

**Agathe Salha**

Université Grenoble Alpes

## Dekonstrukcja nowego człowieka. Wygnanie i pamięć w dziele Władimira Nabokowa

Tak, będziemy sztanować inteligentów, będziemy ich produkować jak w fabryce (Nikołaj Bucharin, 1925)<sup>1</sup>.

Olbrzymi odpływ intelektualistów, stanowiących istotną część ogólnej masy uciekinierów z Sowieckiej Rosji w pierwszych latach rewolucji bolszewickiej, wydaje się dziś rodzajem błędzenia jakiegoś mitycznego plemienia, którego tajemnicze znaki wygrzebię teraz spod piasków pustyni. Dla amerykańskich intelektualistów nie istnieliśmy [...]. Tamtego świata już nie ma (Władimir Nabokov, 1962)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cytuję za: M. Heller, A. Niekricz, *Utopia u władzy. Historia Związku Sowieckiego. Od narodzin do wielkości 1917–1939*, tłum. Andrzej Mietkowski, Poznań 2016, s. 296.

<sup>2</sup> „The tremendous outflow of intellectuals that formed such a prominent part of the general exodus from Soviet Russia in the first years of the Bolshevik Revolution seems today like the wanderings of some mythical tribe whose bird-signs and moon-signs I now retrieve from the desert dust. We remained unknown to American intellectuals [...]. That world is now gone” (V. Nabokov, *The Gift*, New York 1991, translation from the Russian by M. Scammel with the collaboration of the author). Przekłady na

Te dwie wypowiedzi nie tylko ilustrują przepaść między światem powieściowym Vladimira Nabokova a sowieckimi wcieleniami nowego człowieka, ale także opisują dwa oblicza tej samej rzeczywistości historycznej i politycznej. W *Utopii u władzy* Michał Heller podkreśla, że walka z inteligencją była od pierwszych dni rewolucji jedną z zasadniczych cech polityki Lenina<sup>3</sup>; wiązała się z nią wyrażona przez Bucharina chęć stworzenia nowej inteligencji, całkowicie oddanej reżimowi. Słowa Nabokova pochodzą z przedmowy, którą napisał w 1962 roku do amerykańskiego wydania *Daru*. Jest to ostatnia powieść tego autora napisana po rosyjsku, ale też kolejna wariacja na temat figury rosyjskiego intelektualisty na wygnaniu oraz pożegnalny hołd złożony literaturze rodzinnego kraju. Choć Nabokov zawsze zaprzeczał, jakoby pisząc swoje powieści, kierował się pobudkami politycznymi, to wydaje się, że należy interpretować tę figurę wygnańca jako przeciwieństwo socjalistycznej utopii nowego człowieka. Warto zresztą przypomnieć, że Fiodor, bohater *Daru*, jest autorem zjadliwej biografii Czernyszewskiego, twórcy słynnej powieści *Co robić?*, napisanej w roku 1863 w więzieniu w Twierdzy Pietropawłowskiej, a opatrzonej podtytułem *Z opowiadań o nowych ludziach*. Książka ta, co do której również Nabokov przyznaje, że w zadziwiający sposób oddziaływała na ówczesnych rosyjskich czytelników, nawróciła na socjalizm część wykształconej młodzieży, w tym samego Lenina. Czernyszewski opisuje w niej właśnie tych nowych ludzi mających budować przyszłość: zwłaszcza postać Rachmietowa stanowi wcielenie swego rodzaju nadczłowieka, silnego i surowego, ale przede wszystkim całkowicie oddanego sprawie. Tymczasem rosyjski intelektualista na wygnaniu, obojętnie obserwujący z zewnątrz nowe społeczeństwo, z którym nigdy nie wchodzi w interakcję, jest wcieleniem przeszłości, której grozi zagłada. Jego prawdziwa ojczyzna istnieje tylko w jego pamięci. Nabokov pisze więc w 1927 roku, przy okazji dziesiątej rocznicy rewolucji październikowej:

Świętujemy dziesięć lat wolności. Takiej wolności, jaką znamy my, nie zaznał żaden być może naród. W tej szczególnej, niewidocznej Rosji, która nas otacza, karmi i podtrzymuje [...] nie ma żadnej reguły prócz nakazu miłowania jej i żadnej władzy prócz naszego własnego sumienia [...]. Kiedyś będziemy

---

język polski cytowanych fragmentów *Przedmowy* do amerykańskiego wydania *Daru* – Sabina Potaczek-Jasionowicz.

<sup>3</sup> M. Heller, A. Niekricz, *Utopia u władzy*, op. cit., rozdz. 3: *Poszukiwania generalnej linii*, s. 171n. Por. s. 209: „Od pierwszego dnia rewolucji Lenin upatruje głównego wroga w inteligencji”.

wdzięczni ślepej Klio za to, że pozwoliła nam zakosztować tej wolności i na wygnaniu przejmująco pojąć i przeżyć rodzinny kraj [...]. Nie ciskajmy więc gromów na wygnanie. Powtórzmy w te dni słowa antycznego wojownika, o którym pisze Plutarch: „nocą, na pustynnych polach z dała od Rzymu rozbiłem namiot i mój namiot był mi Rzymem”<sup>4</sup>.

