

Sylvia Piotrkowicz
Uniwersytet Warszawski

PAMIĘĆ O ROSJI W PROZIE VLADIMIRA NABOKOVA

Do Rosji Vladimir Nabokov w swych utworach odwoływał się przez całe życie. W większym stopniu temat ten realizowany był w rosyjskojęzycznej twórczości pisarza, w utworach angielskich pojawiał się rzadziej i mniej bezpośrednio. Międzywojenne powieści Nabokova niemal całkowicie związane są z Rosją. Nawet te, które w przeważającej części zorientowane są na realia i tradycje europejskie, zawierają elementy „rosyjskiej duchowości”, a ich bohaterami są często Rosjanie.

Grupa utworów, w której dominuje „temat rosyjski”, rozpoczyna się od *Maszeńki* (*Машенька*) i kończy *Darem* (*Дар*). Należą do niej również *Obrona Łużyna* (*Защита Лужина*) oraz *Wyczyn* (*Подвиг*). Występują tu rosyjscy bohaterowie przeniesieni na inny grunt z epoki przedrewolucyjnej, rosyjskie usposobienie, nawyki, maniery, rosyjska kultura duchowa, którą za wszelką cenę chciała zachować emigracja, upatrując w tym swą wyższą misję. „Rosyjskość” tej grupy utworów wyraża się w pewnych ogólnych właściwościach artystycznych. Niektóre powieści ze względu na budowę i tematykę mogą być traktowane jako autobiograficzne. Utwory te różnią się pod względem struktury bardziej lub mniej zwięzłą budową, jednak pod względem emocjonalnym wszystkie je łączy atmosfera rosyjskiej serdeczności i życzliwości.

Po raz pierwszy do realizacji tego tematu Nabokov przystąpił w *Maszeńce*, gdzie jednak sztuka beletrystyczna bierze górę nad wszelkimi próbami kulturologicznego filozofowania. Już w tym pierwszym znaczącym utworze ujawnił się jego zadziwiający plastyczny talent portrecisty i liryka. Mieszkańcy berlińskiego pensjonatu pani Dorn to nie tylko „zagubione rosyjskie cienie”, oderwane od rzeczywistości, to przede wszystkim wyraziście nakreślone, zapadające w pamięci obrazy. Jedną z postaci jest Klara, podobna do Wieroczki z jednego z opowiadań, inne to na przykład para tancerzy-homoseksualistów czy też stary poeta Podtiagin. Stanowią one tło dla „miłosnego trójkąta”, w który zaangażowany jest były nauczyciel matematyki Alfiorow, były oficer białej armii Ganin oraz obecna jedynie za kulisami opowiadania żona Alfiorowa, pierwsza miłość Ganina, Maszeńka.

Nakładając na siebie misję „boga wskrzeszającego świat”, Nabokov nie zamierza w *Maszeńce* koncentrować się na niemożliwych do spełnienia iluzjach. Żaden z bohaterów nie ma wątpliwości, że stara Rosja zginęła. Tylko nieliczni, jak na przykład mało sympatyczny Alfiorow, mówią o tym bezpośrednio i nazbyt często, nie wnikając w sens własnych słów — wymawianych na próżno, pozbawionych smutku i gniewu. Inni wolą w ogóle nie mieszać się do tego, co przywykli nazywać ogólnie „polityką”. Rzeczywiście tragiczne jest natomiast położenie młodzieży — Ganina, Klary. Nie wiedzą oni jeszcze, że droga powrotna do kraju zamknięta jest przez samowolę żelaznej dyktatury.

Życiem niektórych emigrantów zawładnęły wspomnienia. Miewają oni zwiady, wydaje im się, że słyszą odgłosy ukochanej ojczyzny, bądź wszędzie widzą obrazy z nią związane — i w białych obłokach, szybko płynących po berlińskim niebie, i w nieroztapiającej się od razu w filiżance herbaty kostce cukru, przypominającej o wiosennym porowatym śniegu. Opis przymiotów starej, nienaruszonej Rosji przeplata opowieść o rodzącej się miłości Ganina i Maszeńki, o uczuciu, które było w stanie przetrwać i wzmocnić się bez względu na to, że żyli oni w strasznych czasach.

