní neustále touží. Tremens má dceru, krásnou a všemi milovanou Ellu. Podle Boyda je charakter Elly ten nejčestnější ze všech. Moc o ní neřekne, ale jaká ve skutečnosti je, nechá vyplynout ze

¹⁰⁷ Zimmer, Dieter, E.: *Nachwort des Herausgebers*. In: Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Hamburg: Rowolt 2000, s. 576.

¹⁰⁸ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 222.

¹⁰⁹ Tremens je bývalou vůdčí postavou proběhlé revoluce, Ganus jej oslovuje mistře, nic bližšího ale o jeho postavení nevíme. Povahou jména se výrazně podobá postavě Trance z *Val'sova vynálezu*. Oba mají moc vytvářet dojem zlého snu.

situace.¹¹⁰ Dívka, která se má stát královnou básnířkou, je zamilovaná do Kliana, ale sotva spatří Ganuse, zjistí, že se v jeho přítomnosti červená. Během hry stále osciluje mezi těmito dvěma muži.

Když Ganus zjistí, že má Morn pletky z jeho ženou, vyzve ho na souboj. I když je informován, že Morn není nikdo jiný než samotný král, trvá na odplatě za zostuzenou čest. Domluví se na neobvyklých podmínkách: ten kdo prohraje v kartách, musí se sám zastřelit. Král schválně prohraje, ale v poslední chvíli spoušť nestiskne s utíká spolu s Midiou a přítelem Edminem na jih. Když se v zemi roznesou řeči o králově smrti, rozpoutá Tremens úspěšnou, ale velmi krvavou revoluci. Ganus se naproti tomu stává populárním hrdinou bojujícím proti revoluci.

Mezi tím se Morn změní k nepoznání. Kvůli ztracené sebeúctě se z něj stává sešlý a ošuntělý muž. Netrpělivá Midia vzplane citem k Edminovi, který ji odjakživa tajně miluje. Ganus se dozvídá od Midie, jak to bylo doopravdy s karetní hrou, a rozhodne se, že krále zabije. Na konci čtvrtého jednání opravdu přiloží zbraň k hlavě Morna a vystřelí.

Morn je sice zraněn, ale přežije. Okamžitě se rozkřikne, že král je naživu, a znovu se po mnoha peripetiích (kontrarevoluce apod.) dostává na trůn. Vrací se k němu Edmin a pomáhá mu vyléčit jeho zranění, stejně tak se vrací i Midia. Příběh by mohl v této chvíli skončit šťastně. Morn si ale uvědomí, že žije po celou dobu ve lži. Neutekl ze souboje, protože chtěl zachránit svou lásku, jak si všichni myslí, ale prostě protože zpanikařil tváří v tvář smrti. Protože není schopen s touto skutečností žít, zastřelí se a hra končí.

Tragédie pana Morna zpracovává téma smrti, kterému jsem se věnovala v předešlé kapitole, ještě hlouběji než v posledních třech veršovaných dramatech. Je to vůbec poprvé, co Nabokov využívá téma krále v exilu. Zároveň jistým způsobem reaguje na Shakespearova dramata. Nejen využitím blankversu, ale především ve jménech postav, jakými jsou: Midia, Edmin, Ganus, Tremens, Clian a Dandilio, a celou atmosférou děje.¹¹¹ Ačkoli Nabokov blíže nespecifikuje, kdy se hra odehrává, čas by mohl být lehce zaměněn s časem Shakespearových her odehrávajících se ve Veroně, Benátkách nebo Vídni. *Tragédie pana Morna* znovu otevírá shakespearovská témata, která se zdála být po dlouhou dobu uzavřená, například získání, ztráta a opětovné získání království, převleky, vládce skrývající svou totožnost, soukromé

¹¹⁰ Tamtéž, s. 222.

¹¹¹ Tamtéž, s. 222.

životy zkoušených mladých milenců proti barvitému pozadí veřejného zmatku nastíněný s probleskující fantazií a záchvěvy chmurné reality.¹¹²

Prostřednictvím *Tragédie pana Morna* Nabokov kritizuje a zároveň vylepšuje Shakespearovy literární prostředky, s nimiž vytváří tragédii. Koncepce hry odpovídá Nabokovovým požadavkům, o kterých píše v eseji *The Tragedy of Tragedy* (kterou budu probírat v poslední kapitole této práce). V první řadě se Nabokov staví proti osudovosti tragédie, neúprosnosti osudu, s níž je pracováno již od začátku hry. Autor je naprosto přesvědčen, že možnost změnit nevyhnutelnost tu byla vždycky. Existovalo přece tolik náhod a také svoboda volby, které ovlivňovaly lidský osud. Dále zavrhuje umělý rozpor mezi komedií a tragédií, v souvislosti s tím obdivuje Shakespeara, který instinktivně porušuje tato obecně zavedená pravidla. Nabokov se proti striktnímu dodržení rozdílů vymezoval radikálněji. Měl touhu čtenáře zmást. S tím souvisí i odmítnutí detailně propracované expozice. Nabokov kritizoval takové autory, kteří prozradí v úvodu o postavách, charakterech či reáliích úplně vše.¹¹³ V *Mornovi* v podstatě žádná expozice není, postavy a jejich charaktery se v průběhu děje mnohokrát změň. Penzista Tremens (v úvodní scéně zabalený do deky a odpočívající u krbu) se změň v aktivního buřiče. Revolucionář Ganus se změň v monarchistu, usilujícího o život krále. Edmin je z počátku oddaný přítel krále, později mu ale odloučí milenkou, v závěru se však vrací jako oddaný služebník. Samotný Morn je vyobrazen jako pohádkový král, posléze jako ničema a opět jako populární panovník.

V příběhu vystupuje i jakýsi cizinec, přicházející z dvacátého století, jenž spatřuje podobnost mezi rodným městem a podobou království. Podle Dietera Zimmera se jedná o alter ego samotného Nabokova.¹¹⁴

Cizinec: V mém dětství jsem často snil o jejím hlase.

Dandilio: Správně, nikdy si nemůžu zapamatovat, komu jsem se zjevil ve snu, ale na její úsměv si vzpomínám, dávno jsem se jí chtěl zeptat, jako zdvořilý pocestný: Odkud k nám přicházíte?

Cizinec: Přicházím z dvacátého století, z jedné severní země jménem... (*šeptá*)

Midia: Cože? To jsem nevěděla.

Dandilio: Ale prosím vás! V dětských pohádkách – copak si je nepamatujete?

¹¹² Tamtéž, s. 222.

¹¹³ Tamtéž, s. 224, 225.

¹¹⁴ Zimmer, Dieter, E.: *Nachwort des Herausgebers*. In: Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Hamburg: Rowolt 2000, s. 573.

Přízraky... bomby... kostely... zlatí careviči... (...)

(...)

Cizinec: A vy jste král?

Morn: Ano, já jsem král

Cizinec: Tak tak, to mě těší, myslel jsem si to...

Morn: Přicházíte z daleka, tajemný cizince?

Cizinec: Přicházím z každodenní skutečnosti, z temné reality.

Spím... Všechno tohle je sen,
sen jednoho opilého básníka,
opakovaný.

Už se mi o vás dříve zdálo:
nějaký bál, nějaké hlavní město,
radostné, mrazivé. Jen se jinak jmenujeme...

Morn: Morn?

Cizinec: Morn.¹¹⁵

Tragédie pana Morna v mnohém anticipuje severní království románového fragmentu *Solus Rex* (1940) a jeho pozdějšího „znovuvzkříšení“ v podobě *Bledého ohně* (1962). Ale především se zde objevuje moment, o němž se předpokládalo, že ho Nabokov poprvé použil v novele *Oko/Pozorovatel* (napsáno 1929/1930). Jde o realitu zpochybněnou další realitou. Díky zcela nepatrným nuancím vytváří Nabokov obraz světa/fikce tak důvěryhodný, že si nelze identifikovat, kdy se nacházíme v té které realitě. Na konci příběhu je potom tento domnělý svět demaskován. Nabokov tento motiv používá ve svém díle ještě mnohokrát, například v románu *Pozvání na popravu*, kde se tato druhá realita (hrůzostrašný svět) zřítí současně s jeho kulisami, z nichž prchá hlavní hrdina. K podobného „vystřízlivění“ nebo, lépe řečeno, prohlédnutí dochází i v románu *Ve znamení levobočka*, kde autor „vykupuje“ své hrdiny z jejich totalitního snového světa, nebo v Nabokovově poslední hře *Val'sův vynález*, o které ještě bude řeč.

Tragédie pana Morna, jak jsem již naznačila, předjímá v mnohém pozdější témata prozaických i dramatických prací. Vzhledem k tomu, že v Nabokovových vrcholných dramatech (*Událost a Val'sův vynález*) je využívá taktéž, budu se jim podrobně věnovat až v příslušných kapitolách.

¹¹⁵ Z překladu hry *Die Tragödie des Herrn Morn* Sabine Baumann. In: Nabokov, Vladimír: *Dramen*. Hamburg: Rowolt 2000, s. 573.

3.3 Sobytijs/Událost

Uvedení divadelní hry *Událost* se uskutečnilo jedenáct let poté, co se objevila na jevišti Nabokovova předchozí hra *Muž ze SSSR*. Jak jsem předeslala v úvodní kapitole, divácké přijetí inscenace bylo natolik rozporuplné, že se *Událost* vlastně stala nejvýznamnější událostí sezony. Inscenace byla nakonec čtyřikrát reprízovaná, což je v rámci emigrantského divadla považováno za nebývalý úspěch (pro srovnání: *Muž ze SSSR* měl reprízy pouze dvě). Důvody, proč hra vyvolala zmíněnou kontroverzi, se různí. Na jedné straně bylo publikum, které přicházelo na představení s apriorně negativními předsudky a jehož názor utvrzovala hra svým neotřelým přístupem jdoucím proti tehdejší zavedeným konvencím. Dalším rozšířeným názorem je domněnka, že Nabokov použil k vytvoření postav reálné lidi, a to údajně také nepřispělo ke kladné reakci. Konkrétnější jsou divadelní kritiky, v první řadě z pera Vladislava Chodaseviče, jenž napsal na *Událost* recenze dokonce dvě. První z června 1938, otištěná v *Vozrožděnje*, se nesla v negativním duchu. Chodasevič kritizuje Nabokovův neúspěšný pokus nalézt rovnováhu mezi „chmurnou podstatou a výrazně komickým stylem hry“ a zároveň dodal: „Z literárního hlediska hra nepatří k autorovým nejlepším dílům.“¹¹⁶ Jak se objevovaly další kritiky, měnil názor i Chodasevič. V článku, jež mu otiskly *Sovremenyje zapiski*, prohlašuje hru za „umělecky hodnotnou“. Pokouší se interpretovat to, co Nabokovovi vytknul (a sice jeho nesladěnou pochmurnost a komičnost hry), jako „výpověď nelítostně pesimistického Sirina: všechno na světě je bezvýznamné a morálně zkažené a bude to vždycky připomínáno touto cestou“.¹¹⁷ Dokonce později přiznává, že změna názoru byla zapříčiněna nejen dalším zhlédnutím hry, ale i reakcemi diváků. Pozitivem je podle něj i to, jak hra dokázala rozbouřit obecnost, a dokonce také několikrát změnit názory přišedších diváků.

Další kritický pohled na hru už nevyzněl tak kladně. Lydia Červinskaja, píšící pro *Krug*, se zaměřila na formální stránku dramatu. Nabokov podle jejího názoru nedokáže rozlišit mezi psaním prózy a dramatu, čemuž odpovídá chybné využívání přídavných jmen a

¹¹⁶ Diment, Galya: *Plays*. In: Alexandrov, Vladimir E.: *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York and London: Garland Publishing, INC.: 1995, s. 593.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 594.

sloves. Vadí jí také to, že Nabokovův dramatický jazyk zní příliš uměle a hercům se špatně vyslovuje.¹¹⁸

Simon Karlinsky navazuje na tvrzení Vladislava Chodaseviče, že je Nabokov jako spisovatel posedlý jediným tématem: tématem umělce, samotáře, jenž je obdarován obrovskou tvůrčí představivostí. Karlinsky rozvíjí myšlenku dále, vidí Nabokovovy umělce jako mnohvrstvé postavy, odhalující svou podstatu postupně a různým způsobem. Jedním z takových umělců je hlavní postava hry *Událost* Troščejkina, na níž je z pohledu Karlinského nahlíženo jako na umělce-zbabělce.¹¹⁹

Tříaktové drama *Událost* je portrétem jednoho umělce, jedné kultury, jedné iluze, jedné velké Nabokovovy hry. Vypadá to, jako by autor pomocí hry s aluzemi, persiflážemi, odkazy a citáty vytvářel jakýsi literární obraz vyjadřující jeho vztah ke klasickému ruskému dramatu a k ruské mentalitě obecně.

Děj hry *Událost* je zasazen do nejmenovaného provinčního města, pravděpodobně ležícího v některém z pobaltských států. Odehrává se během jediného dne a noci. Ačkoli by se mohlo z názvu zdát, že dramatická zápletka se bude soustřeďovat kolem jediné události, paradoxně k ní vůbec nedojde. Rodina malíře Alexeje Troščejkina se zmítá v problémech. Manželka Ljubov svého muže nemiluje, podvádí jej s „rodinným přítelem“ a neustále vzpomíná na dítě, které jim před třemi lety zemřelo. Společně s manželi bydlí i její matka, spisovatelka Antonina Pavlovna, která onoho dne oslavuje narozeniny. Drama začíná ohlášením předčasného propuštění násilníka Barbašina z vězení, kam se dostal za pokus o vraždu obou manželů. O šest let dříve byla Ljubov do tohoto muže skutečně zamilovaná, ale kvůli jeho výbušné povaze dala přednost malíři Troščejkini. Když se Barbašin dozvěděl o jejím rozhodnutí, vyřešil situaci po svém. Přišel do bytu malíře s pistolí a pokoušel se je zabít. Když jej po neúspěšném pokusu o vraždu odváděla policie, slíbil jim, že se vrátí a „práci“ dokončí. Troščejkina od incidentu počítal dny, ne-li minuty do doby, kdy bude Barbašin propuštěn. Nyní se očekávané stalo nečekaným a Troščejkina začíná panikařit.

Ljubov, která žije ze dne na den, nešťastná, ale příliš líná na to, aby situaci nějak řešila, informaci o Barbašinově propuštění vítá s touhou po změně. Troščejkina se projevuje

¹¹⁸ Tamtéž, s. 594.

¹¹⁹ Karlinsky, Simon: *Illusion, Reality and Parody in Nabokov's Plays*. In: *Nabokov: The Man and His Work*. L. S., Dembo Medison: WI (University of Wisconsin Press), 1967, s. 186.

jako ustrašený zbabělec, zmateně pobíhá po bytě a spřádá myšlenky na útěk, což je vzhledem k jejich finanční situaci zcela nemožné.

Průběh druhého jednání má podobu oslavy narozenin Antoniny Pavlovny. Napětí je stupňováno spolu s každým zazvoněním zvonku. Oslava se mění ve vášnivou diskuzi nad nejčerstvějšími novinkami, zahrnujícími samozřejmě zprávy o Barbašinovi. Scéna je zaplňována lidmi, kteří nebyli pozváni a jsou rodině oslavenkyně téměř neznámí. Oslavenci se mění v jakousi masu podobnou panoptiku vedenou bezejmenným Autorem, nejočekávanějším hostem večírku. Nakonec oslavenci strnou v něm štronzo a na předscéně se odehraje manželské drama, nejzávažnější scéna celé hry. Ljubov s Aljošou opouštějí „umělou realitu“ hry a poprvé jsou k sobě zcela upřímní.

Ljubov: Aljošo, já už nemůžu...

Troščejkin: Já taky ne.

Ljubov: Náš nejstrašnější den...

Troščejkin: Náš poslední den...

Ljubov: ...se změnil ve fantastickou frašku. Od těch pomalovaných příznaků nemůžeme čekat ani záchranu, ani účast.

Troščejkin: Musíme utéct

Ljubov: Ano, ano, ano!

Troščejkin: ...utečeme... A zatím nevím, proč váháme pod palmami spící Sodomy. Cítím, že se blíží...

Ljubov: Nebezpečí? Ale jaké? Kdybys to jen uměl pochopit!

Troščejkin: Nebezpečí stejně reálně jako naše ruce, ramena, tváře. Jsme docela sami Ljubo.

Ljubov: Ano. Ale jsou to dvě samoty. Pochop mě!

Troščejkin: Sami na téhle úzké osvětlené scéně. Vzadu je divadelní veteš celého našeho života, strnulé masky podřadné komedie a před námi temná hlubina a oči, které nás sledují a čekají na naši záhubu.

(...)

Špatně vidím...Všechno se znovu zakaluje. Přestávám tě vnímat. Zase splýváš se životem. Padáme, potápíme se. Všemmu je konec, Ljubo!

Ljubov: Tenkrát jsem byla mladší a hezčí, Oněgine... Ano, taky ztrácím sílu. Nevzpomínám si... Ale v té závratné výši bylo pěkně, i když to trvalo jen okamžik..

Troščejkin: Blouznění... Výmysly... Jestli dnes neseženu peníze, nepřežiju dnešní noc.

Ljubov: Podívej, to je divné: Marfa se k nám plíží ode dveří. Vidiš, jak se tváří? No, jen se podívej! Plíží se k nám s nějakou hroznou zprávou. Sotva jde...

Troščejkin: (*Marfě*) Mluvte: on přišel?

Ljubov: (*tleská do dlani a směje se*) Kývá! Kývá! Aljošo!¹²⁰

Manželé, ocitnuvši se na malou chvíli mimo prostor přeplněný „pomalovanými přízraky“, jsou najednou tváří v tvář sobě vzájemně upřímní, odkrývají své pravé city, oproštěné od falešné přetvářky. Jakmile vyprchá atmosféra této působivé scény, vracejí se všechny postavy do svým zaběhlých kolejí. Místo Ljubou toužebně očekávaného Barbašina přichází pouze starý majitel puškařství Shell. S ním přichází i konec nadějí na nějakou změnu. Ljubov, z jejíž repliky je zřetelné, jak moc touží po příchodu Barbašina, se opět vrátí k apatii a umělému úsměvu. Troščekjin začne znovu panikařit. Všechno se vrací do starých kolejí. Vyhlídka na něco lepšího, než je úmorné „pachtění v divadelní veteši jejich životů“, je ta tam.

Třetí jednání, odehrávající se ve večerních hodinách, rozvíjí další z Nabokovových „hrátek“. Oslava skončila, Antonina Pavlovna odchází spát a Troščekjin přichází s detektivem Barbošinem, který má za úkol ochraňovat rodinu před Barbašinem. Opozditý host, identické dvojče Mešajev č. 2, se objeví jako poslední z poslů, přichází jako deus ex machina, aby „jen tak“ ukončil nezapočatou událost.