We fragmencie tym nakreślone zostają kontury pewnej utopii, pomyślanej jako antidotum na „utopię u władzy” w ZSRR, żeby odwołać się do tytułu książki Michała Hellera<sup>5</sup>. Ale tym idealnym światem, rządzonym nie przez wszechmocne fakty, lecz wolność sumienia, jest tutaj oczywiście świat wspomnień, jakie przechowuje w pamięci każdy wygnaniec; w przypadku Nabokova jest on tożsamy z niczym nieskrępowanym światem literatury, w którym chciał on „rozbić namiot”. Jednak przeszłość, którą wygnaniec nosi w sobie, jawi się w rosyjskich powieściach emigracyjnych jako głęboko ambiwalentna: ma moc odkupieńczą w *Maszeńce*, gdzie wspomnienie miłości leczy główną postać z depresji i poczucia wyobcowania, ale może też prowadzić do samobójstwa, jak w *Obronie Łużyna*, której bohatera, błyskotliwego szachistę obdarzonego fenomenalną pamięcią stopniowo ogarnia obsesja, że całe jego życie będzie wyłącznie powtórzeniem. Ta ambiwalencja stanowi odzwierciedlenie sytuacji rosyjskiego pisarza w Europie. Ponieważ jest pozbawiony swojej naturalnej publiczności, jego dzieło jest właściwie skazane na pozostanie w kręgu emigracyjnej inteligencji. Tymczasem jednak stosunki z nią Nabokova pozostają napięte – co również stanowi temat *Daru* – jest to dla niego przede wszystkim świat skazany na zagładę<sup>6</sup>. Ponieważ emigracji towarzyszy konieczność

<sup>4</sup> V. Nabokov, *Rul'*, 18 listopada 1927, cyt. za: *ibid.*, s. 272.

<sup>5</sup> Por. również artykuł Marie-Christine Autant-Mathieu, *La mission rééducatrice des écrivains prolétariens au sein du vieux Théâtre d'Art*: „Produkcja nowego człowieka w sztuce i kulturze odbywa się w opozycji do tego reliktu dawnej epoki, jakim jest intelektualista – delikatny, tolerancyjny humanista, współczujący wrogowi klasowemu, pełen wątpliwości, odmawiający twórczości zaangażowanej, mający skłonność do introspekcji i dzielenia włosa na czworo. Intelektualista nie wierzy w obiektywną, absolutną prawdę, w odróżnieniu od nowych ludzi, którzy akceptują, godzą się na ograniczenia, a jednak uważają się za ludzi wolnych. A w nowym społeczeństwie zostawanie z boku, posiadanie własnego zdania to zdrada” (*Construire/déconstruire l'homme nouveau*, op. cit., s. 90).

<sup>6</sup> Por. gorzki ton przedmowy do amerykańskiego wydania *Daru* z 1962 roku: „Ponieważ świat *Daru* stał się obecnie takim samym fantazmatem jak każdy z moich światów, mogę mówić o tej książce z pewnym dystansem” („The world of *The Gift* being at present as much of a phantasm as most of my other worlds, I can speak of this book with a certain degree of detachment”).

opanowania nowego języka literackiego (co porównuje on do metamorfozy motyla), a także konieczność zdobycia nowej publiczności, przeprowadzka do Ameryki pozwala twórcom przekazać, a jednocześnie przekształcić swe własne wspomnienia z Rosji i z Europy. Wydaje się, że tylko ta powtórna emigracja w pełni urzeczywistnia utopię odkupieńczej pamięci, opisaną przez pisarza.

Chciałabym zweryfikować tę hipotezę, skupiając się na motywie pamięci w dwóch tekstach z okresu amerykańskiego: autobiografii Nabokova, której ostateczna wersja ukazała się w roku 1967 pod tytułem *Pamięci, przemów*, ale której geneza w rzeczywistości obejmuje ponad trzydzieści lat, oraz w *Lolicie*, wydanej w 1955 roku we Francji, a następnie w 1958 w Stanach Zjednoczonych; powieści najpierw ocenzonej, której sukces przyniesie Nabokovowi międzynarodową sławę. Choć dzieła te zostały opublikowane w odstępnie dziesięciu lat, powstawały w tym samym czasie; były też pisane stosunkowo dłużej i z większym wysiłkiem niż pozostałe utwory Nabokova. Chodzi również o jedyne dwa teksty, które sam autor przetłumaczył z angielskiego na rosyjski, a następnie znów na angielski w przypadku *Pamięci, przemów*; są to poza tym zdaniem wielu krytyków, między innymi Roberta Altera, dwa arcydzieła Nabokova<sup>7</sup>.

Skupię się przede wszystkim na podwójnym motywie pamięci i wygnania, który jest wspólny tym dwóm dziełom, choć na pierwszy rzut oka zostaje on w nich potraktowany w sposób przeciwstawny. W *Pamięci, przemów*, której poszczególne rozdziały ukazywały się najpierw osobno w prasie amerykańskiej, Nabokov, będący wówczas po czterdziestce, wspomina swoją przeszłość, do dziewiętnastego roku życia związaną z Rosją, później z Europą. Autobiografia kończy się dokładnie w momencie, gdy z żoną i synem wyjeżdża do Stanów Zjednoczonych. Przeważająca część utworu jest jednak poświęcona dzieciństwu i młodości spędzonym w Rosji. Jawią się one nie tylko jako swego rodzaju złoty wiek, bezpowrotnie utracony, ale przede wszystkim jako jedyne i niewyczerpalne źródło późniejszej twórczości literackiej. Jednakże Nabokov nie ogranicza się do wspomnień osobistych. Jako pamiętnikarz chce również zwalczać za oceanem sowiecki przekaz propagandowy i przedstawić amerykańskim czytelnikom wierny i zniuansowany portret rosyjskiej inteligencji w przededniu rewolucji, a następnie na emigracji. Otoczona kultem postać ojca odgrywa pierwszoplanową rolę w tym projekcie: Nabokov opisuje rozległe zaangażowanie polityczne tego arystokraty, wybitnego prawnika, zwalczającego carski reżim, który go uwięził, ministra w Rządzie Tymczasowym Kiereńskiego,