Ucieczka na Zachód Ganina i jemu podobnych, była czymś zupełnie zrozumiałym. Po przyłączeniu Krymu do władzy centralnej, czekało go niechybne rozstrzelanie — jak stało się z tymi, którzy uwierzyli w obiecywaną amnestię, lub życie w konspiracji, które znalazłoby nieuchronny koniec w łagrze kołymskim. Jednak „wieczne” oczekiwanie nawet w komfortowych warunkach ma destrukcyjny wpływ na psychikę. Stąd też widoczne są u Ganina oznaki wczesnej neurastenii wyjaśniające jego dążenie do zmiany miejsc, co miałoby wyleczyć go z nieustannej tęsknoty. Nawet tak mocny na pozór mężczyzna, obdarzany ze wszystkich stron spojrzem pełnymi zachwytem, potrzebuje oparcia, które w tym przypadku stanowi pamięć o Rosji, przywoływana zarówno świadomie, jak też zupełnie bezwiednie.

Pojawiające się w toku akcji *Maszeńki* wątki poboczne, które niektórzy znawcy literatury uważają za zbędne, takie jak na przykład zagubienie paszportu przez Podtiagina, mają na celu wzmocnienie efektu paradoksalnego zakończenia utworu, kiedy to Ganin, niecierpliwie oczekujący na spotkanie z Maszeńką, na pół godziny przed planowym przyjazdem pociągu nieoczekiwanie zmienia swoje zamiary. Z psychologicznego punktu widzenia takie zakończenie symbolizowało rezygnację pełnego sił bohatera z byłej miłości i byłej ojczyzny na rzecz bliżej nieokreślonej przyszłości. Lecz wnikliwemu czytelnikowi, który zdążył zagłębić się w świecie powieści i przekonać się o nierozzerwalności więzów emigracji z Rosją, trudno było uwierzyć w słuszność takiego finału. Sam Nabokov, który nacechował Ganina pewnymi elementami własnej biografii, jako dojrzały pisarz chyba nie podzielałby spazmatycznej stanowczości w zachowaniu stworzonej przez siebie postaci. Stosunek do Rosji jako ukochanej zawsze już pozostanie widoczny w poezji i prozie pisarza, a także w każdej z kolejnych redakcji jego pamiętników.

Bez specjalnego wyolbrzymiania można stwierdzić, że przeważająca część literatury powszechnej, wiele zawdzięcza wspomnieniom twórców dotyczącym ich dawnej i niedawnej przeszłości. Od czasów sentymentalistów i romantyków twórcy wykorzystywali pamięć jako kopalnię wrażeń i obrazów pełniących rozmaite funkcje artystyczne. Jedną z najprostszych może być swego rodzaju wskrzeszanie „utraconego raju”. Jest to zabieg typowy dla literatury wspomnieniowej oraz utworów bazujących na bezpośrednim przeciwstawieniu przeszłości i teraźniejszości. Takie właśnie są nabokovowskie *Drugie brzegi* (*Другие берега*) oraz *Maszeńka*. W przypadku *Obrony Łużyna* pamięć, podobnie jak u Prousta, z którym Nabokov często był porównywany po publikacji tego utworu, pełni rolę wychodzącą poza ramy ilustracji. Stanowi ona główną substancję utworu, łączącą wszystkie końce i początki, jest synonimem świadomości jako takiej, której podporządkowane jest wszystko, co możliwe i niemożliwe.

Bożonarodzeniowe i wielkanocne przerwy świąteczne, szkolne bójki, zabawy na dziedzińcu, rozmowy o pierwszych lotnikach — wszystkie te bezcenne, niepowtarzalne wspomnienia wrażliwego nastolatka o przymiotach Petersburga początku wieku, trafiają na karty *Obrony Łużyna*. Jeszcze bardziej znaczące miejsce w zaczątkach powieści zajmuje poetyka szlacheckiego trybu życia, zachłannie wabiąc ku czechowowsko-buninowskiej epoce niemal każdego znaczącego pisarza rosyjskiego. Podobnie jak w *Maszeńce* Nabokov o wiele mniej uwagi poświęca rewolucji i wojnie domowej, podczas gdy inni wielcy prozaicy, jak na przykład Borys Pasternak w *Doktorze Żywago* (*Доктор Живаго*) czy Aleksiej Tołstoj w *Drodze przez mękę* (*Хождение по мукам*), upatrywali tu dramatu nie tylko inteligencji, lecz każdego Rosjanina. Tego rodzaju przemilczenia nie wynikają jednak z braku własnych doświadczeń lub też ubogich wyobrażeń na ten temat. Przy całym negatywnym stosunku do rewolucji październikowej sama idea przewrotu wydawała się pisarzowi zbyt prosta i jednoznaczna, a tym samym tragicznie oczywista, nie pozostawiająca przestrzeni dla pytań i wątpliwości.