Mešajev č. 2: (...) Před deseti lety jsem předpověděl jednomu člověku různé katastrofy a dnes, právě vystupoval z vlaku, zahlédl jsem ho na nástupišti. Ukázalo se, že pět let seděl za jakousi romantickou rvačku a dnes odjíždí do ciziny. Jistý Barbašin, Leonid Barbašin. Bylo to zvláštní se s ním uvítat a současně rozloučit. (...) Prosil mne, abych pozdravoval společné známé, ale vy ho zřejmě neznáte...¹²¹

Hru je také možné číst jako čekání na událost, k níž nikdy nedojde. Jistým způsobem předznamenává poetiku absurdního dramatu, konkrétně Beckettovo *Čekání na Godota* (první uvedení 1953). Stejně jako Estragon a Vladimir i Troščekjinovi očekávají toho, který by jim měl změnit vlastní životní osudy. Musí to být ale někdo zvenčí, sami nejsou schopni daný stav věcí zvrátit. Podobně jako informuje malý chlapec dva tuláky na konci prvního jednání *Čekání na Godota* o tom, že Godot přijde až zítra, informuje oslavence puškař Shell o pravděpodobném příchodu Barbašina.

Postavy se snaží předpovědět, jak vše bude probíhat, co bude následovat, ale skutečnost je daleko prostší, než si vůbec mysleli. Jedním z příkladů vlastních předpovědí a

¹²⁰ Nabokov, Vladimir: *Událost*. Překlad: Alena Morávková. Praha: Dilia 1993, s. 52, 53.

¹²¹ Nabokov, Vladimir: *Událost*. Překlad: Alena Morávková. Praha: Dilia 1993, s. 79.

dohadů je scéna s detektivem Barbošinem, snažícím se uhodnout totožnost a povahu Mešajeva č. 2.

Barbošin: (*Mašajevovi*) Podle určitých vnějších příznaků, které rozezná jen zkušené oko, můžu říct, že jste sloužil u námořnictva, jste bezdětný, nedávno jste byl u lékaře a máte rád hudbu.

Mešajev č. 2: Nic z toho nesedí.

Barbošin: A navíc jste levák.

Mešajev č. 2: Ani to ne.

Barbošin: To všechno povíte soudnímu vyšetřovateli. On už si to rozebere!¹²²

Události jdou svou vlastní cestou, předpokládané vášnivé drama v podobě zuřícího Barbašina se změní v neméně tragický závěr. Postavy jsou odsouzené k žití v naprosté pasivitě, zásah z vnějšího světa se nekoná, mikrosvět vměstnaný do ateliéru malíře Troščejkina zůstane stejně prázdným, jakým byl před prvním jednáním, jeho aktérům se nedostane ani kapky naděje.

3.3.1 Odras Hedy Gablerové v *Události*

„Vy totiž nejste šťastná, to je ten problém...“¹²³

Událost skýtá kromě celé řady odkazů ke klasickému ruskému dramatu i paralelu k realistickému dramatu *Heda Gablerová* (1890) Henrika Ibsena. Největší pozornost si zasluhují postavy a jejich motivace, které se na první pohled zdají být podobné, či dokonce stejné s těmi Nabokovovými. Důležité je si ale uvědomit, že Nabokov nebere *Hedu Gablerovou* vážně, všechny podobnosti s tímto dramatem jsou čistě parodické.

Nejnápadnější podobností je vztah Hedy a Ljubov ke svým bývalým láskám, znamenajícím pro ně stejně vášnivou a nebezpečnou minulost. Jako kontrast k historii stojí nudná přítomnost ve znamení obyčejného, každodenního, nenaplněného manželství. Obě ženy jsou společně uzavřeny v jediném prostoru, představujícím vězení postavené z jejich slabosti, nemohoucnosti oprostít se od fádních protějšků a zažít něco jiného. Dalším společným

¹²² Tamtéž, s. 77.

¹²³ Ibsen, Henrik: *Heda Gablerová*. Překlad: František Fröhlich. Program k 545. premiéře MdB. Pozorice: Presspo 1996.

znakem je počáteční představa o manželech jako o skutečných profesionálech, ze které rychle střízliví. Jejich život je tvořen nudou a monotónností. Vypadá to, že vyhledávají okamžiky nebezpečí, aby se ujistily, zdali jsou ještě naživu. Ačkoli je pro malíře i doktora přítomnost bývalých lásek jejich manželek hrozbou, pro samotné ženy jsou Barbašin i Lövberg znamením touhy a naděje, obdivují na nich to, k čemu ony samy nemají odvalu.

Heda: Říkám, že tohle je tedy krásné.

...Eliert Lövberg zúčtoval sám se sebou. Měl odvahu udělat to, co – co udělat musel.

(...)

Heda: (*polohlasem*) Pane doktore – ani nevíte, jaké je to vysvobození.

Brack: Vysvobození, paní Hedo? Tedy pro pana Lövberga to jistě vysvobození bylo –

Heda: Já myslím pro mě. Jaké je to vysvobození vědět, že se na tomhle světě ještě může stát – dobrovolně – něco odvážného. Něco, co září jakousi bezděčnou krásou.

(...) měl odvahu žít podle svého.¹²⁴

Ljubov: ... Měl hroznou povahu... Přiznával, že nemá charakter, ale že pěstuje harakiri. Nekonečně nesmyslně mě obtěžoval žárlivostí, náladami, nejrůznějšími výpady. A přece to byla nejkrásnější léta, která jsem prožila.

Věra: Vzpomínáš? Tatínek vyděšeně říkával, že Ljoňa je pochybná existence: jedna půlka života je utajená ve stínu a druhá se propadá jako v bažině.

(...)

Věra: Ano, ale přesto to na tebe zapůsobilo.¹²⁵

Dalším společným rysem je jakýsi milostný trojúhelník, doplněn „rodinnými přáteli“. Zatímco Ibsen ponechává naivního Tesmana v nevědomosti o návrzích doktora Bracka jeho manželce, Tročšejkin o nevěře ví, ale neřeší ji. Postavy milovníků (Brack a Revšin) se usilovně pokoušejí vetřít se do přízně dam, což se jim daří v obou případech jen zpolá. Pokud budeme srovnávat příslušné první výstupy zmíněných „nápadníků“ a popisy, jakými je Ibsen a Nabokov vylíčili, potvrdí se domněnka, že Nabokov využil Ibsenovu hru jako předlohu k vytvoření volné parodie.¹²⁶

¹²⁴ Ibsen, Henrik: *Heda Gablerová*. Program k 545. premiéře MdB. Pozořice: Presspo 1996, s. 152, 154.

¹²⁵ Nabokov, Vladimír: *Událost*. Překlad: Alena Morávková. Praha: Dilia 1993, s. 24.

¹²⁶ Vycházím z poznámky: „Ibsen’s Heda Gabler is of particular interest in this respect since Nabokov’s play can be seen as a direct parody of it.“ In: Alexandrow, Vladimir E.: *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York and London: Garland Publishing, INC.: 1995, s. 593.

„(...) Podsaditý pětáctýřicátník, ale pěkná postava a pružné pohyby. Obličej kulatý, profil ušlechtilý. Vlasy ještě skoro černé, pečlivě upravené. Oči živé, hravé. Oblečen elegantně, ale na svůj věk přece jen trochu příliš mladistvě.“¹²⁷

Nabokovovo pojetí Revšina je odlišné, je patrné komické ladění:

„(...) je jako had, má červenou bradku a husté obočí, je elegán. Jeho kolegové mu přezdívali chlupatá škrkavka.“¹²⁸

Událost není parodií pouze na úrovni postav a jejich popisů, v obou hrách mají zásadní roli střelné zbraně. Zatímco v dramatu *Heda Gablerová* vypálené kulky zabijí dva lidi, v Nabokovově hře byly kulky vypáleny naposled před více než šesti lety. Zpráva o získaném revolveru se sice postará o okamžité zvýšení napětí, ale z celkového pohledu na hru se ukáže tento strach jako neopodstatněný. Nakonec lze říci, že bylo jen mnoho povyku pro nic, Barbašin odjíždí pryč a život v domácnosti Trošcejkinů opět plyne podle zavedených zvyklostí.

Ibsena dělí od Nabokova, kromě jiného, odlišné vygradování děje. *Heda Gablerová* se teatrálně (dokonce s hudební předehrou šíleného klavírního výstupu) zastřelí, zatímco *Událost* je ukončená pouze „naříkáním“.¹²⁹ Vracím se proto k tomu, co jsem řekla na začátku této kapitoly. Z poslední scény je nejvíce zřejmé, jakým způsobem Nabokov zachází z velkými gesty, které využívá Ibsen. Ostentativně se staví proti jejich umělosti a vyprázdněnosti. I když je ovlivněn realistickým dramatem Ibsenových a Čechovových, nachází pro své postavy větší „trest“, než je smrt, je to všednost, která není o nic menším tragickým koncem.

¹²⁷ Ibsen, Henrik: *Heda Gablerová*. Program k 545. premiéře MdB. Pozořice: Presspo 1996, s. 63.

¹²⁸ Nabokov, Vladimir: *Událost*. Překlad: Alena Morávková. Praha: Dilia 1993, s. 12.

¹²⁹ Alexandrov, Vladimir E.: „Plays“. In: Alexandrov, Vladimir E. ed.: *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York and London: Garland Publishing, INC.: 1995, s. 593.

3.3.2 Nikolaj Vasiljevič Gogol a Událost

„Pánové, přijel k nám revizor!“¹³⁰

Je zřejmé, že Gogolův *Revizor* posloužil Nabokovovi svým ústředním tématem jako předloha pro vytvoření *Události*. Vladislav Chodasevič píše v časopise *Sovremenyje zapiski*¹³¹ o „inverzní podobnosti“.¹³² Troščekjin očekává konfrontaci s Barbašinem stejně vystrašeně jako hejtman a jeho kumpáni příjezd revizora. V obou případech k obávanému „zúčtování“ nedojde. Obě strany ovládá strach ze soudce, který nad nimi vyřkne ortel. V případě Troščekjina se domněle jedná o rozsudek života a smrti. *Revizor* i *Událost* mají na konci překvapivý závěr, z něhož vyplývá, jak byl strach Troščekjina neopodstatněný, zatímco u hejtmana vystřídá jeden strach druhý, vyvolán příchodem skutečného revizora. Chodasevič dokonce navrhuje pro *Událost* nový název *Strach*, jenž by podle něj byl mnohem přiléhavější.¹³³

Strach jako hlavní motivace protagonistů srovnávaných děl vede postavy k odlišnému vnímání reality, přičemž se nabízí otázka, zdali postavy opravdu jednájí pod tlakem strachu jinak a vidí realitu kolem sebe zkreslenou. V *Události* je podle mne odpověď zřetelnější než v *Revizorovi*. Troščekjin ovlivněn smrtelným strachem podniká věci, které jdou za hranici jeho běžného chování (najímá neschopného detektiva, přesvědčuje i proti vlastní vůli manželku, aby odešla na venkov k milenci atd.). Problematika dvou realit se objevuje i u Gogola, scéna, předcházející té, kterou jsem úvodu popsala jako scénu opouštění „umělé reality“, má paralelu v *Revizorovi*. Postavy městských úředníků stojí v místnosti jako dokonalá kopie strnulých účastníků oslavy narozenin Antoníny Pavlovny. Nabokov jde ještě dál než Gogol a scénu odděluje závěsem, aby byly reality odlišeny, přesto jsou zkoumané výjevy téměř totožné:

Antonína: (...) (Čte s jasnou tváří, ale jako by se ve svém křesle vzdalovala – její hlas zaniká, přestože se rty pohybují a ruka obrací stránky. Kolem sedí posluchači, kteří rovněž jako by přerušili veškeré spojení

¹³⁰ Nabokov, Vladimir: *Událost*. Překlad: Alena Morávková. Praha: Dilia 1993, s. 31.

¹³¹ 1938, vol. 66., s. 423-427.

¹³² Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. New York: Hodder and Stoughton, 1967, s. 212.

¹³³ Karlinsky, Simon: *Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays*. In: *Nabokov: The Man and His Work*. L. S. Dembo Medison: WI (University of Wisconsin Press), 1967, s. 186.

s předscénou a strnuli v polospánku v nejrůznějších pózách: Revšin s láhvi šampaňského mezi kolena, Autor si rukou stíní oči. Vlastně by se měl spustit průsvitný závěs nebo střední opona, kde by byla načrtnuta celá skupina a věrně vystiženy jednotlivé pózy...)¹³⁴

Pro srovnání se nabízí závěrečná scéna Gogolova *Revizora*.¹³⁵

Troščejkin v průběhu celé hry nezjistí, kým Barbašin opravdu je.¹³⁶ Narůstající strach přechází i na druhé (s výjimkou Ljubov). I když nedojde k očekávané odvetě, hrozba sama o sobě stačí. Stejně Gogol se i Nabokov spoléhá na „mezičas“, v němž se rozvíjí hrůza s příchodu, ke kterému nedojde.

Nabokovo využití Gogolovy hry je zřejmé už při letmém pohledu na jména jednajících osob. Revšin, malířův nejlepší přítel a milenec jeho manželky v jednom, má jméno složené z prvních slabik originálního ruského názvu *Revizor* (spojení *Revizora* a povídky *Plášť*, rusky *Šinel*¹³⁷). Další jmenná transformace se týká Chlestakovova sluhy Osipa a Osipa Mešajeva, rodinného hosta Troščejkinových.

Kromě těchto, na první pohled evidentních shod, pojí podle Simona Karlinského *Revizora* s *Událostí* i struktura hry. Gogol vystavil *Revizora* na základě tří oznámení: první z nich je ohlášení, že přijede inspekce, druhé mluví o Chlestakovovi jako revizorovi a třetí odkrývá jeho příjezd opravdového revizora. Nabokov obdobně vytváří dramatické situace kolem tří oznámení postav, které jsou svou funkcí shodné s posly v klasickém

¹³⁴ Nabokov, Vladimír: *Událost*. Překlad: Alena Morávková. Praha: Dilia 1993, s. 12.

¹³⁵ „Policejní direktor stojí uprostřed jako sloup s roztaženýma rukama a hlavou zvrácenou nazad. Po jeho pravici žena a dcera s pohybem těl směřujícím směrem k direktorovi, za nimi poštmistr, zkroucený v otazník, obrácený k divákům, za nimi Luka Lukič, zmatený velmi naivně, za ním až u okraje scény tři návštěvnice, nakloněné k sobě s velmi satirickými grimasami, vztahujícími se na rodinu policejního direktora. Po levici direktorově: Zemljanika s hlavou skloněnou trochu na bok, jako by naslouchal, za ním s roztaženýma rukama sudí, který přisedl skoro k zemi a našpulil rty, jako by chtěl zahvízdat nebo pronést: Krucinál, to je nadělení! (...) za ním u kraje Dobčinskij a Bobčinskij boulí na sebe oči, otvírají ústa a gestikulují k sobě navzájem. Ostatní hosté zůstanou prostě stát jako sloupy. Zkamenělá skupina zůstane v této póze skoro půldruhé minuty.“ In: Gogol, Nikolaj Vasiljevič: *Revizor. Komédie o pěti aktech*. Překlad: Bohumil Mathesius. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1966, s. 97.

¹³⁶ Myslí si, že je to pomstychtivý vrah. Stejně jako si myslí občané města o Chlestakovovi, že je revizor.

¹³⁷ Sýkora, Michal: *K divadlu ruské emigrace: Dramatická tvorba Vladimíra Nabokova*. In: Kontexty I. Litteraria, Theatralia, Cinematographica. Acta Universitatis Palackinae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica – Aesthetica 18 – 1999. Olomouc: Univerzita Palackého 1999, s. 82.

dramatu. Zvěstovatelem číslo jedna je Revšin, přichází na počátku prvního aktu, oznamuje propuštění Barbašina, zároveň neustále doplňuje informace o jeho přesunech a plánech i v průběhu dalšího děje. Druhé jednání obsahuje posla v postavě Osipa Mešajeva, přinášejícího „senzační zprávu“, v té chvíli již všem důvěrně známou. Třetím a posledním zpravodajem je Mašajev č. 2., který navzdory svému pozdnímu příchodu vyřkne zprávu nejdůležitější.

Nápadným motivem, který používá Gogol (nejen v *Revizorovi*) a který přebírá Nabokov, je využití dvojníků. V *Revizorovi* se objevují Bobčinskij a Dobčinskij, dohadující se ve třetím výstupu prvního jednání, kdo vyřkne novinku o domnělém revizorovi jako první. V Nabokovově hře je to postava Mešajeva č. 1, která se postará o všeobecný smích, když se objeví na oslavě Antoníny Pavlovny zrovna ve chvíli autorčina čtení se „senzační novinkou“ odhalující dávno odhalené. Mešajevovo dvojče (podle Nabokovových instrukcí hrané stejným hercem) se dostaví až ex-post, aby díky své zálibě ve věštění z ruky odhalilo další, tentokrát opravdovou „novinku“. Dvojníci v obou případech mají funkci komiků. Komično je v *Události* podpořeno ještě další dvojicí: Barbašina a Barbošina, mající v posledním jednání funkci protagonisty a antagonisty.¹³⁸

Dalším důležitým společným rysem je existence postav, které se ve skutečnosti na scéně neobjeví. Troščekkin naráží pouhou zmínkou na svého italského přítele z Capri, aniž by se čtenář dozvěděl víc nebo aniž by se postava objevila na jevišti. Stejně tak Gogol přivádí do děje *Revizora* přítele z Petěrburgu, jenž píše dopis odhalující existenci nějakého inspektora přicházejícího do města inkognito. Gogol se u popisu této postavy nezdržuje a ani později se k ní nevrací. Vladimir Nabokov píše ve své knize o Gogolovi toto: „Autor nepromrhá žádný čas vysvětlováním meteorologických podmínek, dílo začíná bleskem a končí úderem hromu – ano, všechno se odehrává v napjaté pouze mezi ozářením a úderem.“¹³⁹

V *Události* je Ljubin exmileneec neviditelnou postavou, která pohání protagonisty silou jejich imaginace, ale zároveň stojí mimo všechny události. Nabokov obdivuje na Gogolovi právě zacházení s postavami tohoto „druhého světa“, jež se derou na povrch z pozadí hry. Pro Nabokova je Gogol tím, kdo dokázal rozepnout svěrací kazajku divadelních konvencí.¹⁴⁰

¹³⁸ Motiv dvojníků se v Nabokovově díle objevuje i na jiných místech, nejdůležitěji je využit v románu *Zoufalství* (1934), v němž je motiv dvojníků zároveň pointou příběhu.

¹³⁹ Nabokov, Vladimir: *Nikolaj Gogol*. Gesammelte Werke. D. E. Zimmer. Hamburg: Rowohlt, 2004, s. 70.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 70.

Nabokov ho následuje v jiných polohách, je autorem jdoucím proti dosavadním konvencím, a to strukturou složenou z literárních poloh. Tím se konečně dostávám k důležitému bodu avizovanému od začátku, a sice skutečnosti, že Nabokov nechá v *Události* vystoupit Gogola i Čechova do dialogu. Na hru by bylo možné pohlížet jako na duchaplný experiment: co vznikne, když spojíme tyto dva autory a „okořeníme“ je dalšími ingrediencemi v podobě Ibsena a Shakespeara?