<sup>7</sup> R. Alter, *Nabokov and Memory*, „Partisan Review” 58 (1991) nr 4, s. 620–621.

od 1919 roku przebywającego na wygnaniu i zastrzelonego w 1922 roku w Berlinie przez rosyjskiego monarchistę. Autobiografia ta jest też opowieścią o wychowaniu w iście cieplarnianych warunkach: rozpieszczany przez rodziców, Nabokov od najwcześniejszych lat wyrastał w środowisku trójjęzycznym: angielsko-francusko-rosyjskim i poświęca kilka rozdziałów swoim kolejnym angielskim guwernantkom i szwajcarskiej nauczycielce, które mocno wpłynęły na niego w dzieciństwie; opowiada również, że odebrał edukację nowoczesną i liberalną, gdyż jego ojciec zatrudnił rosyjskiego preceptora o poglądach rewolucyjnych, po czym zapisał go w wieku dwunastu lat do szkoły Teniszewa w Sankt Petersburgu, znanej z innowacyjnych metod pedagogicznych.

Autobiografia Nabokova, której fragmenty należą do pierwszych tekstów, jakie napisał po angielsku (a także po francusku, w przypadku najwcześniejszego z nich), jest więc rodzajem przepustki, kiedy to rosyjskie dzieciństwo autora jawi się jako klucz do jego metamorfozy w pisarza o międzynarodowej sławie; wspomnienia z przeszłości nie są więc u niego nigdy jedynie źródłem nostalgii czy żalu, ale też niosą obietnicę na przyszłość, co wyraźnie sugeruje przywołanie w końcowej partii tekstu obrazkowej zagadki, w której młody Dymitr Nabokov odkrywa za namową ojca wizerunek, którego już nigdy nie zapomni: chodzi o statek wypływający do Nowego Świata. Krótko mówiąc i rzecz jasna nieco upraszczając, w *Pamięci, przemów* Nabokov przekształca tragiczny los, naznaczony wygnaniem i brutalną śmiercią ojca i wielu bliskich, w czyste dzieło sztuki, uwolnione od ciężaru dziejów. Jako potomek rodziny o bogatej historii, wychowany w zupełnie wyjątkowych warunkach, przekazuje amerykańskim czytelnikom typowo europejskie wspomnienia. Ta chęć złożenia hołdu odkupieńczej przeszłości wyjaśnia *a contrario* uporczywą krytykę freudyzmu, ale też wyrażoną wprost odmowę jakiegokolwiek formy usprawiedliwienia czy samokrytyki, w odróżnieniu od oskarżycielskiego modelu, który legł u podstaw *Wyznań* Jeana-Jacques'a Rousseau.

Dzieło głęboko skandalizujące, *Lolita albo wyznania owdowiałego europida*, stanowi w pewnym sensie – jak dowiadujemy się o tym z przedmowy – odwrotną wersję tej „złotej legendy” pamięci. Chodzi tu również o dzieło autobiograficzne, ale jest to autobiografia fikcyjna, przypisana głównemu bohaterowi, Humbertowi Humbertowi. Podobnie jak Nabokov, ten Francuz o skomplikowanych europejskich korzeniach wyemigrował do Stanów Zjednoczonych około czterdziestki. Jako profesor uniwersytetu specjalizujący się w literaturze angielskiej bohater uosabia także bogactwo kulturowe, które ironicznie przeciwstawia intelektualnej nicości amerykańskiej klasy średniej. Na koniec otwarcie przyznaje, że spisywane w więzieniu

wyznania mają w przyszłości posłużyć mu do obrony, gdyż niebawem ma stanąć przed sądem pod zarzutem morderstwa. W retrospektywnej opowieści o swojej miłości do Lolity Humbert Humbert odwołuje się zresztą do pamięci podwójnie. W istocie wyjaśnia swoje zainteresowanie erotyczne nimfetkami, przywołując jako wspomnienie z dzieciństwa spędzonego w Europie scenę, w której kocha się na plaży z dziewczyną w swoim wieku i która zostaje brutalnie przerwana przez bandę wyrostków. W jego przedsięwzięciu samousprawiedliwienia to wspomnienie odgrywa rolę swego rodzaju sceny pierwotnej, wyjściowej i nigdy nieprzezwyciężonej traumy, prowadzącej do powtarzania perwersyjnego zachowania. Daje się tu rozpoznać niezbyt wyrafinowaną karykaturę teorii Freuda, której jednak Humbert Humbert przypisuje moc tragicznego fatum.