Historia tytułowego bohatera *Obrony Łużyna* nie jest skomplikowana. Bojaźliwy chłopiec o introwertycznym usposobieniu zaczyna odkrywać w sobie obecność geniuszu szachowego. Budzące się w nim zamiłowanie do gry w szachy przekształca się w wysoki, czysty poryw, mający jednak destrukcyjny wpływ na jego psychikę. Powoli zatracą on kontakt z rzeczywistością. Jego życie staje się pasmem starć z realnością. Znajomości z dziewczyną, która wkrótce zostaje jego żoną, towarzyszą napady „szachowych namiętności”, wyrażające odwieczny dramat zetknięcia się wysokiej sztuki z codziennością. Wszystkie te procesy osiągają punkt kulminacyjny zimą następnego roku, kiedy to sztuka gry w szachy, od której Łużyn na jakiś czas odsunął się za namową żony i lekarza, znów nęka go, by ostatecznie dopaść swą ofiarę.

Przy całej monolityczności *Obrona Łużyna* porusza również aktualne dla swoich czasów ważne tematy społeczno-polityczne oraz kulturologiczne. Banalność za-

wsze pozostawała wrogiem numer jeden estetycznego odbioru świata Nabokova. Rozwiązując istotny zarówno dla *Obrony Łużyna*, jak i dla całej jego twórczości problem kontrastu między nową Rosją a zagranicznym porządkiem, nie posługuje się on ani „szorstkim językiem plakatu”, ani też nie ucieka się do rozbudowanych, dalekich od prawdy porównań. Zestawia w powieści dwa światy jedynie raz — w momencie pojawienia się u progu mieszkania Łużynów „natrętnej damy” ze Związku Radzieckiego. Jej portret namalowany został z lekką ironią, a jej zachowanie i wypowiedzi mówią same za siebie. Krytykując Berlin i twierdząc, że „u was w Europie, teatru nie ma, po prostu nie ma”, nie pała ona bynajmniej chęcią utwierdzenia się w przekonaniu o słuszności swych przekonań poprzez zapoznanie się z życiem kulturalnym miasta, zamiast tego godzinami przechadza się przed witrynami sklepów. Przyjeżdża często odwiedza Łużynów, wynajdując błahe powody i nie milnąc ani na chwilę, wzbudza nieprzychylność nawet łagodnej i litościwej z natury gospodyni domu. W ciągu dziesięciu lat „zmiany obyczajów starego ładu” uprzednio skromna, małowówna osoba przekształciła się w człowieka o absolutnej głuchocie etycznej. „W osądach damy było kłamstwo i głupota — ale jak tego dowieść?” — zadaje pytanie żona Łużyna, pożegnawszy się z gościem. Po wysłuchaniu argumentów obydwu stron i przekonaniu się wraz z mężem o biurokratycznej tępotnie rozmówczynie, ostatecznie stwierdza ona, że „wszystko to było zbyt skomplikowane dla rozumu” i nie podejmuje się wygłaszać osądów na temat racji i win. Jednak głos wewnętrzny podpowiada bohaterce powieści coś zgoła innego. Przebywający na emigracji stary działacz podziemia przypomina jej „jasnookie idealne panny pracujące razem z nim na rzecz narodu”. „Dusza zaczynała ogarniać zupełnie jasno: i tu i tam męczą lub chcą męczyć, jednakże tam męki i chęci przyczyniają stokroć więcej męki niż tu, i dlatego też tu jest lepiej”.