3.3.3 Anton Pavlovič Čechov

Pomocí četných odkazů na Čechovova dramata docílil Vladimír Nabokov v *Události* téměř čechovovskou atmosféru. Nejočividnější je to ve využití postav, které jsou jak v *Události*, tak ve hrách Antona Pavloviče téměř totožná. Častým motivem jsou nefungující rodinné vztahy, stojící v centru dramatické situace. Podobnost spočívá především v pojetí postav s vybroušeným egoistickým charakterem, jež svým chováním a jednáním potlačují svobodné rozhodování lidí kolem sebe. Jedním z nich je protagonista *Události*, Alexej Troščejkina, jednající v podobném duchu jako profesor Serebrjakov (*Strýček Váňa*, 1897). Oba vytváří dojem, že mají v rukou mnohem větší talent než ostatní. Z pochybného umění dokáží udělat něco obdivuhodně zajímavého. Dále působí dojmem uzurpátorů, ovlivňujících svou mocí okolí. Egoisté se proměňují v očích jejich pozorovatelů v tragické postavy. Nechávací je ale být ze soucitu, protože jejich sebeklam je současně způsobem, jak existují.

V Čechovově dramatu *Strýček Váňa* lze nalézt srovnání s *Událostí* zejména v pojetí hlavních hrdinek. Jelena Andrejevna je stejně jako Ljubov provdaná za člověka, jehož nemiluje. Emeritní profesor dějin umění je navíc starý, a tvoří tak výrazný protipól k mladé a nádherné manželce. Jelenina existence je paralyzovaná manželovým sobeckým chováním, přežívá v kleci nudy a nicnedělání, obdobně jako Ljubov. Jediným vytržením jsou příšedší nápadníci: strýček Váňa a lékař Astrov. Pro druhého z nich chová Jelena určitou náklonnost, ale nakonec dá stejně jako Ljubov přednost deprimujícímu manželství před zásadní změnou.

V obou hrách na příklad padnou výstřely, které ale slouží pouze pro všeobecné vzrušení, nikdo při nich nezemře. Na místo toho se objevuje jiná, zcela nečekaná tragédie: neuskuteční se žádné divadelní rozuzlení, díky němuž by mohlo dojít ke změně životních okolností manželů Troščejkiny. Stejně jako v nejlepších Čechovových dramatech spleť života dál pokračuje.

Podle Simona Karlinskeho je to v první řadě Ljubov, vyvolávající asociace k Čechovovým dramatům. Nabokov využil dramatikova otčestva, a vytvořil tak ženský ekvivalent v podobě jména Ljubiny matky Antonína Pavlovny. Jméno samotné Ljubov odkazuje naproti tomu k protagonistce *Višňového sadu* (1904) Ljubov Raněvské. Ljubin první výstup v prvním jednání začíná hádkou s Troščejkínem kvůli zmizelému míči, který mu má sloužit jako rekvizita pro obraz s malým chlapcem. Podle Karlinského se jedná o parodii na podobné lamentování Raněvské, vzpomínající na své dětství a především višňový sad, jenž se musí kvůli dluhům prodat.

Ljubov: ...Ne, Aljošo, takhle to dál nejde... Tobě se pořád zdá, že čas, jak se říká, léčí, ale já vím, že to je jenom ochranný prostředek a možná šarlatánství. Nemůžu na nic zapomenout a ty si zas nechceš nic vzpomenout. Když uvidím hračku a vzpomenu si na našeho malého, tebe to nudí a otravuje, protože sis umínil, že uplynuly tři roky a je na čase zapomenout. A možná... Bůh ví, třeba ani nemáš na co vzpomínat.¹⁴¹

Ljubov Raněvská: (*se dívá oknem do sadu*) Dětství! Nevinné dětství! V tomhle pokoji jsem spávala, tady tudy jsem viděla do sadu a štěstí se probouzelo zároveň se mnou, každé ráno, a sad byl tenkrát právě takový, vůbec se nezměnil. (*Směje se radostí*) Jako zasněžený! Drahy, starý sad! Po sychravém podzimu a mrazivé zimě zase celý omládl, štěstím jen kvete, nebe mu přeje... Kdybych se tak mohla zbavit tohoto balvanu, který mě tíží, kdyby se mi jenom podařilo zapomenout!¹⁴²

Jinou paralelou k Čechovově *Višňovému sadu* je postava právníka Višněvského, kterého Troščejkín marně hledá, když se k němu dostane informace o Barbašinově předčasném propuštění. Višněvskij byl herec Moskevského uměleckého divadla a Čechovův přítel v jedné osobě. Herec vystupoval na jevišti v mnoha jeho dílech a byl to zřejmě právě on, kdo inspiroval Čechova k názvu *Višňový sad*. V hádce Revšina a Ljubov (opět v prvním jednání) je další přímý odkaz k Čechovovi, když se Revšin snaží udělat své milence poněkud nešikovný kompliment.

Revšin: Jsem chudý, chlupatý a nudný. Řekni rovnou, že jsem tě omrzel.

Ljubov: Řeknu.

¹⁴¹ Nabokov, Vladimir: *Událost*. Překlad: Alena Morávková. Praha: Dilia 1993, s. 9.

¹⁴² Čechov, Anton Pavlovič: *Dramata*. Překlad: Leoš Suchařípa. Praha: KMa, s. r. o. 2008, s. 342.

Revšin: Zato ty jsi nejkrásnější, nejzábavnější a nejpůsobivější stvoření světa. Vymyslel si tě Čechov, stvořil Rostand a zahrála tě Sarah Bernhardtová. Poslyš, vyzvu Barbašina na souboj...¹⁴³

Kromě toho, že je z úryvku opět patrné, jak Nabokov přistupuje k parodii v popisování postav, odkazuje tento úryvek k prvnímu jednání Čechovova *Racka*.¹⁴⁴ Návaznost ale není zřejmá z českého překladu hry Aleny Morávkové, která, pro mne z neznámého důvodu, zaměnila jméno herečky Eleanory Duses za Sarah Bernhardtovou. V anglickém i německém překladu vystupuje italská diva, jež okouzila Čechova natolik, že ji zmínil jak v *Rackovi*, tak v dopise své sestře z 16. března 1891.¹⁴⁵

Také se z pohledu této části Čechovova dopisu můžeme domnívat, že Nabokov jej taktéž znal, a má v něm svůj původ parodizující a humorný obsah Revšinovy repliky.

Postava Ljubiny matky Antoníny Pavlovny v její citlivé, pseudomělecké přirozenosti a v její egoistické touze po uznání připomíná stárnoucí herečku Irinu Arkadinovnu z *Racka*. Parodii na zmíněnou hru je bezesporu i dílo *Ozářená jezera* (přímo evokující atmosféru *Racka*), jehož čtení má být vyvrcholením programu narozeninové oslavy. Jinou paralelou *Události k Rackovi* je úvodní dialog Medvěděnka a Máši, nápadně se podobající stejnému, ale parodicky vyznívajícímu dialogu Revšina a Ljubiny.

Medvěděnko: Proč chodíte pořád v černém?

Máša: To je smutek po mém životě. Jsem nešťastná.¹⁴⁶

Revšin: Ještě jednou dobrý den. Jak se cítíte?

Ljubov: Skvěle. A co vy, chystáte se snad na pohřeb?

¹⁴³ Nabokov, Vladimir: *Událost*. Překlad: Alena Morávková. Praha: Dilia 1993, s. 21.

¹⁴⁴ V *Rackovi* je zmínka o uměleckém výkonu E. Duseové přítomna v prvním jednání, v rozhovoru Sorina a Trepleva o Irině Arkadinové. In: Čechov, Anton Pavlovič: *Dramata*. Překlad: Leoš Suchařípa. Praha: KMa, s. r. o. 2008, s. 100.

¹⁴⁵ „Právě jsem viděl italskou herečku v Shakespearově Kleopatře, nerozumím vůbec italsky, ale ona hrála tak dobře, že se mi zdálo, jako bych rozuměl každému slovu – pozoruhodná herečka. Ještě nikdy jsem nic takového neviděl. Díval jsem se na ni a zmocnila se mne trudnomyslnost při pomyslení, že my si musíme vytvářet náš temperament a vkus na takových dřevěných hercích, jako je Ermolovová a jí podobní, které, protože jsme neviděli nikoho lepšího, považujeme za velké herce. Když jsem viděl Duses, pochopil jsem, proč je ruské divadlo tak nudné.“ Citováno z doslovu Petera Urbana (*Nachwort des Herausgebers*) In: Tschchow, Anton: *Gesammelte Stücke*. Překlad: Peter Urban. Zürich: Diogenes, 2003, s. 950.

¹⁴⁶ Čechov, Anton Pavlovič: *Dramata*. Překlad: Leoš Suchařípa. Praha: KMa, s. r. o. 2008, s. 97.

Revšín: Proč, že mám černý oblek? Jak by ne: rodinná slavnost, padesátiny drahé autorky (...) ¹⁴⁷

Na další možný odkaz k dílu Čechova poukazuje Simon Karlinsky. Vidí ho v jednoaktovce *Jubileum* ve srovnání s třetím jednáním *Události*, když Ljubov vyzve kuchařku Marfu, aby hrála svoji roli slabé, staré ženské s větším tremolem a větším rozhořčením.

Marfa: Přespím u bratra a zejtra mě, prosím vás, pusťte. Bojím se u vás zůstat. Jsem stará, už nic nezmůžu a u vás v domě je to zlý!

Ljubov: Tohle jste nezahrála moc dobře. Ukážu vám, jak se to má dělat. „Odpusťte mi... Jsem stará, hotovej věchýtek, už nic nezmůžu... Bojím se... Chodí tady všelijaký lidi...“ Takhle. Obvyklá šarže. Pokud jde o mě, nebráním vám – běžte k čertu! ¹⁴⁸

Karlinsky vidí v citované pasáži možnou persifláž na stěžovatelku Merčutkinovou, která připomíná svými slovy starou ruskou „matičku“.

Karlinsky dále upozorňuje na fakt, že jsou Nabokov s Čechovem propojení v mnoha dalších směrech. Za nejvýraznější považuje podobné uchopení rodinné krize, v rámci níž spolu manželé nedokáží smysluplně komunikovat. Žena je „uvězněná“ v domácnosti a její muž si tuto situaci, zavalen svými problémy, neuvědomuje. Tohle je samozřejmě typické východisko Čechovových dramát i povídek, z nichž nám můžou jako příklad pro srovnání Nabokovovy *Události* posloužit povídky *Pohroma*, *Jmeniny* nebo *Duel*, ve kterém je žena (stejně jako Ljubov) provdána za zbabělce, s nímž zažívá těžkosti nudného manželství. V obou případech se objevuje stejný typ člověka, muže, jenž nedokáže uspokojit manželku natolik, aby nedocházelo k nevěře. O nevěře oba (Laevskij v *Duelu* i Troščejkina v *Události*) ví, ale přistupují k ní jako k něčemu nepodstatnému. ¹⁴⁹

Již na počátku hry je explicitně zmíněno další Čechovovo drama, *Tři sestry*. Dochází k tomu, když chce Troščejkina v hádce objasnit své ženě, že v tomto provinčním prostředí pomalu zajdou. „(...) Jde o to, že vegetujeme v tomhle zapadákově jako tři sestry. Nevadí...

¹⁴⁷ Nabokov, Vladimír: *Událost*. Překlad: Alena Morávková. Praha: Dilia 1993, s. 32.

¹⁴⁸ Nabokov, Vladimír: *Událost*. Překlad: Alena Morávková. Praha: Dilia 1993, s. 55.

¹⁴⁹ Karlinsky, Simon: *Illusion, Reality and Parody in Nabokov's Plays*. In: *Nabokov: The Man and His Work*. L. S. Dembo Medison: WI (University of Wisconsin Press), 1967, s. 188.

Beztak se za rok přestěhujeme, ať chceme nebo ne...“¹⁵⁰ Malíř ještě nemá tušení o Barbašinově propuštění. Tímto odkazem dává Nabokov najevo, v jakém prostředí se hra odehrává, totiž ve stejném provinčním městě, kde stejně jako tři sestry žijí v bezvýhodné a bezútěšné situaci.

Troščejkín: Opakuju, mně je to úplně fuk. Je to všechno nuda a jeden velikánský smutek. My dva už šestý rok hnijem v téhle díře, kde jsem namaloval snad už všechny otce rodin, všechny šlapky, dentisty a gynekology.¹⁵¹

Troščejkínovi ale na rozdíl od protagonistek Čechovova dramata nemají kam se ve vzpomínkách vracet. Moskva, která je pro sestry Prozorovovy touhou a snem po lepším životě, jež už zažily, má *Události* ekvivalent v podobě mrtvého dítěte. I když je návrat do Moskvy, do „jediného místa, kde můžou být šťastni“ nemožný, má v dramatu funkci jakési naděje. Nabokov neprozradí okolnosti, za jakých se Troščejkínovi dostali do provinčního města, které nenávidí, jediné, co odhaluje, je smrt potomka a Ljubinu zničující lásku k Barbašinovi. Co dále spojuje obě díla, je neustálé „kdyby“. „Kdyby“ souvisí s ohlížením se do minulosti a slabostí dokázat žít přítomností. V obou případech se postavy ze svých životních útrap nepoučí a stále se ke svému „kdyby“ vrací. Nabokov i přesto dává tragickému Čechovovi ve své hře určitý parodický nádech. Olžina poslední slova, jež uzavírají *Tři sestry*: „Kdyby to člověk věděl, kdyby to věděl.“¹⁵² jsou vyvrcholením beznadějného tragického osudu rodiny. V *Události* je přece jen „kdyby“ posunuto ještě dál, nezachovává vážnost, s jakou k němu přistupuje Čechov, ale je zde pojato s komickým nádechem.

Troščejkín: Ach, Ljubo, Ljubo, tisíckrát jsem ti říkal, že takhle se nedá žít. Pořád kdyby, kdyby... Bylo by mu pět, pak dalších pět a tak dál... Jednou by mu bylo patnáct – kouřil by, dělal by vylomeniny, vyrazily by mu uhry a nakukoval by dámám do výstřihu.¹⁵³

Ve druhém jednání opět nalezneme zmínku o třech sestřích ve slovech Antoníny Pavlovny, adresovaných paní Španové, a spolu s ní i parodickou narážku na beznadějnou situaci v domácnosti Troščejkínů.

¹⁵⁰ Nabokov, Vladimír: *Událost*. Překlad: Alena Morávková. Praha: Dilia 1993, s. 10.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 9.

¹⁵² Čechov, Anton Pavlovič: *Dramata*. Překlad: Leoš Suchařípa. Praha: KMa, s. r. o. 2008, s. 324.

¹⁵³ Nabokov, Vladimír: *Událost*. Překlad: Alena Morávková. Praha: Dilia 1993, s. 7.

Antonína: To je moje dcera Věra. Ljubov samozřejmě znáte, mého zetě taky a Naděždu nemám. Byla by to krásná trojice: Věra – Věra, Nadežda – Naděje, Ljubov – Láska.

Eleonora: Panebože, copak je to tak beznadějně?

Antonína: Ano, beznadějná, hrozná rodina. (*Směje se*) Jak ráda bych měla maličkou Nad'u, „Naději“, se zelenýma očima.¹⁵⁴

Ocitovaná pasáž slouží mimo narážky na *Tři sestry* a zmíněnou bezvýchodnost také jako nosná ironie pro další průběh *Události*.

S posledním srovnáním Čechovových *Tří sester* a *Události*, se dostávám k dalšímu tématu, o kterém jsem se zmínila již v úvodu kapitoly, a sice k poetice absurdního dramatu. Podle Karlinského se spolu s postavou Barbošina na scéně objeví i předzvěst pozdějšího absurdního dramatu, zejména dramata Pintera a Ionesca.¹⁵⁵ Dále je také jeho výstup možné označit za literární parodii na Doylova *Sherlocka Holmese*, o které budu psát v další kapitole.

Příkladem absurdity, která jde ruku v ruce s postavou detektiva Barbošina, je dialog této postavy s Troščejkynem, jenž je vystaven podobným způsobem jako nesmyslný rozhovor mezi doktorem Čebutkynem a kapitánem Soleným ve *Třech sestřích*. V obou případech jde o hrátky s fonetickými podobnostmi slov a jakési odlehčení napjaté situace. Postavy se ve svých promluvách mýjejí a dochází tak k určitému rysu, typickému v absurdním dramatu.

Barbošin: Mám grandiózní plány. Víte, že dovedu číst myšlenky kontraktanta? Ano, zítra se vydám po stopách jeho záměrů. Jak se jmenuje? Mně se zdá, že jste mi to říkal... Nějak od „Š“.

Troščejkyn: Nevzpomínáte si? Leonid Barbašin.

Barbošin: Ne, nepleťte to. Alfréd Barbošin.

Ljubov: Vidíš přece, Aljošo, že je nemocný.

Troščejkyn: Člověk, který je nám nebezpečný, se jmenuje Barbašin.

Barbošin: A já vám povím, že se jmenuju Barbošin. Alfréd Barbošin. Je to jedno z mých četných pravých jmen. (...)¹⁵⁶

Čebutkyn: (*přichází do salonu s Irinou*) A jedli jsme pravé kavkazské jídlo: cibulovou polévku a další chod se jmenoval čechartma, což je pečené maso...

Solený: Čeremša vůbec není maso, ale rostlina podobná naší cibuli.

¹⁵⁴ Nabokov, Vladimír: *Událost*. Překlad: Alena Morávková. Praha: Dilia 1993, s. 40.

¹⁵⁵ Karlinsky, Simon: *Illusion, Reality and Parody in Nabokov's Plays*. In: *Nabokov: The Man and His Work*. L. S. Dembo Medison: WI (University of Wisconsin Press), 1967, s. 189.

¹⁵⁶ Nabokov, Vladimír: *Událost*. Překlad: Alena Morávková. Praha: Dilia 1993, s. 69.

Čebutkyn: Nikoli, andílku. Čechartma není cibule, ale skopová pečeně.

Solený: A já vám říkám, že čeremša je cibule.¹⁵⁷

Gogol již na počátku 18. století vytvářel své komicko-absurdní fikce, kterých si Nabokov vysoce cenil, proto zde můžeme vypožorovat jeho vliv na Nabokovovy pozdější práce.

Na *Událost* je možné nahlížet několika možnými úhly pohledu. Probrali jsme vliv Ibsenovy *Hedy Gablerové*, který byl Nabokovem využit zcela parodicky. Potom jsou tu dva velikáni ruské literatury, Gogol a Čechov. Z vazeb k Čechovovým dramatům využitých v *Události* je očividný Nabokovův ambivalentní vztah k tomuto realistickému dramatikovi, když se parodující tóny mísí se zvuky uznání. Z Nabokovových přednášek o ruské literatuře je patrné, jak si Čechova cenil, po lidské i profesní stránce. Popisuje ho v první řadě jako velkého „individualistu a opravdového umělce“¹⁵⁸, ale váží si jej i pro jeho lékařskou praxi a obětavost a úsilí, ztížené špatným zdravotním stavem. Popisuje ho jako někoho, koho díky jeho vrozenému talentu obdivovalo celé Rusko.