Jego pierwsze spotkanie z Lolitą odbywa się więc pod znakiem wspomnienia młodej Europejki. Humbert opisuje scenę pseudo-rozpoznania, w której obsesyjne wspomnienie w cudowny sposób dostępuje wcielenia, a dystans czasowy ulega unieważnieniu. Instrumentalizacja przeszłości stanowi istotę projektu autobiograficznego Humberta Humberta, towarzysząc świętokradczemu wtargnięciu „starzejącego się pawiana” do rajy dzieciństwa. Później Humbert Humbert nie tylko deprawuje Lolitę, ale i pretenduje do roli jej ojca i wychowawcy: wygłaszana przez niego z pozycji europejskiego intelektualisty krytyka amerykańskiego modelu wychowania dziewcząt jest zresztą w powieści jednym ze źródeł komizmu. Zbrodnia, jakiej Humbert dopuszcza się na Lolicie, polega jednak na pozbawieniu jej razem z dzieciństwem jakiegokolwiek formy pamięci. Jako perwersyjny wychowawca pozostawi jej jedynie wspomnienia śmieszne lub wstrętne, które symbolizują tandetne przedmioty zgromadzone w trakcie ich amerykańskiej odysei<sup>8</sup>. W artykule poświęconym powieści Nabokova, zatytułowanym *Chef-d'œuvre ou livre immonde* (*Arcydzieło czy plugawa książka*), Cécile Guibert donosi, że chiński tłumacz Lolity przemianował powieść w 1992 roku na *Chorobliwą i zwyrodniałą miłość*<sup>9</sup>. Wszystko wskazuje na to, że w tym dwuznacznym arcydziele Nabokov zaklina postać zdegenerowanego mieszczchańskiego intelektualisty, piętnowaną przez sowieckich piewców nowego człowieka.

<sup>8</sup> Zob. piękną analizę powieści pióra Francesco Orlandy w *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire*, ouvrage traduit de l'italien par Paul-André et Aurélie Claudel, Paris 2013, s. 672–677.

<sup>9</sup> „Lolita”: *chef-d'œuvre ou „livre immonde”*, <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20141121.OBS5824/lolita-chef-d-uvre-ou-livre-immonde.html> (30.11.2017).

Na ostatnich stronach powieści, po ostatecznej utracie Lolity, Humbert Humbert osiąga jednak jeśli nie odkupienie, to w każdym razie pewien rodzaj samoświadomości. W chwili gdy podsumowuje swoją opowieść, przywołuje wspomnienie z zamierzonych już czasów: przypomina sobie, że tuż po zniknięciu Lolity, uprowadzonej przez jego rywala, podczas jazdy samochodem dostał mdłości i zatrzymał się na poboczu drogi prowadzącej przez Góry Skaliste:

Zbliżając się do przyjaznej otchłani uzmysłowiłem sobie, że słyszę melodyjną jednię dźwięków wznoszących się niby opar z górniczego miasteczka leżącego u mych stóp, w zakamarku doliny. Oko rozróżniało geometrię ulic między rzędami czerwonych i szarych dachów, zielone dymki drzew, kręty strumień i bogaty, kruszcorodny połysk miejskiego wysypiska, a za miastem nitki dróg przecinające zwariowany kilim ciemnych i jasnych pól, dalej zaś wysokie lesiste góry. Lecz jeszcze jaskrawiej od tych cicho rozradowanych barw (pewne barwy i odcienie zdają się bowiem rozkoszować dobrym towarzystwem) – jaskrawiej, a zarazem bardziej onirycznie, niż owe kolory jawiły się mojemu oku – ucho odczuwało tę parną wibrację nagromadzonych dźwięków, gdy nie milknąc ani na chwilę wznosiła się ku granitowej wardze, na której stałem, ocierając splugawione usta. Wkrótce zdałem sobie sprawę, że wszystkie te odgłosy są jednakiej natury, że prócz nich żaden dźwięk nie dobiega spomiędzy ulic przezroczyściego miasta, gdzie kobiety siedzą w domach, a mężczyźni są nieobecni. Czytelniku! Słyszałem po prostu melodię dzieci pochłoniętych zabawą, nic innego, a powietrze było tak czyste, że z oparu zmieszanych głosów, majestatycznych i filigranowych, odległych i magicznie bliskich, szczerych i bosko tajemniczych, wyodrębnił się niekiedy, jakby nagle wyzwał, prawie jak słowo wyraźny tryskał żywy śmiech, uderzenie baseballowego kija, turkot wózka, wszystko to jednak działo się zbyt daleko, aby oko mogło wychwycić spośród dyskretnej ryciny ulic jakikolwiek ruch<sup>10</sup>.

Ta reminiscencja odwołująca się zarówno do zmysłu słuchu, jak i wzroku stopniowo przeradza się w niezwykłą metaforę wspomnienia. Panoramiczny widok nadaje pamięci formę przestrzenną, w której górską przepaść ucieleśnia dystans czasowy. W miarę jak czyni on przeszłość niedostępną, dystans ten przekształca ją w dzieło sztuki: utrwała małe amerykańskie miasteczko górnicze za pomocą precyzyjnych konturów, kolorów i harmonijnych cieni jako zimowy pejzaż w stylu Bruegla. W połączeniu z tajemniczą muzyką, która wydaje się dochodzić z przepaści, ta wzniosła

<sup>10</sup> V. Nabokov, *Lolita*, przeł. Michał Kłobukowski, Warszawa 1997, s. 372–373.

wizja stanowi też dla Humberta Humberta niezwykle bolesną zagadkę. Ogarniające go mdłości i zawroty głowy sugerują pokusę popełnienia samobójstwa. Rozwiązanie zagadki pojawia się w ostatnich zdaniach powieści, kiedy narrator dociera raptem do prawdy o swojej historii, wyrażonej tutaj po raz pierwszy i zarazem ostatni:

Kiedy tak stałem na wyniosłym urwisku, wsłuchany w tę muzyczną wibrację i w błyski osobnych okrzyków na tle jak gdyby skromnego szemrania, zrozumiałem nagle, że źródłem dojmującej beznadziei, która mnie przytłacza, nie jest brak Lolity u mego boku, lecz nieobecność jej głosu w tym zgodnym chórze<sup>11</sup>.