„Bez jeho fenomenální společenskosti, bez jeho neustálé ochoty spřátelit se s každým, zpívat se zpěváky, opít se s opilci, bez tohoto spalujícího zájmu o život, zvyky, rozmluvy a povolání stovek a tisíců lidí by byl jen těžko schopný vytvořit tak ohromný, encyklopedicky detailní ruský svět 80. a 90. let 19. století, který je zobrazen v Čechovových krátkých povídkách.“¹⁵⁹

K Čechovovým dramatům přistupuje Nabokov obdobně. Všechny hry psané pro Moskevské umělecké divadlo byly triumfem pro divadlo i pro Čechova samotného. Na jedné straně byl Čechov pro Nabokova velkým průkopníkem, oceňuje jeho pokusy nechat za sebou „zaprášené“ dramatické konvence, ale přitom není ve svém snažení zcela důsledný. Dále zdůrazňuje, jakým způsobem Čechov psal. Na rozdíl od Gogola (zmiňuje i Flauberta či Henryho Jamese) považuje jeho slovník za „velmi chudý a spojení slov téměř triviální“. Čechov je podle něj zářným příkladem spisovatele, který může být umělcem, aniž by byl výjimečný ve využívání jasné techniky psaní.¹⁶⁰ Čechovovi hrdinové jsou pravými ruskými intelektuály a idealisty, podivnými, ubohými postavami, které vystupují z jeho povídek a her

¹⁵⁷ Čechov, Anton Pavlovič: *Dramata*. Překlad: Leoš Suchařípa. Praha: KMa, s. r. o. 2008, s. 276.

¹⁵⁸ Nabokov jej srovnává s Gorkým, který je na rozdíl od opravdového umělce Čechova pouhým didaktikem.

¹⁵⁹ Nabokov, Vladimír: *Lectures on Russian Literature*. Edited by Fredson Bowers. New York: Harcourt 1981, s. 246.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 252.

a můžou existovat jen v Rusku. Jsou nešťastní, nesou svá břemena, jež nedokáží unést, nemilují své blízké, ale paradoxně ty, kteří jsou jim nejvíce vzdáleni.¹⁶¹

Z části přednášek věnujících se Čechovovi mám dojem, že *Událost* byla částečně napsaná jako reakce na zobrazení Čechovových postav. Kritický tón je patrný z Čechovova slavného citátu o pušce, visící v prvním jednání na zdi, který Nabokov vkládá do úst postavě Ljubov. Gogol na proti tomu vystupuje jako vědomý protipól. Nabokov oceňuje Gogolův inovátorský přístup vůči zavedeným konvencím a považuje jej za mistra parodie, nechává tedy zvítězit Gogola. Barbašin se stejně jako revizor neobjeví a puška již znovu nevystřelí.

3.3.4 Další intertextuální souvislosti v *Události*

Vedle již probraných aluzí a odkazů na díla Nabokova, Ibsena, Gogola a Čechova se v *Události* objevují další narážky, mající ale pouze okrajový charakter. Nebudu je systematicky zpracovávat, chtěla bych pouze na některé poukázat, abych docílila co nejkompexnějšího pohledu na hustou spleť intertextuálních odkazů obsažených v *Události*.

Kromě odkazů na Goyu, Puškinova *Evžena Oněgina*, Schillerova *Viliama Tella* a Goethova *Krále duchů* ve třetím jednání, zrovna když napětí vrcholí, Troščejkina přirovnává situaci k hodokvasu v době moru.

Troščejkina: (...) Sedíme tady, žvaníme – připomíná to hodokvas v době moru. A přitom máme pocit, že každou vteřinu můžeme vyletět do povětří (...)¹⁶²

V Puškinově jednoaktovce slaví několik mužů a žen hodokvas, zatímco kolem nich projíždějí vozy s oběťmi moru. Předseda Walsingham mezi řečením představuje svou ódu na mor (píseň k počtě moru). Presentuje v ní názor na život a smrt, diametrálně odlišný od Troščejkina.¹⁶³

¹⁶¹ Tamtéž, s. 254.

¹⁶² Nabokov, Vladimír: *Událost*. Překlad: Alena Morávková. Praha: Dilia 1993, s. 78.

¹⁶³ „V tom všem, co hrozí záhubou,
v tom pro smrtelná srdce jsou
všech slastí nevýslovná chvění,
ba sliby nesmrtelnosti.
A šťasten ten, kdo ve vzrušení
se nabaží té milosti.“

Walsingham nemluví o radosti ze zkázy, ale o životě, jenž je nejvíce umocněn právě tvář tvář smrtelnému nebezpečí. Nabokov dělá z Puškinova dramatu travestii, replika Troščekjina obsahuje jak určitou sebeironii, tak také ukazuje, jak je postava malíře hysterická.

Nabokov nešetří ani odkazy na Shakespearova *Othella* a *Hamleta*. Nejčastěji vychází z úst Autora, snažící se díky častým citátům z díla Shakespearova povýšit nad ostatní hosty narozeninové oslavy a působit díky nim žoviálně. Není snad nutné dodávat, že v jeho podání zní všechny literární narážky komicky. „Jak by řekl Shakespeare – ‚that is the question‘. A co vy nám řeknete, sluníčko naše?“¹⁶⁴ K Shakespearovi se váže i postava detektiva Barbošina. Ten si podle Ljubov hraje na krále Leara, rozdává totiž vizitky, na nichž je vyobrazen ve středověkém kostýmu a s citátem „*Svým ctitelům se ctí a úctou*“.

Poslední literární odkaz nás ještě jednou přivede k postavě detektiva Barbošina, v němž nechává Nabokov ožít Doylova Sherlocka Holmese. Jedná se samozřejmě o další parodii na nejslavnějšího literárního detektiva. Sherlock Holmes je proslulý svým geniálních odhadem a dedukcemi. Jediný pohled na jakoukoli věc mu odkryje to, co oči „obyčejného smrtelníka“ snadno přehlédnou.¹⁶⁵ Barbošin se stejně jako Holmes snaží „číst“ z tváří, rukou a věcí, co se stalo, ale vždy se zmýlí. Zřetězení jeho nesčetných pokusů odhalit pravou podstatu různých záležitostí slouží jako zdroj komična a absurdity.¹⁶⁶

Barbošin: (*Mešajevovi*) Podle určitých vnějších příznaků, které rozezná jen zkušené oko, můžu říct, že jste sloužil u námořnictva, jste bezdětný, nedávno jste byl u lékaře a máte rád hudbu.

Mešajev č. 2: Nic z toho nesedí.

Barbošin: A navíc jste levák.

Mešajev č. 2: Ani to ne.¹⁶⁷

In: Puškin, Alexander Sergejevič: *Dramata*. Překlad: Otokar Fischer, Emanuel Frynta. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1957, s. 172.

¹⁶⁴ Nabokov, Vladimír: *Událost*. Překlad: Alena Morávková. Praha: Dilia 1993, s. 50.

¹⁶⁵ „Příběhy oslavují materialismus doby, ukazují, že obyčejné malé předměty každodenní existence, pokud jsou patřičně pozorovány, mají své příběhy, vytvářejí nálady, ukazují různými směry.“ In: Priestman, Martin, ed.: *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. New York: Cambridge University Press 2003, s. 48.

¹⁶⁶ Vztah k autorům jakými jsou: Shakespeare, Gogol, Čechov atd., řeší jednotlivé kapitoly v Garland Companion. : Alexandrov, Vladimír E.: *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York and London: Garland Publishing, INC.: 1995.

¹⁶⁷ Nabokov, Vladimír: *Událost*. Překlad: Alena Morávková. Praha: Dilia 1993, s. 77.

3.3.5 Obraz díla Vladimira Nabokova v *Události*

Brian Boyd napsal, že i když je v *Události* mnoho odkazů k velikánům ruského dramatu, klíč k uchopení této hry leží právě v díle samotného autora. Pouze marginálního charakteru je narážka na „nejlepší film sezony“ *Camera Obscura*, na který zavítá Revšin a Barbašin. *Camera Obscura* se nedá měřit v úrovni s dalšími Nabokovovými romány, ale byla by velmi vhodná pro filmové zpracování, Nabokov sám se snažil o zfilmování tohoto díla, ale nikdy k tomu nedošlo, proto můžeme hodnotit odkaz pouze jako autorův vtíp.¹⁶⁸

Na druhé straně stojí autorovo vrcholné dílo *Dar*, jež je pro Briana Boyda v souvislosti s *Událostí* zásadní. *Dar* vznikl pravděpodobně v letech 1933–1937, od *Události* jej tedy dělí pouhý rok. Stručně řečeno jde o kritickou reflexi ruské literatury, o Nabokovův literárně-filozofický, estetický a osobní manifest, ve kterém interpretuje prostřednictvím hlavní postavy, umělce – básníka Fjodora, dějiny ruské literatury. Zároveň je to Nabokovův poslední, rusky psaný román. Autor v něm oslavuje ruskou literaturu a jazyk, způsobem jemu vlastním: parodií. Nejedná se ale pouze o parodii, jíž chce jen kritizovat, Nabokov texty aktualizuje, ozvláštňuje, ukazuje je v jiném světle. Stejně to dělá i ve hře *Událost*, která sice nedosahuje mistrovského díla, *Daru*, ale přesto se věnuje podobnému tématu.

Z obou děl vystupuje výrazně postava umělce. Fjodor je geniální umělec, jenž má pod kontrolou všechno a všechny kolem sebe. „Zosobňuje umění jako transcendenci času, sama sebe a umění prázdnoty.“ Na proti tomu je Troščejkín, který má sice také představivost a rozum pravého umělce, ale obývá svět, kde ho a jeho umění neustále ohrožují vnější okolnosti.¹⁶⁹ Boyd srovnává počátky *Daru* i *Události*, v prvních Fjodorových verších se objeví míč, který se nenávratně ztratí pod kanapem. V *Události* jsou naopak míče rozházeny po celém domě, mají funkci spouštěcího mechanismu pro hádku mezi manželi Troščejkínovými. Troščejkín potřebuje míče, aby dokončil obraz s chlapcem. Jeho umění bylo narušeno velmi přirozeně, chlapec si hrál s míči a rozházel je všude, ale pro malíře to znamená narušení jeho práce, proto se vzteká a práci neukončí. Na rozdíl od něj Fjodor ví, jak vytvářet umění i z životních frustrací.

¹⁶⁸ Brian Boyd mluví v případě románu *Camera Obscura* o chabé a příliš uspěchané struktuře textu i obsahu, v porovnání s dalšími Nabokovovými díly. Zároveň připomíná myšlenku na realizaci filmové adaptace, která by jistě byla „excelentním filmem“. In: Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 368.

¹⁶⁹ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 484.

Ve složitých životních situacích se oba umělci projevují zcela odlišně. Když se ve městě po šesti letech objeví Troščejkina nepřítel a malíř cítí opětovné ohrožení, kvůli němuž by mohlo skončit jak jeho umění, tak vlastní existence, zachová se jako zbabělec. Fjodor v kontrastu k němu vždy neústupně projevuje odvahu umění. Fjodor se neustále snaží vstoupit do představ druhých (i když se mu to často nedaří), Troščejkina nezajímá nikdo jiný než on sám a jeho vlastní pohled. Rozdílné je i jejich chování po smrti bližních, zatímco Fjodor skrze své dílo vytváří jakýsi odkaz památce svého mrtvého otce, Troščejkina se snaží zapomenout na zemřelé dítě. Fjodor oslavuje lásku k milované Zině, Troščejkina ničí jakýkoli náznak štěstí, objevivší se mezi ním a Ljubov, kvůli jeho „infantilní sebezahleděnosti“. Výčet dále pokračuje, Boyd jej zakončuje názorem, že Troščejkina-umělec stojí (se svým opovržením hodným sobectvím a zbabělostí, vystrašen časem i smrtí) jako přímý protiklad k umění, kterého si Nabokov vysoce cenil.¹⁷⁰

Souhlasím s Boydem v tom, že Nabokovo ovlivnění *Darem* je evidentní. Pracoval na něm několik předešlých let a myšlenku na stvoření tohoto, pro něj přelomového díla, v mysli nosil ještě déle.¹⁷¹ Reakce na postupné vydávání *Daru* mohly spisovatele natolik otrávit,¹⁷² že sepsal vysoce parodickou hru, mající podobná témata jako předešlý román. V Nabokovově kariéře je známých mnoho míst, na kterých si hraje se čtenářem nebo přímo s literárními kritiky a očekává jejich odezvu. Je proto možné, že *Událost* byla napsána jako dovětek k *Daru*, jako vtipný bonus na konec.

Téma umělce se objevuje napříč celým prozaickým dílem Nabokova. Umělec zcela jiného ražení, než je Troščejkina, se objevuje v následující divadelní hře, jíž je *Val'sův vynález*.

3.4 Val'sův vynález/Izobretenie Val'sa

Poslední Nabokovova hra, napsaná v ruském jazyce, vznikla v roce 1938. Společností tehdy otřásala aféra populární ruské zpěvačky Naděždy Plevitské, jež se společně s manželem

¹⁷⁰ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 484.

¹⁷¹ Michal Sýkora uvádí, že o sepsání dalšího románu začal Nabokov přemýšlet v roce 1932, tedy těsně po dokončení románu *Zoufalství*, kde se jako protagonista objevuje další z řady Nabokovových pseudoumělců. In: Sýkora, Michal: *Vladimir Nabokov od Mášeňky k Daru*. Brno: Host 2002, s. 148.

¹⁷² Nabokovovi odmítli vydat jednu z kapitol z cenzurních důvodů. Potíže s vydáváním zapříčinily i další okolnosti. Román byl jako celek vydán až za patnáct let. Do té doby pouze po částech a časopisecky v *Sovremennyye zapiski*.

Nikolajem Skoblinem zapletla do únosu generála Millera, působícího v opoziční straně proti bolševikům.¹⁷³ V téže roce byl vydán román *Pozvání na popravu*, který bude v rámci této kapitoly rozebrán jako jeden z určujících vlivů na vytvoření Nabokovovy poslední hry. První vydání *Valsova vynálezu*, v emigrantském časopise *Russkije zapiski*, se uskutečnilo na podzim téhož roku. *Ruská divadelní společnost*, pod vedením Anněnkova, avizovala uvedení hry na jeviště v následující sezoně, nikdy k němu však nedošlo. Prvního jevištního zpracování v ruštině se hra dočkala až v roce 1968 v *Oxfordském univerzitním ruském klubu* (*The Oxford University Russian Club*). O rok později bylo drama inscenováno v anglickém jazyce ve Spojených státech amerických (*Hartford Stage Company*).¹⁷⁴

Vladimir Nabokov spolu se svým synem Dmitrijem pracovali na anglickém překladu, v němž došlo oproti ruskému originálu k několika změnám.¹⁷⁵ V předmluvě k anglické verzi *Valsova vynálezu* (*The Waltz Invention*) je Nabokov vyjmenovává. První z nich je výrazné zkrácení Valsových replik, vedených v blankversu, dále také nové detaily týkající se Perraultovy smrti a zvýšení ženskosti dramatické postavy pojmenované Sen (Trance). K dalším změnám došlo v přejmenování jedenácti starých generálů,¹⁷⁶ pojmenovaných nyní s evidentní fonetickou podobností a jasným smyslem aluze.¹⁷⁷

Valšův vynález je možné zkoumat podobným úhlem pohledu jako předešlou hru *Událost*, tedy z hlediska intertextuálních odkazů nebo jako přímou reakci na společenskou realitu. Brian Boyd vidí hru jako součást Nabokovova „zbrojení“ vůči megalomanské touze

¹⁷³ Aféra posloužila Nabokovi k vytvoření krátké povídky *Asistent režie* (*The Assistant Producer*), která vyšla v souboru *Nabokovův tucet* v roce 1958. Dává v ní zcela ostentativně najevo svůj odpor vůči zpěvačce i jejímu manželovi. Děj povídky zřejmě odpovídá informacím, které se o „kauze“ tehdy dostaly do společnosti. Jsou změněna všechna jména, ale příběh zůstává stejný. Líčí plán únosu generála a jeho uskutečnění. Je psán nezvykle realisticky a s viditelným odporem jak vůči samotným protagonistům, tak vůči okolnostem, za kterých se děj odehrává (zkorumpovanost společnosti).

¹⁷⁴ Citováno dle: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Waltz_Invention. 16. 4. 2012.

¹⁷⁵ Překlad byl dokončen v létě roku 1964.

¹⁷⁶ Nabokov, Vladimir: Foreword, In: Nabokov, Vladimir: *The Waltz Invention*. New York: Phaedra, 1966 (neustránkováno).

¹⁷⁷ V českém prostředí vznikl překlad hry v roce 1993. Překladatelka Emilie Šranková volně zachází s překladem jednotlivých jmen postav, takže díky českým konotacím dostávají zcela jiný smysl a rozměr, než byl původní Nabokovův záměr. Dalším problémem je toporný překlad jednotlivých replik, v nichž mnohdy dochází ke zřetelným nonsensům. Ze zmíněných důvodů budu pro zkoumání Nabokovovy hry využívat anglického překladu. (U citovaných odkazů uvádím pro srovnání i anglickou předlohu.)

po moci (na mysli má Hitlerovo Německo). V povídkách *Oblak, jezero, věž* a *Vyhubení tyranů*, *Pozvání na popravu* a konečně *Valšova vynálezu* Nabokov představuje svůj pohled na svět, jenž trpí pod diktátem samozvaných vůdců. Oběma hlediskům se budu v následujících kapitolách věnovat. Výrazné je i využití groteskna a absurdity.¹⁷⁸ Dalším, pro Nabokovovu tvorbu výrazným tématem je umělec a umění jako takové, na nějž jsem narazila již v analýzách her *Událost* a *Smrt* a na které navážu i zde.