Angielskie słowo *hopelessly* wyraża tutaj skrótowo, ale dobitnie najistotniejszą ideę nieodwracalności: szczególne piękno wspomnienia, jego wymiar artystyczny, ale również jego prawda, zagadka, którą rozwiązuje, tkwi właśnie w niemożności powrotu do przeszłości, odmiany tego, co było. Zawroty głowy Humberta Humberta są konkretnym wyrazem tego jednocześnie dramatycznego i fascynującego dystansu, jaki czas nadaje ludzkiemu doświadczeniu. W kolejnym fragmencie Humbert Humbert rezygnuje z używania swoich pamiętników w trakcie procesu i decyduje, że będą się one mogły ukazać dopiero po śmierci jego i Lolity: mowa we własnej obronie przeradza się w literacki nagrobek, a ostatnie linijki powieści sugerują, iż jest on tyleż piękny, co zbędny: „Myślę o turach i aniołach, o sekretach trwałych barwników, o proroczych sonetach, o schronieniu w sztuce. A jest to jedyna nieśmiertelność, jakiej możemy zaznać oboje, moja Lolito”<sup>12</sup>.

Mimo demonstracyjnego optymizmu taka sama koncepcja pamięci pojawia się w *Pamięci, przemów*. Podobnie jak w *Lolocie*, przybiera ona często postać kontemplowanych obrazów, które zazwyczaj wieńczą odtwarzanie przeszłości. Nabokov komponuje te obrazy niczym malarz, starannie je kadrując i bawiąc się perspektywą; bardzo często kojarzy wspomnienie ze swoistym doświadczeniem wertykalności, jednoczesnym źródłem przyjemności i lęku. Zacytuję jeden przykład, pochodzący z końca pierwszego rozdziału<sup>13</sup>, gdzie Nabokov wspomina pewien częsty epizod ze swojego dzieciństwa. W trakcie obiadów w rodzinnym domu letniskowym na wsi jego ojciec musiał nierzadko odchodzić od stołu, żeby porozmawiać

<sup>11</sup> Ibid., s. 373.

<sup>12</sup> Ibid., s. 274.

<sup>13</sup> W przekładzie polskim rozdział ten nie ma tytułu, we francuskim jest zatytułowany *Passé parfait* (przyp. tłum.).



z chłopami, przychodzącymi z prośbami, które najczęściej spełniał. Dziecko dostrzegąło wówczas z daleka, przez otwarte okno jadalni, owację urządzaną ojcu:

Nagle spojrzawszy ze swego miejsca przez wschodnie okno, oglądałem na własne oczy niezwykle przypadek lewitacji. Tam, za szybą na sekundę pojawiała się w leżącej pozycji uroczyście i wygodnie rozpostarta w powietrzu postać mego ojca, jego biały garnitur trochę się wydymał, piękna spokojna twarz zwrócona była ku niebu. Wzbijał się tak ze dwa albo trzy razy przy okrzykach „uh” i „hura” niewidocznych podrzucaczy, przy czym trzeci wzlot był wyższy niż drugi i oto po raz ostatni widzę go spoczywającego na wznak i jakby na zawsze na ciemnoniebieskim tle skwarne południa, niczym jednego z tych okazałych rozmiarów niebian, którzy w swobodnych pozach, szatach zdumiewających obfitością i trwałością fałd polatują na cerkiewnych sklepieniach pośród gwiazd, podczas gdy w dole w rękach śmiertelników zapalają się jedna po drugiej woskowe świece, tworząc w falowaniu kadzidła rojowisko płomyków, a kapłan wypowiada wersety o odpoczynku i pamięci, i połyskliwie żałobne lilie przesłaniają twarz tego, co leży wśród płonących światła w nie zamkniętej jeszcze trumnie<sup>14</sup>.

Wzrok jawi się tutaj jako nośnik pamięci *par excellence*. Dzięki jego precyzji wspomnienia zyskują niemal fotograficzną realność, ale stwarza on też wrażenie wyobcowania, sugerując obecność jakiejś zagadki lub tajemnicy. Wspomnienie wzrokowe, jednocześnie żywe i dokładne, stopniowo przekształca się w religijny fresk, odsłaniając w ten sposób pewien ukryty sens: „niezwykły przypadek lewitacji” ojca staje się żałobną apoteozą, przywołując na myśl wznoszenie się duszy zmarłego, którego ziemskie ciało spoczywa w otwartej trumnie. Ta podwójność ma charakter proroczy. Zapowiadając już na początku książki śmierć swojego ojca, Nabokov z góry łączy najwcześniejsze wspomnienia o swoich bliskich z myślą o ich śmierci. W zdaniu, które wije się niczym arabeska, pozwala czytelnikowi dostrzec związek, jaki pamięć ustanawia między obecnością a nieobecnością, życiem a śmiercią, rzeczywistością a jej artystycznym przetworzeniem. Można by dostrzec w ambiwalencji tych obrazów wspomnienia coś pokrewnego zdefiniowanej przez Rolanda Barthesa podstawowej ambiwalencji fotografii: „Poświadczając, że przedmiot był realny, zdjęcie