3.4.1 Struktura hry

Děj *Valšova vynálezu* je zasazen do imaginární země v roce 1935. První i třetí akt se odehrávají v kanceláři ministra války. Druhé jednání je situováno do stejné budovy, ale jiné vládní místnosti. Dramatický děj je spojen s vynálezem Salvatora Valše, jež pojmenoval jako telemort. Svým aparátem dokáže vyvolat explozi na jakémkoli místě světa v kteroukoli dobu. Ministr války, který Valše poslouchá, označí jeho počínání za šílené a vykáže jej ven z místnosti. Zlom přichází v podobě zničení hory viditelné z oken ministrovvy kanceláře. V návaznosti na tento čin je svolána porada starých generálů, kteří mají rozhodnout o budoucnosti Valše i jeho vynálezu. Druhé jednání je absurdním obrazem neschopnosti politické moci rozhodnout něco podstatného. Valš se nakonec vydíráním zmocní země za účelem vytvoření míru a ticha. Třetí akt zobrazuje Valše zraněného neznámým atentátníkem a jeho sny o vybudování vlastního hradu na dalekém ostrově. Sny se rozpadají v okamžiku, kdy se mu někdo postaví. Ruší se tím kouzlo prožívaného snu a navrátí snícího Valše zpět do reality prvního jednání. Dojde k procitnutí, ze kterého je jasné, že žádný aparát ani Valšova

¹⁷⁸ *Valšův vynález* není hra, kterou by bylo možné označit za čistě absurdní, ačkoli se v ní objevuje velké množství motivů, jež absurdní divadlo využívá. Navzdory podobnému uchopení postav, které jsou popsány tak neurčitě, že by je mohly hrát i loutky (jak to navrhuje Nabokov), a jazyku, jenž mnohdy postrádá smysl a řetězí neschopnost porozumění mezi postavami, je to, z čeho absurdní divadlo vychází, v rozchodu s Nabokovovými názory. Absurdní divadlo má mnoho společného s existencionalní filozofií, představovanou především Heideggerem, Sartrem či Camusem, kterou ale Nabokov nebere v potaz. Stejně tak se nesnaží skrze své dílo pochopit svět. Mnohem více se zajímá o jazyk, ten je pro něj dětským hřištěm, kde ukáže všechny své dovednosti. Vytvářet aluze, anagramy, parodie, slovní hříčky je pro něj nutnost. Není to ale nástroj, kterým absurdní dramatici burcují společnost a ukazují neschopnost komunikace, „i když nám představují obdivuhodnou galerii básnických obrazů, živých metafor postavení člověka ve světě, pomíjivost a krátkost existence, osamělost a individualitu“. In: Esslin, Martin, Grimm, Reinhold, Harder, H. B., Völker, Klaus: *Smysl nebo nesmysl? Groteskno v moderním dramatu*. Praha: Odeon 1966, s. 105.

vláda neexistují. Všechno, co proběhlo, bylo pouze součástí „vynálezcových“ představ. Průvodcem v tomto paralelním snovém světě je postava Trance (do češtiny překládaná jako Sen), jenž je komentátorem a hybatelem děje. V úplném závěru nechává ministr Val'se, kterého lituje, vyvést z kanceláře, Val's jej nedokáže přesvědčit o svých úspěších a „prostě“ opouští místnost. („Jen opatrně, ať tomu chudákovi neublížíte.“¹⁷⁹)

Struktura hry je koncipovaná v závislosti na jednání dvou postav. První z nich je již zmíněný Sen, proplétající se dějem jako reportér. Postavy se chovají v souladu s jeho návrhy a nápady. Je zpřítomněním snové reality vycházející z tužeb protagonisty Val'se. Druhou postavou je dívka Anabela, dcera generála Berga, která oplývá ojedinělou krásou. Dodává hře pohádkový nádech.¹⁸⁰ Objevuje se ve hře pouze sporadicky, ale má nezaměnitelnou funkci. Je symbolem nesplnitelné touhy Val'se a zároveň příčinou rozpadu jeho snového světa.

Ve hře se objevuje mnoho motivů a témat. Na některé z nich naráží i Nabokov, když se v předmluvě ptá: „Proč je Val's tak tragická figura? Co ho tak strašně rozhodilo, když uviděl hračku na stole? Přeneslo ho to do jeho vlastního dětství (nějaké hořké části dětství)? Jaké neštěstí, kromě banální chudoby, musel přetrpět? Jakou děsivou a tajemnou vzpomínku evokuje žalozpěv (ze třetího dějství) úzce související se Sibiří?“ Vypadá to, jako by toužil po jakékoli odezvě v podobě co nejmylnějších úvah o Val'sovově figuře. Jednoznačnou provokací je poslední otázka, kterou si autor klade: „A kdo jsem já, abych pokládal tyto otázky?“¹⁸¹

3.4.2 Antiutopie

Téma ohrožení lidské individuality a svobody je nosné pro mnoho z Nabokovových děl. Autor s ním pracuje jak v ruském, tak v americkém období. V každém z nich s ním zachází jiným způsobem, na první pohled zřetelným. Ruská perioda je výrazně ovlivněná emigrací, nastupujícím nacismem a rozšiřujícími se názory bolševiků. V ruských diasporách byly politické názory často zdrojem rozporů a vášnivých debat. Touha po ideálním světě

¹⁷⁹ Nabokov, Vladimír: *Val'sův vynález*. Překlad: Emilie Šranková. Praha: Dilia 1993, s. 75. / Nabokov, Vladimír: *The Waltz Invention*. New York: Phaedra, 1966, s. 111.

¹⁸⁰ „A jestlipak víte, že tam kdysi žil kouzelník se sněhobílou laňkou?“

¹⁸¹ Nabokov, Vladimír: *Foreword*. Nabokov, Vladimír: *The Waltz Invention*. New York: Phaedra, 1966 (nestránkováno).

spojovala i rozdělovala představy dvou nejmocnějších politických vlivů. Nabokov se proti oběma ostře vyhrazuje a vytváří v souvislosti s nimi obraz svého světa, stejně absurdního a nesmyslného.

Existence již zmíněných totalitních systémů (komunismus a nacismus) byla autorům živnou půdou pro jejich náměty. V době, kdy Nabokov psal svůj první antiutopický román *Pozvání na popravu*, byl již vydán Zamjatinův celosvětově proslulý román *My*, popisující jakýsi Jednotný stát. Alegorie hrůz spojených s první světovou válkou se stala prvním antiutopickým románem, na nějž navazují v průběhu dvacátého století další autoři.¹⁸² Nabokov přistupuje k antiutopii svébytným způsobem. Zdůrazňuje taktéž ducha doby, ale jinak. Nabokov se odpoutává od etického a sociálního patosu, jenž je vlastní ruské literatuře. Přináší svůj vlastní pohled, vystavěný na estetické a formální stránce textu, propojený v případě antiutopicky motivovaných děl (próz i dramatu) s teatrálností, absurditou a groteskností.

Motivem bezprostředně spojeným s tímto žánrem a *Val'sovým vynálezem* je dílo Thomase Mora *Utopia* (1516), které líčí příběhy o domnělém ostrově, na němž vládne ideální rovnováha a harmonie. Je ekvivalentem a parodií na ostrov Palmora, jež touží Val's obývat.

Ve *Val'sově vynálezu* můžeme nalézt mnohá antiutopická témata. V první řadě je to dychtivost po moci, spojená v případě Val'se s touhou po tichu. Chce si vybudovat svou Utopii v podobě ostrova Palmora, který se nakonec změní v noční můru a je spouštěcím mechanismem pro předčasné procitnutí. To, co Nabokov načrtnul ve hře *Tragédie pana Morna*, tedy téma paralelního světa, přivádí ve Val'sovi k dokonalosti. Buduje alegorii totalitního režimu v rámci představ chorého mozku domnělého vynálezce Val'se.

Plukovník: Je zbytečné se s vámi bavit. My všichni jsme pouhými účastníky vašeho blouznění a všechno, co se teď děje, je pouhé ševelení vašeho chorého mozku.¹⁸³

Nabokov upozorňuje na nedostatky v diktátorském režimu parodií, ve které je protagonistou člověk s přebujelou fantazií. Val's ale není skutečný diktátor, který vystupuje

¹⁸² Nejznámějším pokračovatelem je George Orwell s románem 1984. Nabokov se nechal volně inspirovat Orwellovou esejí *Poprava pro vytvoření zápletky v Pozvání na popravu*. In: Orwell, George: *Úpadek anglické vraždy a jiné eseje*. Olomouc: Votobia 1995.

¹⁸³ Nabokov, Vladimír: *Val'sův vynález*. Překlad: Emilie Šranková. Praha: Dilia 1993, s. 53. / Nabokov, Vladimír: *The Waltz Invention*. New York: Phaedra, 1966, s. 77.

v povídce *Vyhubení tyranů* nebo pozdějším, již americkém románu *Ve znamení levobočka*. Val's je groteskní figurkou, loutkou v zajetí svých představ a plánů, které jako v každém snu dovolí okolnosti budovat svou pozici, dokud se sen a s ním i snový svět nezhroutí jako domeček z karet.

Svět románu *Pozvání na popravu* má podobné architektonické prvky jako svět Val'sův. Nabokov v románu pokládá základní kámen motivu antiutopie, proto je tak důležité nejprve pojmenovat tyto stavební jednotky, s nimiž zachází, a na základě nich analyzovat Val'sův vynález.

3.4.3 Pozvání na popravu

Román *Pozvání na popravu* napsal Vladimir Nabokov během necelých čtyř měsíců již v roce 1934. Román vyšel o čtyři roky později, v Paříži roku 1938. Brian Boyd o něm mluví jako o antiutopické pohádce, Andrew Field, jako o nejpohádkovějším Nabokovově románu, Vladimír Novotný jej nazývá civilizačním pamfletem.¹⁸⁴ Všeobecně je spojován s vlivem Franze Kafky a žánru antiutopie (v té době prezentovaného Zamjatinem a A. Huxleym).

Děj je velmi jednoduchý. Cincinnatus C. je odsouzen k trestu smrti za gnozeologický zločin. Provinil se blíže nespecifikovanou neprůhledností. Odsouzenec očekává den, kdy má být popraven, ve velké věznici, podobné jakési pevnosti na vrcholu kopce patřící k nedalekému městu, kam Cincinnatus zabíhá ve svých představách a vzpomínkách. Ve vězení stráví protagonista devatenáct dní, během kterých se marně pokouší zjistit, kolik má ještě času, informace je mu ale účelně zapírána. Podobnost s Kafkovými romány tkví v absurditě rozsudku a v atmosféře panoptika nebo lépe řečeno napodobenin lidí/masek obklopujících Cincinnata ve vězení. Na rozdíl od Josefa K. ale přijímá svůj uděl, pouze chce vědět, kdy k němu dojde. Až dojemně touží po životě. Neptá se proč: proč byl zrovna on odsouzen, proč je jiný, ale kolik: kolik má ještě času. Touha po životě jej nakonec zachrání i před popravou zobrazenou jako cirkusové číslo. Cincinnatus se vzdaluje ze světa průhledných lidí, ze světa smetí a přetvářky tam, kde je respektován jako individuum.

¹⁸⁴ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 410, Field, Andrew: *The Life and Art of Vladimir Nabokov*. London: Futura 1988, s. 149, Nabokov, Vladimir: *Lužinova obrana, Pozvání na popravu*. Doslov: Vladimír Novotný. Praha: Odeon 1990, s. 315.

Pozvání na popravu je fantazií, ale spíše než románem jako fantastickým popisem reálného světa je románem reálně popisujícím fantazijní svět.¹⁸⁵ Dochází k neustálým střetům mezi reálným popisem postav a prostředí s všeobjímající fantazií. V Cincinnatově blízkosti se objevují pouze dvě opravdu živé bytosti: pavouk, jenž je každodenně živen žalářníkem, a dívka Eminka,¹⁸⁶ která ho tajně miluje. Cincinnatus si uvědomuje, že je obklopen pouze jakýmsi přízrakem.¹⁸⁷ Obhájce Roman Vissarionovič, dozorce Rodion a ředitel věznice Rodrigo Ivanovič jsou průhledné loutky, mezi sebou dobře zaměnitelné.

Své role si v příběhu vyměňují, jejich rozporuplná existence je Nabokovem zdůrazněná fonetickou podobností jmen, díky níž se rozdíl mezi nimi ještě zmenšuje. Stejnou podobností jmen vybavil Nabokov politiky ve *Valšově vynálezu*, kde vystupuje jedenáct figur: Plump, Gump, Bump, Dump, Hump, Lump, Mump, Rump, Stump a Gump (tři staří generálové, kteří mají být podle autorova popisu hráni loutkami) a ministr.

Panoptikum uzavírá podvodník a komediant M. Pierre, který se snaží vloudit Cincinnatovi coby jeho nejlepší přítel, ale nakonec se z něj stane kat, který má vykonat popravu. Andrew Field poukazuje na názor předního emigrantského kritika Pjotra Bitsilliho, jenž vidí Monsieura Pierra a Cincinnata jako dvě různé stránky „mužů obecně“. M. Pierre není nic víc než spodní vrstva osobnosti samotného Cincinnata. Je to „everyman“, který ovládá a zastírá individualitu/potenciál v každém z nás. Pro Cincinnata zemřít znamená zbavit se M. Pierra, svého zlého snu.¹⁸⁸ Nabokovovým velkým tématem je princip zdvojení, dvojic, dvojníků atd. Narazila jsem na něj již v kapitole o *Události*, kde měl pouze marginální charakter. V *Pozvání na popravu* má význam zásadní. Cincinnatus má ve své osamělosti jen jednoho opravdu věrného společníka. Je jím jeho stín, který je zároveň jeho druhým já. Pokud je M. Pierre tím zlým, pak jeho stín vystupuje jako jeho zdravější a statečnější „já“. Nikdo v celé fiktivní zemi stín nemá, neprůhlední lidé jej mít nemohou. Stín, vystupující téměř jako autonomní bytost, vypovídající o nejnítěrnějších přáních a úvahách protagonisty, má ve

¹⁸⁵ Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. Boston: Little, Brown 1967, s. 185.

¹⁸⁶ Eminka stejně jako Anabella (*Valšův vynález*) jsou obrazem čehosi živého a nedosažitelného. Cincinnatus vidí v Emince svého zachránce, kvůli její dětinskosti s ní ale nedokáže mluvit. Anabella je naproti tomu ztělesněním touhy po krásě a výjimečnosti, na kterou Valš nemůže nijak dosáhnout.

¹⁸⁷ „Jsem tu obklopen jakýmsi trapnými přízraky, ale ne lidmi. Natahují mě na skřípec tak, jak to dokážou jen nepříčetné přeludy, zlé sny, výplody blouznění, svinské noční můry – a všechno, co považujeme za život.“ In: Nabokov, Vladimír: *Lužinova obrana, Pozvání na popravu*. Praha: Odeon 1990, s. 184.

¹⁸⁸ Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. Boston: Little, Brown 1967, s. 188.

Valšově vynálezu ekvivalent v postavě Snu (Trance). Je to právě Sen, který je připoután k Valšovi jako loajální společník. Je odvážný, někdy drzý, existuje v souvislosti se svým prvním „já“. Sen i stín mají nenahraditelnou úlohu, dávají postavám další rozměr.

Manželka, kterou Cincinnatus miluje, je promiskuitní a proľhaná figurína (silně připomíná neživou loutkovou postavu) objevující se na scéně pouze v černém. Na návštěvu do věžňovy cely přichází z celou rodinou a rodinným nábytkem, milencem a malým zrcátkem. Vše je popsáno naprosto realisticky, a přitom se nevytrácí fantasknost scény. Podobně jako v Kafkově *Proměně* spílá rodina Řehořovi, že se opovážil být broukem, nadává Cincinnatovi jeho tchán: „Mlč ty nestydo, mám právo očekávat od tebe trochu zdvořilosti, alespoň dnes, kdy už stojíš na prahu smrti. Seš tak mazaná potvora, že sis vybral katův špalek... Můžeš mi říct, jak ses mohl tak zachovat, jak ses opovážil...“¹⁸⁹

Svět, ve kterém se odehrává *Pozvání na popravu* i divadelní hra *Valšův vynález*, spojuje mnoho podobností. V obou zemích je kladen velký důraz na nesmyslné byrokratické úkony. Nabokov vychází z vlastních zkušeností, kvůli kterýmž měl dlouhodobě znepríjemněný život v německém i francouzském exilu. Nesmyslnost požadavků, spojených v románu především s Cincinnatovým soudním procesem je zobrazována veskrze parodicky. („Obhájce a prokurátor – oba nalíčení a velmi si navzájem podobní (zákon vyžadoval, aby to byli bratři pocházející z lůna jediné matky, ale od různých otců; vždycky se ovšem nepodařilo takovou dvojici objevit, a tak se líčili.“¹⁹⁰) Ve hře je to rokování generálů nad Valšovým ultimátem, zobrazené, jako schůze dětí mateřské školy: jeden generál si hraje s autíčkem, druhý si maluje, další tři jsou loutky. Dohromady vytváří obraz politické moci, která rozhoduje o mnoha životních osudech, aniž by si to ve skutečnosti kdokoli z přítomných uvědomoval.¹⁹¹

Dalším neopomenutelnou podobností je motiv zlého snu, ve kterém se nachází i Cincinnatus, jenž si snovou skutečnost uvědomuje i Valš na konci svého snění a obyvatelé města za Valšovy vlády. Cincinnatus si stěžuje, že „je obklopen jakýmisi trapnými přízraky, ale ne lidmi. Natahují mne na skřípec, tak jak to dokážou jen nepřičetné přeludy, zlé sny,

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 225.

¹⁹⁰ Nabokov, Vladimír: *Lužinova obrana, Pozvání na popravu*. Praha: Odeon 1990, s. 175.

¹⁹¹ Podobným způsobem Nabokov popisuje v *Promluvě, Paměti*, jak žádal o povolení k výjezdu ze země.

výplody blouznění, svinské noční můry – a všechno co považujeme za život. Teoreticky bych se chtěl probudit.“¹⁹²

Zlý sen, přítomen ve hře, v podobě Vaľsovy vlády je jen naznačen, jako chaos, neklid a „boží dopuštění“. Opět se tímto zobrazením vrací Nabokov k obrazu světa v područí vlády jediného tyrana (stejně jako v povídkách „Vyhubení tyranů“, „Oblak, jezero, věž“) a v rámci již několikrát zmíněného Vaľsova probuzení.

Není náhodou, že román vznikl v době, kdy Goebbels jako ministr pro lidovou osvětu a propagandu započal své snažení vytvořit z německé kultury jednotnou kulturu nacistickou. Ve stejné době se Stalin v Sovětském svazu pevně chopil moci nad Sdružením sovětských spisovatelů (Union of Soviet Writers) a vše ostatní bylo v zemi sledováno stále přísněji a striktněji. Nabokov ale nepíše *Pozvání na popravu* pouze jako politický román, stále je z něj patrný optimistický pohled na svět, který zcela mizí až v druhém antiutopickém románu *Ve znamení levobočka*. Podle Boyda prostě Nabokov zcela nedohlédl děsivou budoucnost, která se stala skutečností odehrávající se po deset let od sepsání *Pozvání na popravu*.¹⁹³

Z politického hlediska je protagonista Cincinthus obětí totalitního režimu. Zločinem, jímž se provinil, je jeho individualita a díky je uvrhnut do samoty, vyhnanství a odcizení. Cincinnatus je jediný, kdo je v zemi neprůhledný. V tak zkosnatělém světě, který svou povahou odpovídá světu diktatury, není místo pro takového člověka. Děj se odehrává v blíže nespecifikované zemi, kde se mluví rusky. Tím se nabízí srovnání se sovětským Ruskem, které masivně vystupovalo vůči projevům jakýchkoli individualit. Zajímavé je, že Cincinnatus se do společnosti, jež ho zavrhla, snaží stále dostat, ačkoli je jediný, kdo dokáže rozpoznat umělost a maškarádu neustále jej obklopující. Svět masek se světem Cincinnatovým se střetává na několika místech románu zcela viditelně, například ve scéně se smradlavýma nohama M. Pierra, které dokáže cítit pouze Cincinnatus. Zatuchlost Pierrových nohou jako by odhalovala jeho skutečnou povahu a podstatu. Ve značné míře se tu setkáváme s ryze nabokovovským pojmem „pošlost“, který nejlépe vystihuje teatralizované chování postav/masek. Závěr románu mění se v cirkusové představení vyobrazuje „pošlost“ podle mého názoru nejpřesněji: masa lidí v parukách s tvářemi zohyžděnými kýčovitými líčidly a toužící po veřejné popravě. Bezejmenné panoptikum rozprostírající se kolem špalku, u

¹⁹² Nabokov, Vladimír: *Lužinova obrana, Pozvání na popravu*. Praha: Odeon 1990, s. 184.

¹⁹³ Boyd, Brian: *Vladimír Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 411.

kterého se Cincinnatus loučí ze svým životem, jej nakonec vyburcuje k odchodu z této společnosti.