---

<sup>14</sup> V. Nabokov, *Tamte brzegi*, tłum. z j. ros. Eugenia Siemaszkiewicz, Warszawa 1991, s. 21 (w przekładzie francuskim dokonany z języka angielskiego mowa o zachodnim oknie – przyp. tłum.).

każe podstępnie uwierzyć, że jest on żywy. Dzieje się to z powodu właśnie tej przynęty, która przypisuje Realności absolutnie wyższą wartość, jakby wieczną. Ale przenosząc tę rzeczywistość ku przeszłości (*to-co-było*), sugeruje, że jest ona już martwa”. Barthes dodaje nieco dalej: „fotografia mówi mi o śmierci w czasie przyszłym”<sup>15</sup>.

Wydaje mi się, że na podstawie wybitnych dzieł, jakimi są *Pamięci*, *przemów* oraz *Lolita*, można określić twórczość powieściową Nabokova w ogóle jako sztukę pamięci, dwojako przeciwstawiającą się utopii nowego człowieka: pamięć nie tylko zakłada akceptację pewnej spuścizny, którą pisarz często definiuje jako dług, ale przede wszystkim, zdaniem Nabokova, uwalnia ona człowieka od tyranii rzeczywistości. Pytaniu „Co robić?” z powieści Czernyszewskiego oraz wezwaniu do działania i budowania nowego świata bohaterowie Nabokova przeciwstawiają swoją skłonność do patrzenia na rzeczywistość, także tę, którą w danej chwili przeżywają, przez pryzmat wspomnienia. Ta gra w wyobcowanie i dystansowanie się względem rzeczywistości jest nie tylko chwytem estetycznym, ma również wymiar etyczny i polityczny, co potwierdzają dwa eseje Nabokova o teatrze. Stanowią one zapis dwóch wykładów, które wygłosił na uniwersytecie Stanforda latem 1941 roku, to znaczy w kilka miesięcy po przybyciu do Stanów Zjednoczonych. Nabokov krytykuje w nich bardzo otwarcie sowieckie eksperymenty teatralne, mające na celu uczynienie z teatru jednego z głównych narzędzi kształcenia ludu i tworzenia nowego człowieka<sup>16</sup>. W pierwszym z tych esejów, zatytułowanym *Playwriting*, Nabokov podejmuje namysł nad czymś, co uznaje za podstawowe prawo lub konwencję teatralną: „Sztuka teatralna to spisek idealny, ponieważ, choć jest w pełni widoczna, nie mamy najmniejszego wpływu na jej przebieg, a mieszkańcy sceny nie widząc nas, wpływają na nasze dusze z niemal

<sup>15</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Warszawa 1995, s. 133 i s. 161. Gdzie indziej Barthes podkreśla związek między fotografią a pamięcią wzrokową: „Zdarza się, że lepiej mogę zrozumieć zdjęcie, które sobie przypominam, niż zdjęcie, które widzę, jakby widzenie bezpośrednie źle ukierunkowywało język [...]” (ibid., s. 95).

<sup>16</sup> Na temat roli teatru w kształtowaniu sowieckiego nowego człowieka, zob. artykuł Marie-Christine Autant-Mathieu, *La mission rééducatrice des écrivains prolétariens au sein du vieux Théâtre d'Art*, [w:] *Construire/déconstruire l'homme nouveau (avant 1953)*, op. cit., s. 91–104. Dowodzi ona, że Konstantin Stanisławski, którego Nabokov nazywa scenicznym geniuszem, był jedną z pierwszych ofiar przejęcia Moskiewskiego Teatru Artystycznego, „uważanego za bastion burżuazyjnej reakcji, gniazdo potencjalnych emigrantów”.

nadludzką łatwością<sup>17</sup>. Paradoksalna komunikacja, leżąca u podstaw dramatopisarstwa, zakłada zdecydowane oddzielenie świata sceny od świata widowni; zasada ta znajduje potwierdzenie w fakcie, iż aktor nie może się uchylić od udziału w akcji, podczas gdy widz w każdej chwili może opuścić salę – co teatr sowiecki, ze swoimi wychowawczymi zapędami, kwestionuje:

Właśnie dlatego uważam za śmieszne próby sowieckiego teatru, by włączyć widzów do sztuki. [...] Wyobraźmy sobie jakiegoś dramatopisarza czy dyrektora teatru przepełnionego ideami kolektywizmu i umiłowania mas [...] którzy zmuszają widzów do aktywnego uczestnictwa [...] taka metoda [...] jest absolutną ułudą, ponieważ widz ma pełne prawo odmówić uczestnictwa i może wyjść z teatru, jeśli go takie wygłupy nie bawią. Z kolei jeśli jest on zmuszony do uczestnictwa dlatego, że sztuka dotyczy Idealnego Państwa i jest grana w rządowym teatrze kraju, rządzonego przez dyktatora, teatr ten staje się tylko barbarzyńską ceremonią lub rodzajem szkółki niedzielnej do wpajania przepisów policyjnych – [...] życie społeczne, które jest ciągłą i wszechobecną grą aktorską w okropnej farsie napisanej przez Ojca Ludu z żyłką do teatru<sup>18</sup>.