„Zporážené stromy ležely naplocho, neboť ztratily veškerou reliéfnost, ale i ty, co ještě zůstaly stát, byly ploché, měly jen kmeny zboku vystínované kvůli iluzi kulatosti a držely se z posledních sil za potrhanou síťovinu nebe. Všechno se rozkládalo. Všechno padalo. Vichrný vítr zvedal a ve spirále roztáčel prach, hadry, obarvené třísky, drobné úlomky pozlacené sádry, cihly z kartónu, plakáty, hnala se suchá mlha a Cincinnatus se vydal mezi mraky prachu, padlými věcmi a vlajícími plátny tím směrem, kde, soudě podle hlasů, stály bytosti, jimž se podobal.“¹⁹⁴

Nabokov využil ve *Val'sově vynálezu* zcela odlišného rozvinutí postav. V *Pozvání na popravu* mají charaktery postav sestupnou povahu. Z počátku by se mohlo zdát, že mají s Cincinnatem dobrý úmysl a že jde o reálné lidi, kteří jsou sice odlišní, ale jednají svobodomyšlně. Opak je pravdou, postupně se proměňují ve větší a větší figurky, bez vlastního přemýšlení, symboly „pošlosti“, až se promění pouze v dekorace maškarního představení. Naproti tomu jsou tu vedlejší postavy *Val'sova vynálezu*, vzbuzující dojem, že jde o loutky pevně zajaté lidskou hloupostí a alibismem. Z pasivních figurín ale vyvstávají osobnosti odhodlané zemřít za druhého.

Berg: Víte, já jsem nikdy neměl pochopení pro šlechetná dilemata tragických hrdinů. Všecky otázky vidím jako jednorožce. Tak to vyhoďte do povětří, no.

Val's: Nechám rozmetat celý svět... a ona zahyne s ním.

Berg: Souhlasím i s tím. Když vy pořád, zlatíčko, nechcete pochopit jednu prostou věc, a to, že záhuba mé osoby plus záhuba mojí dcery je mi tisíckrát milejší než – prominete mi ten výraz – její zneuctění!¹⁹⁵

3.4.4 Vyhubení tyranů a Oblak, jezero, věž

Ve stejném roce jako *Val'sův vynález* napsal Nabokov svou nejdelší povídku *Vyhubení tyranů (Istreblenije tiranov)*. Svým tématem reaguje na politický režim, v němž byl nucen žít, stejné téma je klíčové i pro povídku *Oblak, jezero, věž*, napsanou o rok dříve (1937). Budu se jim věnovat pouze ve stručnosti, nelze je však opomenout zcela, protože právě díky nim si můžeme představit, jakým způsobem pohlížel Nabokov na zmiňovaný politický režim. Na

¹⁹⁴ Nabokov, Vladimír: *Lužinova obrana, Pozvání na popravu*. Praha: Odeon 1990, s. 304.

¹⁹⁵ Nabokov, Vladimír: *Val'sův vynález*. Překlad: Emilie Šranková. Praha: Dilia 1993, s. 73. / Nabokov, Vladimír: *The Waltz Invention*. New York: Phaedra, 1966, s. 108.

obě povídky se dá pohlížet také jako na předmluvu k románu *Ve znamení levobočka* a dovětek k *Pozvání na popravu*.

Povídce *Vyhubení tyranů* je vytýkáno, že je jako „celek slabá a nepřesvědčivá, a dokonce to vypadá, jako by byla napsána z důvodů ideových, nikoli uměleckých“.¹⁹⁶ Pro podchycení Nabokovových názorů na diktátorský režim, jenž se stal nosným tématem pro *Valšův vynález*, je ale povídka ideálním vodítkem. Protagonista povídky žije v blíže neurčeném státě, jeho jméno stejně jako jméno diktátora není známo. Zápletka tkví v touze zničit tyrana, a to jakýmkoli způsobem, ale navždy. I když Nabokov zpětně umisťuje na pomyslný trůn Lenina, Stalina či Hitlera, z povídky je jasné, že se jedná o Rusko. Zmiňuje se o své vlasti, které je „souzeno projít v daleké budoucnosti mnoha dalšími otřesy, jež nebudou záviset na jakýchkoli činech dnešního vládce“.¹⁹⁷ Stejným způsobem je popisováno Valšovo tyranické panování. Vypravěč a hlavní postava v jedné osobě ale nakonec zjistí, že tyrana zničil tím nejefektivnějším způsobem, zesměšnil ho svým vyprávěním natolik, že přestává být děsivý, ale pouze komický. Opačným způsobem Nabokov vytvořil Valše, jeho postava je po celou dobu trvání hry komická, až se stane tragickou. Nabokov i v tak vážném tématu, jakým je diktatura, uplatňuje parodii, díky níž ukazuje absurditu systému. („Moji divoče kvetoucí zemi proměnil v rozlehlou zeleninovou zahradu, kde jsou zvláštní péčí zahrnovány vodnice, zelí a řepa.“¹⁹⁸) Jediným člověkem, který se dostane do blízkosti diktátora, je žena, které se podařilo vypěstovat nadměrnou řepu. Nabokov především ukazuje, jak může pracovat svoboda myšlení i v tísní svazujícího diktátu. Popisuje zklamání pramenící z nemožnosti dojít k uspokojivému závěru, kterým je vražda.

Povídka *Oblak, jezero, věž* je podobně realistická (zcela jiným způsobem než *Pozvání na popravu*), ale je zároveň bajkou, alegorií na potlačení individuality a společenského nátlaku. Příběh je vyprávěním ruského emigranta, snad Vasilije Ivanoviče, jenž náhodou vyhrál lístek na zábavný výlet. Výprava se změní v otevřenou šikanu vůči Vasilijovi. Ostatní spolucestující jsou představeni jako obtloustlí Němci, bavící se tím, že si s ním hrají. Za

¹⁹⁶ Sýkora, Michal: *Vladimir Nabokov od Mášeňky k Daru*. Brno: Host 2002, s. 185.

¹⁹⁷ Nabokov, Vladimír: *Povídky/3, 1938–1952*. Praha, Litomyšl: Paseka 2006, s. 9.

Narážím zde na další, často probírané téma, a sice na jisté prorocké předpovědi, které do svých próz i *Valšova vynálezu* Nabokov náhodně zanesl. Nabokov sám v úvodu k *Valšově vynálezu* zmiňuje, že s odstupem času mohou být motivy využití v této hře považovány za prorocké.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 10.

zvuků veselých, kolektivních písní se ubírají neznámo kam. Náhodně se objeví u jezera, kde je naplánována pauza. Vasilij objeví místo, odkud už nechce nikdy odejít („/.../ avšak z okna bylo jasně vidět jezero s oblakem a věží, v nehybné a dokonalé harmonii štěstí.“¹⁹⁹). Vedoucí skupiny mu ale zůstat nedovolí a cestou zpět ze zábavného výletu se skupina baví mučením Vasilije. Štěstí i lidství je nenávratně zničeno.

„Po návratu do Berlína ke mně zašel. Velice se změnil. Tiše si sedl, položil si ruce na kolena a vyprávěl, neustále opakoval, že musí práce nechat, prosil mě, abych ho nechal jít, tvrdil, že už dál nemůže, že už nemá sílu být člověkem. Samozřejmě jsem mu vyhověl.“²⁰⁰

3.4.5 Nabokovův umělec

„Měli bychom mít stále na paměti, že umělecké dílo je vždy stvořením nového světa.“ (VN)

Jak jsem již mnohokrát naznačila, poslední dvě divadelní hry jsou jakousi symbiózou všech autorových oblíbených témat, jež rozvíjí v průběhu celé literární kariéry. Na obě dramata je možno nahlížet jako na dva způsoby zobrazení umělce. V *Události* to byl umělec-zbabělec, ve *Valšově vynálezu* je to umělec-šílený politik.²⁰¹ Už název *Valšův vynález* dává dvě možnosti uchopení, jak vysvětluje Nabokov úvodu ke hře. Není to pouze Valšův vynález, ale také vynález Valše, čímž nám autor nikterak nepomáhá, ale dává možnosti k vlastním interpretacím. Názor Andrewa Fielda se podle mne blíží nejvíce k tomu, co je pro Nabokova typické. Valšův vynález není přístroj, se kterým je možné vyhodit do povětří jakékoli místo na světě (telemort), ale umění, hra samotná. Dále navrhuje možnost, že by bylo na hru pohlíženo jako na literární valčík (waltz), jako na příběh umělce, jenž se nechá zlákat falešným a osudovým ideálem – politickou mocí, do níž vkládá svůj talent a dar. Z Nabokovovy tvorby známe „hrdiny“, o nichž nemáme jistotu, zdali jde o nekontrolovatelné neurotiky, či úžasně chytré umělce, předstírající, že jsou ve své podstatě neurotiky (Smurov v *Oku*).²⁰² Můžeme ale zařadit Valše k takovým, jakými je Hermann ze *Zoufalství*, který

¹⁹⁹ Nabokov, Vladimír: *Povídky/2, 1930–1937*. Praha, Litomyšl: Paseka 2004, s. 251.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 253.

²⁰¹ Karlinsky, Simon: „Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays“. In: *Nabokov: The Man and His Work*. L. S. Dembo Medison: WI (University of Wisconsin Press), 1967, s. 185.

²⁰² Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. Boston: Little, Brown 1967, s. 210.

z touhy po dokonalém uměleckém díle zabije člověka, nebo Humbert (*Lolita*), jenž za maskou intelektuálně smýšlejícího umělce skrývá totožnost vraha s pedofilními sklony? Srovnávat egomaniakální vypravěče se snícím Valšem nelze. Je totiž v porovnání s nimi tragickým hrdinou, klíčem k jeho osobnosti je právě umění. Z čeho plyne Valšova tragika, na kterou tak vehementně upozorňuje Nabokov? Pokud čtenář sleduje, jakým způsobem konstituuje Nabokov umělce napříč celým svým dílem, dojde k názoru, že všichni jsou svým způsobem zoufalí a osamělí.²⁰³ Jejich zoufalství vyvěrá z neschopnosti věřit ve své umění, proto je ničí, shazují, sní a vytvářejí si paralelní světy, v nichž dojdou uspokojení. Jejich samota pramení zase z jejich individuality, která není v souladu s okolním světem.

Valš: (...) Jaké já míval vidiny, když si se mnou zahrávala moje ubohá osamělost... jaké to byly noci... Víte, že mnohdy byla síla a přesvědčivost obrazů taková, že mě ráno dokonce překvapilo, že jsem v pokoji nenašel ani jednu vlásničku (...) A víte, mám k vám prosbu: neměl byste pro mě nějakou masku?²⁰⁴

Valš je jedním z nich, dokáže fungovat pouze ve snu, kde se realizuje a prosazuje tak, jak by v reálném světě nedokázal. Je to umělecká tvorba, která ho vrací do reality, i když dávno minulé.

Valš: Tady je má ruka. Jenom... proč jste mě oslovil kolego? Nikdy jsem do novin nepsal a své pubertální verše jsem spálil.²⁰⁵

Posledním odkazem k Valšově básnické činnosti je žalozpěv přednesený tlustou prostitutkou. Ten je pro poznání Valšovy povahy a minulosti klíčový.

„(...) Z temnoty jen zní,
že život můj je nic,
a tak mi mizí v dál
v okovech víc a víc...“²⁰⁶

²⁰³ S výjimkou již zmíněných egomaniakálních vypravěčů, kteří nejsou schopni si uvědomit vlastní selhání a malost.

²⁰⁴ Nabokov, Vladimir: *Valšův vynález*. Překlad: Emilie Šranková. Praha: Dilia 1993, s. 67. / Nabokov, Vladimir: *The Waltz Invention*. New York: Phaedra, 1966, s. 98.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 22. / Nabokov, Vladimir: *The Waltz Invention*. New York: Phaedra, 1966, s. 29

²⁰⁶ Tamtéž, s. 69. / Nabokov, Vladimir: *The Waltz Invention*. New York: Phaedra, 1966, s. 101.

V této scéně také dochází k proměně snu o dokonalém světě v noční můru. Telemort sice neexistuje, ale pořád je tu přece *Val'sův vynález*.

3.4.6 Intertextové odkazy

Kromě zmíněných motivů, využívaných antiutopickým žánrem, můžeme ve *Val'sově vynálezu* nalézt celou řadu dalších literárních odkazů a aluzí. Nabokov hru nepíše pouze za účelem vytvořit podobenství o totalitním režimu, ale hra rovněž odkrývá Nabokovova obvyklá témata a motivy, jakými je hra, vztah mezi realitou a snem (druhým světem), podstata umění, kreativita a v neposlední řadě výstřednost.

Již mnohokrát jsem v předešlých řádcích narazila na motiv snu. Objevuje se v obou výše analyzovaných povídkách i románu, ale ve *Val'sově vynálezu* má bezpochyby nejvýznamnější roli. Nabokov se motivu snu věnuje v jedné ze svých esejí o dramatu, konkrétně v *Tragedy of Tragedy*. Spojuje Shakespearovy nejznámější tragédie *Hamleta* a *Krále Leara* spolu s Gogolovým *Revizorem* názorem, že jsou to „tragédie snu“. Logika snu, nebo lépe řečeno logika zlého snu, zde nahrazuje prvky dramatického determinismu.²⁰⁷

Andrew Field upozorňuje na vlivy, z nichž Nabokov čerpal. Je to již zmíněný Shakespeare, ale především Gogol se svou povídkou *Nos* (1836).²⁰⁸ Dalším autorem, který mohl Nabokova ovlivnit, je James Joyce, o němž se Nabokov ve svých přednáškách vyjadřuje s velkým uznáním. Nabokov se podle Boyda vyhýbá těžkopádnému symbolismu Augusta Strindberga, ale má velmi blízko k fantastickému preludu, jež vytvořil Joyce v *Nočním městě* (Nighttown, Dublinská vykřičená čtvrť). Val'sův sen podle něj čerpá určitým způsobem z Bloomovy krátkodobé role, v níž přetváří svět.²⁰⁹

Podobnost s *Val'sovým vynálezem* a Joyceovým *Odyseem* (1922) spatřuji v jeho patnácté kapitole nazvané *Kirké (Circe)*. Nejdélší část rozsáhlého románu se odehrává podle autorových poznámek okolo půlnoci a používá techniku halucinace. Kapitola je koncipována jako divadelní hra a zobrazuje protagonistu Blooma v nevěstinci. Stejně jako Val'sův vynález

²⁰⁷ Zároveň se vyhrazuje vůči nabubřelým hrám se sny, tolik připomínajícím učení freudismu, ke kterému se autor stavěl s ostentativním nesouhlasem. Nabokov, Vladimir: „The Tragedy of Tragedy“. In: Nabokov, Vladimir: *The Man from the U. S. S. R and Other Plays*. New York: Bruccoli Clark / Harcourt Brace Jovanovich 1985, s. 327.

²⁰⁸ Oběma autorům se budu podrobněji věnovat v další kapitole.

²⁰⁹ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990, s. 491.

má i Kirké jednu rámcovou a jednu vloženou narativní linii. Subjektivní část odehrávající se v rámci halucinace v hlavě hlavní postavy²¹⁰ je ta delší. Uvozuje ji „objektivní“ příběh, jenž zaujímá v porovnání s vloženou částí pouze nepatrný čas. Bloom je během jediné hodiny, v rámci níž se děj odehrává, ukázán jako nový Mesiáš. „Milování poddaní. Už se svítá nová doba. Já, Bloom, vpravdě povím vám, už se přiblížila. Věřu, Bloom vám dává slovo, zakrátko vstoupíte do příštího města, do nového Bloomuzalému (...).“²¹¹ Všechny podobnosti mezi Valsem a Bloomem jsou pravděpodobně úmyslné. Svědčí o tom i jeho nechuť ke „smyšlenému“ kralování. Podobně jako Val's, který najednou zjistí, že vládnout obnáší kromě pocitu neomezené moci i nudné papírování („Ty nepokoje se musí zlikvidovat. Ale z toho nevyplývá, že se musím od rána do rána mořit s nějakými papíry...“²¹²). Oba navrhují nesmyslné změny zákonů a vylepšení země, která jsou pouhými výstřelky jejich přebujelého/opilé mysli.

Druhým společným rysem je problematika pohlaví. V *Odyseovi* zastoupený v podobě samotného Blooma, jenž se proměňuje v ženu („Profesor Bloom je dokonalá ukázka nového ženského muže.“²¹³) a ve *Valsově vynálezu* několikrát zmíněný Trance (Sen).

Kromě spojitostí mezi Bloomem a Valsem existuje i celá řada znatelných rozdílů. První z nich souvisí s ovládnutím snu, ve kterém oba fungují. Bloomovo delirium způsobené nadměrným požitím alkoholu funguje bez jeho přičinění. Zatímco Val's dokáže sen, v němž se nachází, kontrolovat a ovlivňovat, dokud se mu nevymkne z rukou a nezmění se v černou můru. Jeho sny jsou s největší pravděpodobností následkem jeho zoufalého a nicotného života. Mimo sen jako by neexistoval. Bloom je sice výstřední postavou, ale jeho sen není tak smutným a groteskním obrazem světa, jakým je ten Val'sův. V Bloomově případě jde spíše o patetické snění opilce. I když se také změní ve zlý sen, podobně jako u Val'se, jeho existence nezůstává beznadějnou.

²¹⁰ Vložené příběhy jsou ve skutečnosti dva. Kromě Blooma zde vystupuje i Štěpán, oba jsou opilí a oba mají halucinace, které jsou základem narativních linií. Pro komparaci s *Valsovým vynálezem* je ale relevantní pouze ta Bloomova, proto se Štěpánově budu věnovat pouze okrajově.

²¹¹ Joyce, James: *Odyseus*. Překlad: Aloys Skoumal. Praha: Odeon 1976, s. 418.

²¹² Nabokov, Vladimír: *Val'sův vynález*. Překlad: Emilie Šranková. Praha: Dilia 1993, s. 53. / Nabokov, Vladimír: *The Waltz Invention*. New York: Phaedra, 1966, s. 84.

²¹³ Joyce, James: *Odyseus*. Překlad: Aloys Skoumal. Praha: Odeon 1976, s. 423.

Stejně jako v *Události*, kde byla hra s odkazy jedním ze stavebních prvků, má i v poslední hře tento princip určitou funkci. Nejenže Nabokov využívá implicitních narážek na svá předešlá díla, v nichž se například objevují motivy nešťastného dětství hrdiny nebo hrdiny-neurotika, hrdiny-básníka apod., ale pracuje i s množstvím odkazů explicitních. Kromě pohádkových výjevů, na které naráží v úvodu sám autor, je jedním z nich literární aluze na Shakesperův *Večer tříkrálový* (*Twelfth Night*), ze kterého si Nabokov obratně vypůjčil postavu Violy.