We fragmencie tym wyraźnie widoczny jest związek między refleksją estetyczną a namysłem politycznym. Co więcej, konwencja ta, zdefiniowana jako istota teatru, w rzeczywistości odpowiada jego własnej filozofii życiowej, jak to wyjaśnia w konkluzji swojego eseju:

Mój wstępny zarys relacji pomiędzy widzami a rozgrywającym się na scenie dramatem można wyrazić następująco: pierwsi mają świadomość istnienia tego drugiego, ale nie mają nad nim władzy; z kolei dramat jest nieświadomy

---

<sup>17</sup> „A play is an ideal conspiracy, because, even though it is absolutely exposed to our view, we are as powerless to influence the course of action as the stage inhabitants are to see us, while influencing our inner selves with almost superhuman ease” ([http://lib.ru/NABOKOW/esse\\_en.txt](http://lib.ru/NABOKOW/esse_en.txt)).

<sup>18</sup> „That is why I call ridiculous the attempts of the Soviet theatre to have the spectators join in the play. [...] If we imagine some playwright or manager, brimming over with those collectivist and mass-loving notions [...] making the spectators play [...], such a method [...] is an utter delusion to boot, because the spectator remains perfectly free to refuse to participate and may leave the theatre if he does not care for such fooling. In the case of his being forced to act because the play refers to the Perfect State and is running in the governmental theatre of a country ruled by a dictator, the theatre in such case is merely a barbarous ceremony or a Sunday-school class for the teaching of police regulation – [...] public life being the constant and universal acting in the dreadful farce composed by a stage-minded Father of the People” (ibid.)

widzów, ale ma siłę pozwalającą ich wzruszyć. Ogólnie rzecz biorąc, przypomina to stosunek, zachodzący pomiędzy mną a postrzeganym przeze mnie światem; jest to coś więcej niż zasada istnienia, to konieczna konwencja, bez której żadne z nas nie mogłoby istnieć. [...] [T]akże w życiu każda próba manipulowania światem czy też próba wtrącenia się świata w moje istnienie jest sprawą niezwykle śliską – nawet jeśli każda ze stron zakłada dobre intencje<sup>19</sup>.

Z tego filozoficznego postulatu radykalnego oddzielenia „ja” od świata zewnętrznego wynika absolutna wolność twórcza artysty: w drugim wykładzie, zatytułowanym *The Tragedy of Tragedy*, Nabokov paradoksalnie krytykuje tę najwyższą odmianę dramatopisarstwa, jaką jest jego zdaniem tragedia. Stwierdza, że rządząca nią zasada przyczynowości, pradawna idea fatum, ogranicza wolność twórcy. Ubóstwu współczesnych wcieleń tragedii, niezmiennie spętanych przez ten rodzaj determinizmu, Nabokov przeciwstawia niezmierzone bogactwo powieści, opowiadań i wierszy, powstałych w ciągu ostatnich stuleci kultury zachodniej. Socjalistyczna utopia nowego człowieka opiera się na fantazmacie ludzkiej wszechmocy względem świata zewnętrznego: Nabokov przeciwstawia jej utopię artystyczną, którą nazywa magią lub czarami i w której zdystansowanie się wobec rzeczywistości jawi się jako warunek konieczny niczym nieograniczonej wolności.

Wydaje się, że wymiar polityczny, nieodłączny u Nabokova od kwestii estetycznych, pozwala wyjaśnić znaczący wpływ, jaki jego twórczość wywarła na literaturę światową końca XX wieku. Do Nabokova odwołują się twórcy tak różni, jak Danilo Kiš, W. G. Sebald czy Orhan Pamuk, bo jego dzieła nie da się sprowadzić do postmodernistycznej gry; przeciwnie – stanowi ono dla nich zbawienny wzór, antidotum na wszelkie próby narzucania totalitarnych ideologii.

Zakończę więc cytatem z krótkiego eseju Orhana Pamuka na temat Nabokova, gdyż współbrzmi on z wywodem, który starałam się przeprowadzić. Pamuk stwierdza, że Nabokov należy do jego ulubionych pisarzy, i stara się zrozumieć, dlaczego stał mu się tak potrzebny, jak może nam

<sup>19</sup> „My initial formula referring to the spectators and the drama on stage may be expressed thus: the first is aware of the second but has no power over it; the second is unaware of the first, but has the power of moving it. Broadly speaking, this is very near to what happens in the mutual relations between myself and the world I see, and this too is not merely a formula of existence, but also a necessary convention without which neither I nor the world could exist. [...] in life, too, any attempt at tampering with the world or any attempt by the world to tamper with me is extremely risky business even if in both cases the best intentions are implied” (ibid.).

być czasem niezbędne lekarstwo. Piękno stylu Nabokova stanowi pierwszy powód, jednak nie wystarczy, aby wyjaśnić ocalającą moc jego twórczości. Ta ostatnia polega, zdaniem Pamuka, na paradoksalnym połączeniu tego piękna z pewnego rodzaju okrucieństwem:

[...] okrucieństwo Nabokova przejawia się w pokazywaniu z najdrobniejszymi szczegółami, że nic – ani życie, ani inni ludzie, przyroda, otoczenie, ulice czy miasta – nie odpowiada na nasz ból i cierpienie [...] Głęboka przyjemność z lektury Nabokova płynie stąd, że jego książki uświadamiają nam najokrutniejszą prawdę: nasze życie nie do końca odpowiada wewnętrznej logice świata [...] Gdy odkryjemy logikę świata [...] na pocieszenie zostaje nam tylko piękno; proza Nabokova [...] jest naszą jedyną obroną przed okrucieństwem świata<sup>20</sup>.