Protagonistka Shakespearovy veselohry Viola je dvojčetem Sebastiana. Po ztroskotání lodi, na které domněle umírá její bratr, na sebe dívka bere mužskou podobu a vydává se za Cesaria. Ve *Valšově vynálezu* je Sen (v anglickém znění Viola-Trance) v seznamu osob popsán jako „chytrá žena kolem třicítky oblečená do černého pánského kostýmu ve stylu shakespearovských maškarád“. V případě Trance je zcela jasné, že jde o ženu (ne jako Viola-Cesario, do které se zamilují další postavy hry stejného pohlaví), i když nosí mužské šaty.²¹⁴

Další podobností mezi dramaty je hra se jmény, která mají mezi sebou jistou fonetickou blízkost nebo jsou částečnými anagramy jednoho k druhému. Viola, Olivia, Malvolio, Cesario, Antonio. Ve *Valšově vynálezu* jsou jména vedlejších postav tvořena podobně. Field je trefně nazývá „řadou slovních skákajících fazolek“, jsou to Berg, Breg, Brig, Brug, Gerb, Grab, Grib, Gorb (v ruštině), do angličtiny byli přeloženi jako Plump, Gump, Bump, Hump, Lump, Mump, Rump, Stump. Mnohé z těchto postav hrají ve hře více rolí, jsou jim přizpůsobena i jejich jména: Grob, v překladu rakev, česky hrob, v angličtině Mump (připomínající anglické slovo mumps – příušnice), je zároveň doktorem, který se má starat o Valšovo zdraví na Palmoře. Je to také on, kdo odvádí na úplném konci hry Valše ze scény. Vedlejší postavy se můžou na první pohled zdát zcela apatické vůči okolnímu dění, vypadají pouze jako masa loutek (Field je nazývá „mrtvými dušemi“), některé z nich se ale paradoxně mění v reálné, zcela živé lidi. Generál Gump (česky Berg) je jedinou postavou (vedle Trance), jež dokáže Valšovi odporovat. Na konci jsou to právě oni, kdo odnášejí Valše z ministrovými kanceláře.²¹⁵

Jinou podobností mezi *Večerem tříkrálovým* a *Valšovým vynálezem* jsou postavy Malvolia (zlomyslný a namyšlený správce) a Valše. Oba dva stojí stranou od ostatních. Názory literárních kritiků jsou takové, že v centru hry nestojí ani tak Viola, ale právě

²¹⁴ Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. New York: Hodder and Stoughton, 1967, s. 210.

²¹⁵ Tamtéž, s. 211.

Malvolio, v jehož postavě se střetávají způsoby starých mravů, současně s jeho vlastním myšlením, což by se dalo aplikovat i na vyznění Nabokovovy hry.

4 NABOKOVY ESEJE K DRAMATU

Po příjezdu do Spojených států americkým, v květnu 1940, byl Nabokov odhodlán začít učit na jedné z tamějších univerzit. Již v listopadu téhož roku se mu plán vyplnil v podobě nabídky Standfordské univerzity v Kalifornii, jež mu poskytla pro další léto docenturu. Témata jeho přednášek měly být moderní ruská literatura a tvůrčí psaní. Navíc ho profesor Henry Lanz²¹⁶ ze slavistického oboru požádal, aby se v rámci semináře tvůrčího psaní zaměřil na psaní divadelních her. Lanzův návrh se u Nabokova setkal s nadšením.²¹⁷

Ve stejné době psal Nabokov pro bývalého herce Moskevského uměleckého akademického divadla Michaila Čechova dramaturgii románu *Důmyslný rytíř don Quijote da la Mancha*. Spolupráce ale skončila nezdarem. Čechovovi se sice zprvu zamlouvala Nabokovova invence v jeho fantasticko-absurdním pojetí, nebyl ale srozuměn se závěrem hry, který dostatečně nezdůrazňoval křesťanskou apoteózu.²¹⁸

Nabokov tedy začal důkladně připravovat své kurzy. Pečlivým způsobem vytvořil zhruba 2000stránkový rukopis (zřejmě i z toho důvodu, že měl celoživotní averzi vůči ústnímu projevu a chtěl se v něm cítit jistý). Kvůli kurzu tvůrčího psaní přečetl mnoho návodů a konceptů jak přistoupit k psaní divadelních her. Netajil se opovržlivými komentáři ke studii Basila Hogartha: *Jak psát divadelní hry: Průvodce k úspěšnému psaní her (How to write Plays: A Guide to Successful Playwriting)*, na druhé straně obdivoval Stanislavského. Zabýval se také Ibsenem a četbou amerických dramát.²¹⁹

Dvě eseje, které tu přiblížím, byly vybrány Nabokovovým synem Dmitrijem, protože podle jeho slov nejlépe (a konkrétně) reprezentují otcovy myšlenky a zásady o psaní, čtení a

²¹⁶ Brian Boyd uvádí, jakým způsobem připravoval Lanz studenty na Nabokovy kvality. „Ve svých přednáškách a seminářích jsem průběžně upozorňoval na vaši kvalifikaci nejen ruského dramatika. Jak jste si možná již stačil povšimnout, v Americe je psaní her tou nejoblíbenější a nejúspěšnější literární formou (...).“ In: Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die amerikanischen Jahre 1940–1977*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2005, s. 39.

²¹⁷ Tamtéž, s. 39, 40.

²¹⁸ Tamtéž, s. 44.

²¹⁹ Tamtéž, s. 39. Úmyslně nezmiňuji autory, kterými se Nabokov zabýval delší dobu, tedy Puškina, Gogola, Čechova nebo Shakespeara.

předvedení her na jevišti. Zároveň však nabádá čtenáře, aby si uvědomili, že by možná později ve svém životě jisté myšlenky popsal jinak.²²⁰

4.1 Psaní her/Playwriting

V této eseji poukazuje na základní a nejdůležitější divadelní konvence, které vytvářejí východisko jak pro literární proces vzniku dramatu, tak pro jeho jevištní využití. Toto jednoduché tvrzení dramatu je dle Nabokova zakotvené ve filozofii lidské existence. Divadlo je totiž vhodnou ilustrací filozofické osudovosti a jistého dualismu.

„Pokud, jak si myslím, jediným akceptovatelným dualismem je onen nepřemostitelný rozpor mezi a egem a ne-egem, pak můžeme říct, že divadlo je dobrou ilustrací této filozofické osudovosti. Můj původní vzorec odkazující na diváky a na drama odehrávající se na jevišti může být vyjádřen následovně: to první má povědomí o tom druhém, ale nemá nad tím žádnou moc; to druhé si neuvědomuje to první, ale má moc tím pohnout.“²²¹

Nabokov dává do souvislosti vztah mezi publikem a herci na jevišti a mezi jednotlivcem a světem, jenž ho obklopuje, „tohle není jen formulace existence, ale také nezbytná konvence, bez níž by člověk ani svět nemohl fungovat“.²²² Jedna i druhá strana se pokoušejí vmísit do dění té druhé (já zasahuji do záležitostí světa, nebo svět do mých) a poměr mezi „já“ a světem se dostává do nebezpečného konfliktu. Jednoduše řečeno, jestliže publikum zasahuje do dění na jevišti či naopak, dochází k přerušení vazby, jež je představením budována. Nabokov reaguje na představení sovětských divadelních tvůrců, kteří se v rámci politicky motivovaných her (agitek) snažili publikum vtáhnout do děje. Poukazuje také na to, jakým způsobem se tito „divadelníci“ provinili vůči zavedeným dramatickým pravidlům.²²³

Potvrzení své teze vidí Nabokov v názoru Stanislavského, který, souhrnně řečeno, vnímá jasný předěl mezi hercem na jevišti, jenž je vázán na svou roli, a divákem. Ten může a měl by jednat podle své vlastní vůle.

²²⁰ Dmitri Nabokov: „Introduction“. In: Nabokov, Vladimir: *The Man from U.S.S.R. & Other Plays*. Přeložil:

Dmitri Nabokov. New York: A Harvest/HBJ Book 1985, s. 311.

²²¹ Tamtéž, s. 321.

²²² Tamtéž, s. 321.

²²³ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die amerikanischen Jahre 1940–1977*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2005, s. 52.

Dále se Nabokov zabývá rozdílem mezi dramatem v literární a scénické podobě. Primárně jej nalézá v přístupu, jež zaujímá čtenář/divák. Pokud jsou dramata čtena, dochází k čistě imaginativní představě, zatímco inscenace je zacílená na diváka a jeho chápání. „Divadelní hra může být, jaká chce, pokud zůstane hrou dobrou.“²²⁴ Odpovědnost za hru má autor, protože podstata divadelní hry i její písemné verze vycházejí právě od něj. Je důležité zásadně odlišit mezi tím, co dává do hry její autor, a tím, co si divadlo přidává. Podařená hra potom v recipientovi vyvolá „radost z harmonie, umělecké pravdivosti a hlavně překvapení“ (překvapení by mělo nastat vždycky, i když už divák v minulosti hru na jevišti viděl nebo četl její předlohu).²²⁵

Nabokov se vymezuje vůči excesivnímu využití scénických poznámek v textu hry. Vzbuzují totiž dojem, že se dramatikovi nepodařilo vměstnat vše, co zamýšlel, do dialogů. Někdy, píše Nabokov, se tyto nadměrné příkrasy dají svést na ješitnost autora, který tím chce docílit co největší přesnosti při inscenování své hry (má v úmyslu ponechat co nejmenší prostor inscenátorům).

4.2 Tragédie tragédie/The Tragedy of Tragedy

„To je vše moc pěkné,“ řekl režisér a opřel se ve svém křesle, zatímco potahoval ze svého doutníku, který beletrie přiřazuje k jeho profesi, „to je vše moc pěkné – ale byznys je byznys, takže jak si můžete myslet, že hry založené na nějaké nové technice, která je učiní nečitelnými (nepochopitelnými pozn. př.) pro veřejnost, hry, jež se nejen vzdalují tradici, ale také se chlubí svým přezíráním publika, tragédie, které arogantně odmítají běžné základy této konkrétní formy dramatického umění, budou inscenovány jakoukoli větší divadelní společností?“ „No, já si to nemyslím – a to je (také) tragičnost tragédie.“²²⁶

Kvůli přípravám na přednášky o úspěšném psaní divadelních her se Nabokov zabýval s pedantskou pečlivostí hrami a jejich analýzami. Na nich potom ukazoval začínajícím dramatikům, jakých chyb se mají vyvarovat. V obou esejích, původně sloužících jako materiál

²²⁴ Nabokov, Vladimír: *Eigensinnige Ansichten*. Překlad: D. E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004, s. 373

²²⁵ Nabokov, Vladimír: *Eigensinnige Ansichten*. Překlad: D. E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004, s. 373, 374.

²²⁶ Nabokov, Vladimír: „The Tragedy of Tragedy“. In: Nabokov, Vladimír: *The Man from U. S. S. R. & Other Plays*. Přeložil: Dmitri Nabokov. New York: A Harvest/HBJ Book 1985, s. 342.

pro přednášky, zásadně rozlišuje mezi dramatem jako literárním žánrem a jeho jevištní podobou.

Nabokov zastával názor, že pouze jednotlivec může vytvořit dílo trvalého charakteru, a to za předpokladu, že dodrží následující pravidla:

1. Mechanicky využitá konvence se nesnášejí s pravdou vycházející z dramatu.²²⁷
2. Je nutné osvobodit se z tlaků determinismu, který blokuje další vývoj tragédie.²²⁸
3. Je nutné se vyvarovat dosavadních a zastaralých pravidel o expozici (navrhuje její „rozpuštění“).²²⁹
4. Je nutné vyhnout se strnulé práci ve prospěch spokojeného publika.²³⁰

Jednu z příčin krize dramatu vidí Nabokov v podřízenosti dramatiků instituci divadla a jeho požadavkům. Ve své knize *Břítké názory* naléhavě apeluje na nutnou změnu, kterou musí divadlo projít:

„Jestliže někdo něco nepodnikne, a to brzo, psaní her přestane být diskuzí o literárních hodnotách. Z dramatu se stane show, bude pohlceno jiným uměním, které vroucně a niterně miluji, ale kterému je vlastní umění psaní tak vzdálen jako každému jinému umění (malířství, hudba či tanec). Potom bude vytvořeno dílo dramaturgů, herců a režisérů a též několika scénáristů, které nikdo nebude považovat za plnohodnotné. Bude to kolektivní dílo, které s určitostí nikdy nikomu nic nepřinese, nic, co by bylo tak trvanlivé jako dílo jednotlivce. Je lhostejné, jak talentovaní jsou, vždy vznikne pouze kompromis jejich talentů. Bude to racionální číslo destilované směsí iracionálních čísel.“²³¹

Důvod tohoto vývoje je podle něj zakotven ve staletí trvajícím konfliktu, který trápí především literární podobu dramatu (ostatní literární druhy, lyrika i epika, už jej vyřešily). Jde o osvobození se od zažitých konvencí a o nový přístup vlastní literární moderně.

²²⁷ Tamtéž, s. 385–388.

²²⁸ Tamtéž, s. 378–382.

²²⁹ Tamtéž, s. 389–395.

²³⁰ („The only audience that a playwright must imagine is the ideal one, that is himself. All the rest pertains to the box-office, not to dramatic art.“) Nabokov, Vladimir: „The Tragedy of Tragedy“. In: Nabokov, Vladimir: *The Man from U. S. S. R. & Other Plays*. Přeložil: Dmitri Nabokov. New York: A Harvest/HBJ Book 1985, s. 342.

²³¹ Nabokov, Vladimir: *Eigensinnige Ansichten*. Překlad: D. E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004, s. 324.

Spouštěčem krize, ve které se drama nachází, je podle Nabokova to, že se dramatu dodneška nepodařilo odtrhnout se od pravidel antické tragédie. Tato pravidla totiž vycházejí z determinismu (tragédie je rovnocenná významu osudu). Podle Nabokova změně brání trvání na myšlence logicky konsekventního osudu, který jsme bohužel převzali od starších generací dramatiků jako dědictví.²³² To, co si Nabokov od dramatu přeje, je selektivní a harmonické zpracování oněch jednotlivých vzorů náhody a osudu, osob a jednání, myšlení a cítění, které existuje v realitě lidské existence „a jistý jedinečný vzor života, v němž smutky, tak jak plynou, sledují pravidla jeho vlastní individuality, nikoli pravidla divadla, tak jak je známe“.²³³

Nabokov se nemůže ztotožnit s úctou a významem, který je přisuzován antické tragédii. Ke vztahu k jejím postavám píše: „Necítím se schopen nechat se zasáhnout abstraktními vášněmi a pocity těchto postav. Navíc úplně nechápu, jak se mohu skrze Achilla bezprostředně dotknout našich dnešních pocitů.“²³⁴

Uznává jedinou výjimkou a tou je její vliv na dílo Shakespeara. Za mistrovská díla dramatu považuje Shakespearova *Krále Leara* a *Hamleta* a Gogolova *Revizora*, které označuje za „tragédie snů“ (tento názor jsme probrala již v rámci kapitoly o *Valšově vynálezu*).

V eseji poněkud absentuje bližší rozbor Gogolova *Revizora*. Možná proto, že o něm měl Nabokov vlastní přednášku, která by mohla být považována za pokračování těchto dvou esejí. V roce 1944 vznikla z písemných příprav k přednáškám kniha *Nikolaj Gogol*. Obsahuje mimo jiné kapitolu o *Revizorovi*, v níž „tragédii snu“ rozebírá podrobněji.²³⁵

Další autor, kterým se Nabokov zabývá, je Ibsen, jehož *Noru* a *Johna Gabriela Borkmana* považuje za úspěšné, nicméně přesto má k jejich tvůrci jisté výhrady.²³⁶

²³² Tamtéž, s. 385.

²³³ Nabokov, Vladimír: „The Tragedy of Tragedy“. In: Nabokov, Vladimír: *The Man from U. S. S. R. & Other Plays*. Přeložil: Dmitri Nabokov. New York: A Harvest/HBJ Book 1985, s. 341.

²³⁴ Nabokov, Vladimír: *Eigensinnige Ansichten*. Překlad: D. E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004, s. 382.

²³⁵ Gogol dokáže vytvořit bytosti snů, které jsou pseudoživou existencí. Tak je tomu např. na počátku prvního dějství *Revizora*, když hejtman předčítá svým kumpánům dopis od příbuzného z Petěrburgu.

²³⁶ Nabokov, Vladimír: „The Tragedy of Tragedy“. In: Nabokov, Vladimír: *The Man from U. S. S. R. & Other Plays*. Přeložil: Dmitri Nabokov. New York: A Harvest/HBJ Book 1985, s. 328.

Nabokov se zaměřuje i na autory, kteří se snaží zachytit tragiku současnosti, jenomže nepočítají s náhodou života. Základní schéma těchto dramát se nemění, je lhostejné, zda konflikt myšlenek vyvěrá z konfliktu vznikajícího na základě vášni, či nikoli. Hry pak směřují ke kamarádkému jednání s publikem, které je dalším důvodem „tragédie tragédie“.²³⁷ (Když se v divadelní hře točí všechno kolem touhy uspokojit publikum, tak se vystavujeme nebezpečí, že budeme publikum podceňovat.) Na druhé straně je ale v těchto hrách patrná snaha dodržovat konvence, pravidla expozice, odkazy na budoucí události, předem určený postup děje až do závěrečného spuštění opony. Nutné je také úplné rozřešení dramatické situace.²³⁸

Tento absolutně definitivní princip vychází z principu příčin a následků. Pokud se díváme na dosažený stav, jakým je konec kauzálního řetězce, pak je tento stav absolutně konečný, protože jsme „drženi v šachu řádem polepšovny, který jsme si sami vytvořili“.²³⁹ Tomuto pohledu nezůstane zcela ušetřen ani Čechov, kterého Nabokov velmi uctíval, protože i on je „držen v šachu“ přejatými vzory a schémata. Navzdory kritice Čechova si Nabokov všímá skvělých míst, z nichž je patrné, jak může být krize dramatu překonána. Jedním z takových situací je závěrečná scéna z Čechovova *Racka*.

„Opakuji, že toto je pozoruhodný konec. Všimněte si, že tradice zákulisní sebevraždy je přerušena tím, že si dotyčná hlavní postava neuvědomuje, co se stalo, ale místo toho jakoby imituje opravdovou reakci tím, že si vybaví dřívější příležitost. Také si všimněte, že je to doktor, kdo mluví, a tak není potřeba jednoho volat k tomu, aby bylo obecnstvo vcelku spokojeno. Nakonec si všimněte, že zatímco před svou neúspěšnou sebevraždou mluvil Treplev o tom, že ji provede, ve scéně k ní nebylo jediného náznaku – a přesto je úplně a dokonale motivována.“²⁴⁰

Ideálním příkladem pro demonstrování Nabokovových myšlenek o dramatu v praxi je hra *Tragédie pana Morna*. Ta by mohla být brána jako návod, jak napsat hru. Nejprve je nutné mít hrdinu. Hrdina by ale neměl být typickým antickým hrdinou s předurčeným osudem a ideální povahou (odvaha, krása, ušlechtilost). Morn je zbabělý muž, jenž svede vdanou

²³⁷ Nabokov, Vladimír: *Eigensinnige Ansichten*. Překlad: D. E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004, s. 400.

²³⁸ Tamtéž, s. 401.

²³⁹ Tamtéž, s. 388.

²⁴⁰ Nabokov, Vladimír: *Lectures on Russian Literature*. San Diego, New York, London: Harcourt 1981, s. 295.