Piękno dzieła Nabokova jest okrutne, gdyż jest bezinteresowne, rozmyślnie oderwane od świata rzeczywistego, co zdaniem Pamuka paradoksalnie nadaje mu walor swoistej konieczności:

Muszę tu powiedzieć, że w mych młodych latach, gdy wszyscy oczekiwali od pisarza zaangażowania w dyskusje na tematy społeczne i etyczne, przywdziewałem pełną pychy postawę Nabokova niczym zbroję. W latach siedemdziesiątych oceniane z perspektywy Turcji powieści Nabokova wydawały się oderwanymi od rzeczywistości fantazjami o nieistniejącym świecie, podobnie zresztą jak sami bohaterowie *Ady*. Obawiając się, że książki, które planowałem napisać, utoną w żądaniach bezwzględnego, niesprawiedliwego i paskudnego środowiska, w jakim się obracałem, poczułem spoczywający na mnie jako jednostce moralny imperatyw zaakceptowania nie tylko *Lolity*, lecz także innych dzieł Nabokova (takich jak *Ada*), w których pisarz posuwa się do granic możliwości we własnych obsesjach, żartach, literackich grach i odwołaniach, seksualnych fantazjach, erudycji i sarkazmie<sup>21</sup>.

Myślę, że można tę ocenę zestawić z opinią Danilo Kiša, który pisał w roku 1986:

Potępienie przez Nabokova pewnego rodzaju literatury i określonych pisarzy ma, mimo wszystko, charakter raczej moralistyczny niż estetyczny. Cała jego twórczość, opowiadania i powieści, eseje, wykłady i wywiady, cała jego postawa

<sup>20</sup> O. Pamuk, *Okrucieństwo, piękno i czas*, [w:] *Inne kolory. Eseje i opowiadania*, tłum. Anna Akbike Sulimowicz i Tomasz Kunz, Kraków 2012, s. 225–226.

<sup>21</sup> *Ibid.*, s. 230.

jest żarliwą mową w obronie wartości duchowych, walką przeciw chaosowi, głupocie stulecia, przeciw fałszywym wartościom, przeciw krytyce, która dzieło sztuki ocenia według kryteriów pozaestetycznych, socjologicznych, psychologicznych lub (nie daj Boże!) psychoanalitycznych. I jeśli krytyka nie całkiem jeszcze wpadła w bełkot, a literatura nie stała się służą ideologii – marzenie i ucieczka zaś, gra intelektu i gra fantazji nadal są aktem kultury *par excellence*, w znacznej mierze zawdzięczamy to mistrzowi-czarodziejowi, jakim był Vladimir Nabokov<sup>22</sup>.

(z języka francuskiego przełożył Przemysław Szczur)

## Abstract

### Deconstructing the Soviet Ideology of the “New Man”: Exile and Memory in Vladimir Nabokov’s Works

As a Russian exile, Nabokov was wholly opposed to the Soviet ideology of the “new man.” The theme of memory, essential to his Russian and American novels, may be interpreted as his personal answer and poetical antidote to that modern utopia. This text explores the rich implications of this theme in his two American masterpieces, *Lolita* (1955) and *Speak, Memory* (1966). It shows that the accuracy and poetry of Nabokovian memories are not only aesthetic, but also encompass ethical and political meanings.

## Bibliografia

- Alter Robert, *Nabokov and Memory*, „Partisan Review” 58 (1991) nr 4, s. 620–629.
- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Warszawa 1995.
- Guilbert Cécile, „*Lolita*” : chefs-d’œuvre ou „livre immonde”, <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20141121.OBS5824/lolita-chef-d-uvre-ou-livre-immonde.html> (30.11.2017).
- Heller Michał, Niekricz Aleksander, *Utopia u władzy. Historia Związku Sowieckiego. Od narodzin do wielkości 1917–1939*, tłum. Andrzej Mietkowski, Poznań 2016.
- La Fabrique du « soviétique » dans les arts et la culture, Construire/déconstruire l’homme nouveau (avant 1953)*, „La Revue russe” 2012 nr 39.
- Nabokov Vladimir, *Dar*, przeł. Eugenia Siemaszkowa, Warszawa 2003.
- Nabokov Vladimir, *Lolita*, [w:] *Novels, 1955–1962*, New York 1996 (The Library of America, 88).
- Nabokov Vladimir, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, [w:] *Novels and Memoirs, 1941–1952*, New York 1996 (The Library of America, 87).

<sup>22</sup> D. Kiš, *Nabokov, czyli nostalgia* (1986), esej ze zbioru *Homo poeticus, mimo wszystko. Eseje*, wybór, przekład i posłowie Danuta Cirlić-Straszyńska, Izabelin 1998, s. 226.

- Nabokov Vladimir, *The Man from the USSR and Other Plays: With Two Essays on the Drama*, introductions and translations by Dmitri Nabokov, San Diego, London 1984.
- Orhan Pamuk, *Okrucieństwo, piękno i czas*, [w:] *Inne kolory. Eseje i opowiadania*, tłum. Anna Akbike Sulimowicz i Tomasz Kunz, Kraków 2012, s. 225–226.
- Orlando Francesco, *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire*, ouvrage traduit de l'italien par Paul-André et Aurélie Claudel, Paris 2013.