ženu, bojí se smrti, a proto raději utíká do pohodlí. Když se nakonec vrací zpět do svého království (bez svého zapříčinění), bere k sobě zrádného přítele i ženu, která jej opustila. Vykazuje všechny možné známky hlouposti a zbabělosti. Když už by se mohlo zdát, že je pohádka o králi, který opětovně ke svému majetku přišel u konec, zastřelí se. Nabokov boří divácká očekávání. Neustále má na paměti, že se nebude podbízet publiku lačnicím po šťastném konci. Podobně jako končí *Racek*, i zde si uvědomíme, že ačkoli se Morn tvářil na první pohled spokojeně, jeho sebevražda byla dobře motivována.

Nabokovovy myšlenky komprimované do těchto dvou esejů, jsou prakticky převedeny i do praxe. Každá ze zde analyzovaných her vykazuje principy, na které je v rámci Nabokovových přednášek naráženo. Ani jedna z her nemá expozici, jakou známe z antických tragédií. Všechny stojí „tváří v tvář“ zažitým divadelním konvencím a ve všech hrách je patrný parodický náhled na tuto problematiku.

5 ZÁVĚR

„Zničehonic se mě zmocnil pocit, že s dokončením šachové úlohy se uspokojivě uzavřelo celé jedno období mého života.“²⁴¹

V úvodu diplomové práce jsem si stanovila tento cíl: vytvořit co nejkomplexnější obraz Nabokovových dramatických textů. Dosud nezpracované téma nabízelo několik možností jak o dané problematice uvažovat. Já jsem zvolila metodu literární komparace, která se mi zdála nejvhodnější pro zkoumání autorovy motivické a tematické práce v dramatech a pro sledování vlivu textů na novodobou estetiku. Společně s dramaty Puškinovými, Gogolovými, Čechovovými, Shakespearovými a mnoha dalších, které Nabokov obdivoval a rád se jimi inspiroval, jsem prošla Nabokovovy divadelní hry psané v letech 1923–1938. S každou analyzovanou hrou nabývala na intenzitě jasná představa o centrálních tématech, jež jsou pro Nabokova typická a se kterými se čtenář setkává také v jeho románech a povídkách. Mnohá z nich využil autor poprvé právě v divadelních hrách.

V jednom z Boydových úvodů k Nabokovovým veršovaným dramatům mne oslovil citát, že „Nabokovova veršovaná dramata jsou jako šachová partie bez královny“. Když jsem hledala jakýkoli souvztažný bod, o kterém by se dalo říci, že vystihuje poetiku Nabokovovy estetiky, napadla mě právě láska k šachům. V předposlední kapitole autobiografie *Promluv, paměti* se spisovatel věnuje popisu tvůrčího procesu šachové hry. Nejvýstižnější část jsem vybrala do předmluvy své diplomové práce. Když zaměníme slovo „v šachu“ za „v dramatu“, dostaneme výsledek, který jsem hledala v průběhu několika měsíců, kdy vznikala má práce. Estetika Nabokovových nejen dramatických textů tkví ve využívání specifické strategie. Tvůrce nás mámí a balamutí, dává nám odpovědi na otázky, o kterých si myslíme, že potřebujeme, ale všechno je jinak.

Jako výchozí bod pro psaní divadelních her mu byla jeho podrobná znalost především ruských a anglických dramát, na jejichž základě si vybudoval názory, které v ucelené formě prezentoval ve svých esejích (viz kapitolu Nabokovovy eseje k dramatu). Když byl vybaven teoretickými znalostmi a svým neoddiskutovatelným talentem

²⁴¹ Nabokov, Vladimír: *Promluv, paměti. Návrat k jedné autobiografii*. Praha: H&H 1998, s. 294.

pozorovatele, zkoumajícího každý možný detail, mohl vytvořit dílo originální a inteligentní. Další nezbytnou „ingrediencí“ je hra jako taková. Hra se slovy, s jazykem, se čtenářem, s literárními kritiky a v neposlední řadě se sebou samým. Stejně jako ukryvá před soupeřem ten správný tah šachovou figurkou, schovává před zvědavým čtenářem klíč ke správnému vyložení zobrazených postav a charakterů, motivů a témat. Vzniká tak nepřeborné množství parodií a ironických narážek, které může nepozorný čtenář považovat za pravdivé informace a pracovat s nimi do té doby, než mu autor na konci příběhu připraví nečekané probuzení, tak jak to udělal Valšovi.

Z Nabokových esejů je patrné, že vidí divadlo primárně v souvislosti s předem napsaným dramatickým textem. Zároveň ale pociťuje unikátnost divadla. Jediný přehavý dojem, událost spojená s představením „teď a tady“ a nemožnost její další, úplně stejné reprodukce je podle mne, pro Nabokova výzvou. Všechny Nabokovy díla (prozaická i dramatická) jakoby využívaly ryze divadelní specifika. Spojují reálné s fikčním, podněcují imaginaci a žádají spolupráci diváka.

Kromě tématu Nabokovových her jsem se v této práci věnovala jednomu z fenoménů dvacátého století - exilu. Nabokov byl nucen odejít ze své vlasti a zanechat za sebou rodný jazyk, vzpomínky, rodinné bohatství. Spolu s dalšími ruskými umělci se mu podařilo tvořit i v nepříznivých podmínkách, a proslavit tak ruskou diasporu v Německu. Berlín dvacátých let byl díky nečekanému přísunu ruských vystěhovalců zcela neobyčejným centrem kultury a vzdělanosti. Obrovský boom divadel a kabaretů byl jedním z důvodů, proč se mladý Nabokov rozhodl psát hry. Spojenectví s Ivanem Lukašem a jejich práce pro *Modrého Ptáka* jim zajistila na několik let alespoň nějaký příjem. Jméno Nabokova, jako dramatika ale nikdy²⁴² neopustilo emigrantské okruhy. Největší úspěch z inscenovaných Nabokovových her jednoznačně zaznamenala hra *Událost*, která byla v roce 1938 hrána čtyřikrát v Paříži a v následujícím roce ještě v Praze a Varšavě. *Valšův vynález* nebyl hrán ještě dalších třicet let. *Tragédie pana Morna* nebyla hrána nikdy, *Muž ze SSSR* pouze dvakrát. Ačkoli se může z tohoto výčtu zdát, že Nabokov byl jako dramatik neúspěšný, reakce diváků mluví jinak.²⁴³

Dalo by se říci, že ro Nabokova byly roky strávené v německém exilu klíčovými. Založil zde rodinu, vydal zde svůj první román, první povídky, první dramata a odchází odtud již jako známý autor. Profesi dramatika zcela opouští ve Francii, kde napsal dvě poslední hry.

²⁴² Až do doby, než byla vydána *Lolita*, která vyvolala mimořádný zájem o autorovo dílo.

²⁴³ Žádná z dalších inscenací ruského emigranta nevyvolala u diváků tak rozporuplné reakce, jako *Událost*.

„Je příjemné sledovat, jak se jedna figurka skrývá v záloze za jinou.“²⁴⁴

Nabokovovy divadelní hry, psané v době „zrání“ (autorově mládí), nejsou tím nejlepším, co napsal. Současně ale mají neoddiskutovatelný vliv na další práce, které dosahují těch nejvyšších literárních kvalit. Témata nosná pro oněch šest dokončených her se objevují v jeho díle i nadále, jsou autorem obměňována a spravována jako milované šachové figurky. Dokáží rozehrát zcela originální hru, opakovaně překvapit soupeře, ale v případě, že je vezme do rukou amatér, moc se vytratí a hra skončí fiaskem.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 295.

6 BIBLIOGRAFIE

Prameny

Joyce, James: *Odysseus*. Praha: Odeon 1976.

Ibsen, Henrik: *Heda Gablerová*. Program k 545. Premiéře MdB. Pozořice: Presspo 1996.

Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000.

Nabokov, Vladimir: *Eigensinnige Ansichten*. Překlad: D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004

Nabokov, Vladimir: *Lectures on Russian Literature*. San Diego, New York, London: Harcourt 1981.

Nabokov, Vladimir: *Lužinova obrana, Pozvání na popravu*. Praha: Odeon 1990.

Nabokov, Vladimir: *Nikolaj Gogol*. D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

Nabokov, Vladimir: *Novels 1955-1962, Lolita, Pnin, Pale Fire, Lolita: A Screenplay*. New York: The Library of America 1996.

Nabokov, Vladimir: *Povídky/2, 1930-1937*. Praha, Litomyšl: Paseka 2004.

Nabokov, Vladimir: *Povídky/3, 1938-1952*. Praha, Litomyšl: Paseka 2006.

Nabokov, Vladimir: *Promluv, paměti. Návrat k jedné autobiografii*. Praha: H&H 1998.

Nabokov, Vladimir: *Strong Opinions*. New York: Vintage International 1990.

Nabokov, Vladimir: *Valsův vynález*. Překlad: Emilie Šranková. Praha: Dilia 1993.

Nabokov, Vladimir: *The Waltz Invention*. New York: Phaedra 1966.

Sekundární literatura

Allan, Nina: *Madness, Death and Disease in the Fiction of Vladimir Nabokov*. Birmingham: University of Birmingham 1994.

Alexandrov, Vladimir E.: *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York and London: Garland Publishing 1995.

Alexandrov, Vladimir E.: *Nabokov's otherworld*. Princeton: Princeton University Press 1991.

Appel, Alfred: *Nabokov's Dark Cinema*. New York: Oxford University Press 1974.

Barabtarlo, Gennady: *Aerial View. Essays on Nabokov's Art and Metaphysics*. New York: Peter Lang 1993.

Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto & Windus 1990.

Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die amerikanischen Jahre 1940-1977*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2005.

Böhmig, Michaela: *Das russische Theater in Berlin 1919 – 1931*. München: Sagner 1990.

Cocks, Geoffrey, Dietrick James, Petrusek, Glenn: *Stanley Kubrick: Film, and the Uses of History*. The University of Wisconsin Press 2006

- Connolly, Julian W.: *Nabokov's early fiction*. New York: Cambridge University Press 1992.
- Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. New York: Hodder and Stoughton 1967.
- Göls, Cornelia: *Nostalgie in der russischen Exillyrik*. Universität Wien. Diplomová práce 2006.
- Hüllen, Christopher: *Der To dim Werk Vladimir Nabokovs*. München: Sagner 1990.
- Karlinsky, Simon: *Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays*. In: *Nabokov: The Man and His Work*. L. S. Dembo Medison: WI (University of Wisconsin Press) 1967.
- Orwell, George: *Úpadek anglické vraždy a jiné eseje*. Olomouc: Votobia 1995.
- Sýkora, Michal: *Vladimir Nabokov „Americká“ témata*. Brno: Host 2004.
- Sýkora, Michal: *Vladimir Nabokov od Mášeňky k Daru*. Brno: Host 2002.
- Sýkora, Michal: *K divadlu ruské emigrace: Dramatická tvorba Vladimira Nabokova*. In: Kontexty I. Litteraria, Theatralia, Cinematographica. Acta Universitatis Palackinae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica – Aesthetica 18 – 1999. Olomouc: Univerzita Palackého 1999.
- Schlögel, Karl: *Das Russische Berlin*. München: Siedler 2006.
- Tammi, Pekka: *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*. Helsinki: Suomalainen Tiedakatemia 1985.
- Tureček, Dalibor, ed.: *Národní literatura a komparatistika*. Brno: Host 2009.

Tynjanov, Jurij: *Dostojevskij und Gogol. (Zur Theorie der Parodie)* In: Striedter, Jurij: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa.* München: Wilhelm Fink, 5., 1994.

Polgar, Alfred: *Der blaue und die grauen Vögel.* In: Die Weltbühne 1923, s. 35. In: Böhmig, Michaela: *Das russische Theater in Berlin 1919–1931.* München: Sagner, 1990

Zimmer, Dieter E.: *Nabokovs Berlin.* Berlin: Nikolaische Verlagsbuchhandlung 2001.

7 PŘÍLOHY

Scéna podle Mstislava Dobujinského pro představení *Událost* z roku 1941.
(Heckscher Theater, New York)



První a třetí jednání. Ateliér malíře Troščejkina.



Grottrian-Steinweg Saal

Berlin W.O. Bellevuestr. 14

DIE GRUPPE

Uraufführung:

W. SIRIN

„DER MANN AUS U. d. S. S. R.“

Regie:

G. OFROSSIMOFF

Personen:

Alexej Matwejewitsch Kuxnelzoff, Kaufmann . . . B. Alekin
Olga Pawlowna, seine Frau W. Galachowa
Victor Iwanowitsch Orschiwensky, ehem. Gutsbesitzer,
z. Zeit Besitzer einer Restauration . . . G. Schdanoff
Eugenia Wassiljewna, seine Frau T. Theakston
Marianna Sergejewna Thal, Filmschauspielerin . E. Orschagowa
Lula, ihre Freundin J. Despotoff
Baron Taubendorf A. Droschnewski
Fedor Fedorowitsch J. Djanomoff
Regie-Assistent in einem Film-Atelier I. Bogajenko
Dienstmädchen in einer Pension H. Rooth

Größere Pause nach d. 2. Akt

Anfang 8 Uhr abends.

Teilnehmer der Damen E. Orschagowa (im 1. u. 5. Akt), W. Galachowa u.
J. Despotoff sind aus dem Modessalon M. Sawaraskaja, Nürnbergerstr. 65
Damenhüte aus dem Salon „M-me Elise“

ГРУППА

Въ первый разъ

В.Д. СИРИНЪ

„ЧЕЛОВѢКЪ ИЗЪ СССР“

Поставленъ

В. ОФРОСИМОВА

Действующие лица:

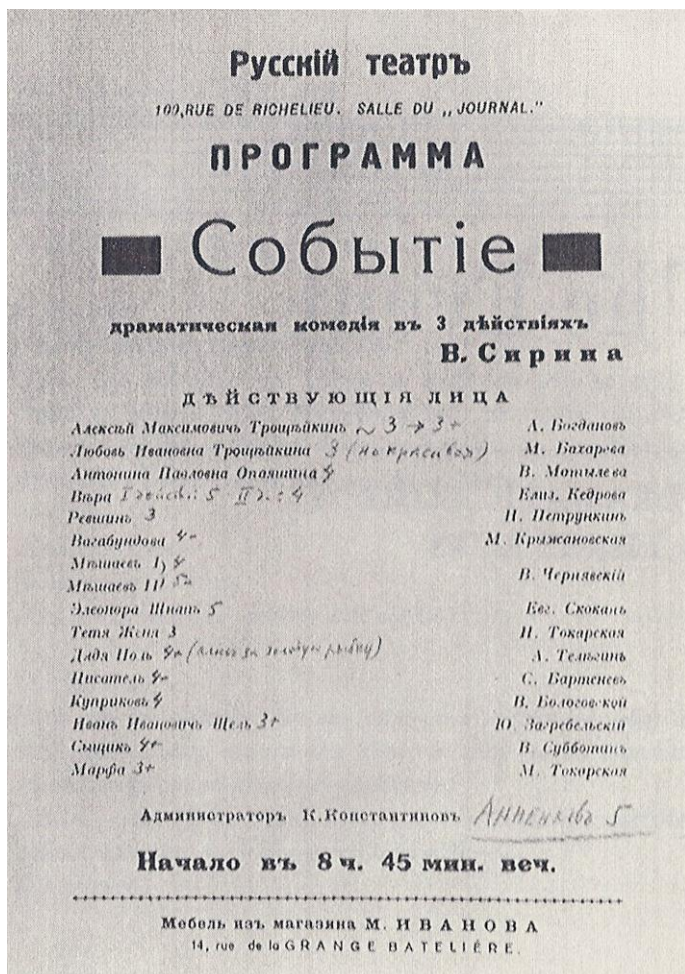
Александръ Михайловичъ Кузнецовъ, комсомолец . . . Б. Алексинъ
Ольга Павловна, его жена В. Галахова
Викторъ Павловичъ Оршвиновъ, хозяинъ клуба,
бывшій голубчикъ Г. Ждановъ
Евгения Васильевна, его жена Т. Текстова
Марина Сергеевна Талъ, кинематографъ артистка Е. Оршгowa
Лула, ея подруга Ю. Деспотова
Баронъ Таубендорфъ А. Дроздовскій
Федоръ Федоровичъ Ю. Давидовичъ
Помощникъ режиссера въ кино-ателье И. Богаченко
Господинъ въ пенсіонѣ Г. Ротъ

Актанты послѣ 2го акта

Начало въ 8 час. веч.

Действующие лица Е. Оршговой въ 1, 2 и 5 актѣ, г-жа В. Гала-
хова, и Ю. Деспотова — салонъ М. Саварскаго, Nürnbergerstr. 65.
Шляпы „M-me Elise“.

Program světové premiéry Nabokovovy hry *Muž ze SSSR*. Berlín, rok 1926.



Nabokovem opoznámkovaný program k inscenaci *Událost* (Paříž, 1938, *Ruské divadlo*). Malá čísla vedle jmen jsou odstupňování hereckých výkonů na škále 1 až 5. V dolní části je připsáno jméno režiséra Anněnkova, který byl z neznámého důvodu z programu vynechán. První komentář u jména představitelky Ljubov je „(ale půvabná)“ a druhý komentář u herece ztvárňující postavu strýčka Pavla je „(bod za zlatou rybku)“.

8 SUMMARY

The thesis deals with plays by Vladimir Nabokov which he wrote between the years 1923 and 1938. It has three constituent parts. The first discusses chronologically the origins of his career as a writer, since his childhood in Russia until his emigration in Berlin and France. The emphasis is placed on his life in Berlin, where Nabokov first established himself as a playwright and later as a prose writer, too. I am focusing on Nabokov's work for cabarets and theatres of the Russian Diaspora. The analysis of the plays forms the second part, where, through the use of literary comparison, I attempt to discover motifs and themes common to Nabokov and playwrights who influenced him. I also pay attention to motifs which stem from his plays and are subsequently used and deepened in his prose. The last part is constituted by an analysis of Nabokov's essays on drama, which are the key to his opinions on the theatre, tragedy and the crisis of drama. As a whole, the thesis should provide a complex view of Nabokov's dramatics and should uncover the secrets of his aesthetics.

ANOTACE DIPLOMOVÉ PRÁCE

Autor: Anežka Luklová

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Dramatická tvorba Vladimira Nabokova

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Michal Sýkora, Ph.D.

Počet stran: 99

Počet titulů použité literatury: 38

Klíčová slova: Vladimír Nabokov, emigrace, ruské divadlo v Berlíně, divadelní hry, scénář, eseje k dramatu

Diplomová práce pojednává o divadelních hrách Vladimira Nabokova napsaných v letech 1923–1938. Má tři dílčí části. První se zabývá počátky jeho spisovatelské dráhy, od dětství v Rusku až po berlínskou a francouzskou emigraci. Důraz je kladen na berlínskou životní etapu, v níž se Nabokov poprvé etabloval jako dramatik a později i prozaik, přitom se soustřeďují na Nabokovovu práci pro kabarety a divadla ruské emigrantské diaspory. Druhou částí je samotná analýza divadelních her, kde se skrze literární komparaci snažím najít společné motivy a témata mezi Nabokovem a dramatiky, kteří ho ovlivnili. Zároveň si všímám motivů, které vycházejí z divadelních her a jsou později využívány a prohlubovány v prozaických pracích. Poslední částí jsou rozborů esejů k dramatu, jež jsou klíčem k Nabokovovým názorům na divadlo, tragédii a krizi dramatu. Výsledkem by měl být komplexní pohled na Nabokovovu dramatikou a poodhalení tajemství jeho estetiky.