Jednak oznaki przyziemności przenikają również do rodzinnego życia Łużynów, prześladowając bohatera, wyleczonego, jak sądzą domownicy, z szachowego obłędu. Czytelnik nie musi przy tym znać zasad gry w szachy, by z powodzeniem wniknąć w świat przeżyć utalentowanego samouka. Obrona, do której próbuje uciec się Łużyn po przeżytych kryzysie, jest obroną przed nadciągającym obłędem, przed niepoprawnym zerwaniem z rzeczywistością, zagrażającym każdemu, kto obdarzony jest nieprzeciętnym talentem, darem Bożym, lub po prostu niezwykłą wrażliwością. Najbardziej konsekwentni pisarze-romantycy twierdzili, że z tego typu sprzeczności nie ma wyjścia, a jedynym sposobem rozwiązania akcji jest śmierć wybitnej jednostki. Tak też dzieje się w przypadku Łużyna, kiedy to jedyną formą obrony wydaje mu się samobójstwo.

Wiele utworów napisanych przez Nabokova na przełomie lat 20. i 30., związanych było bezpośrednio z osobistym doświadczeniem pisarza. W powieści *Wycyzyn* (1932), uznawanej za pierwszy jego utwór autobiograficzny, autor powraca do tematu ukochanej Rosji. Po raz pierwszy również (w odróżnieniu od jednostronnie

ujętych *Maszeńki i Obrony Łużyna*) zostaje tu przedstawiona emigracja poprzez charakterystyczne obrazy jej przedstawicieli. Nabokov zabiera w ten sposób głos w ideologicznych i estetycznych sporach swoich czasów. Oprócz tego w *Wyczyynie* prezentuje zdecydowane opinie krytyczne dotyczące Związku Radzieckiego — złożonego fenomenu historycznego, którego na początku lat 30. nie sposób było już dłużej wyśmiewać lub ignorować.

Jedną ze wstępnych etiud *Wyczynu* okazał się nieopublikowany i niezatytułowany utwór napisany w roku 1926, według świadectwa Briana Boyda analizującego archiwa Nabokova. Inne źródła datują go na lata 1931–1932. Jego bohater, przebrany w chłopski strój młody mężczyzna, przekracza granicę i niezauważony przez nikogo przybywa do majątku, w którym mieszkał, kiedy był małym chłopcem. W opowiadaniu była mowa o granicy radzieckiej, w *Wyczyynie* zaś — o radzieckolitewskiej, jednak „punkt docelowy” pozostawał dla Nabokova niezmienny. Był nim trójkąt Wyra-Batowo-Roźdestwieno w byłej guberni petersburskiej, posiadłości rodziny Nabokovów. Innym fragmentem prowadzącym bezpośrednio do *Wyczynu* stał się wiersz zatytułowany *Ульдаборг*, napisany w kwietniu 1930 roku i podyktowany rosnącym zainteresowaniem Związkiem Radzieckim. Być może bezpośrednim powodem napisania wiersza było samobójstwo Majakowskiego stanowiące znak zaostrożającego się w warunkach radzieckich pogarszania stosunków poety z epoką. Podtytuł „przekład z zoerlandzkiego” wskazywał na wymyślony despotyczny kraj, który szczegółowo opisany został w *Wyczyynie*.

Historia Martyna Edelweissa tylko w nielicznych fragmentach różni się od tego, co sam Nabokov zobaczył i przeżył w pierwszych latach emigracji do momentu, kiedy to stolica Niemiec stała się jego stałym miejscem zamieszkania. Dziadek Nabokova nie był Szwajcarem, jednak w domach Batowa i Roźdiestwiena położonych nad rzeką Oredrz, jak również we wspomnianych w *Wyczyynie* wymyślonych Olchowie i Woskriesenskom, troskliwie przechowywane były opasłe albumy z fotografiami wielu pokoleń przodków. Album Edelweissów spłonął w 1918 roku wraz z całym gospodarstwem. Taki los spotkał również nabokovowskie Batowo.

Wyjazdy bohatera do Szwajcarii nie odpowiadały biografii Nabokova, jednak szwajcarskie pejzaże do złudzenia przypominają te pozostawione w Rosji: zimą — głęboki śnieg, latem — górskie stromizny i urwiska, nieróżniące się od tych, które pionowo wiodą w górę na koronę Aj-Petry. Krymskie motywy przenikają całą powieść Nabokova.

Życie Martyna Edelweissa było jakby „lekkim, szczęśliwym żartem” i rzeczywiście szczerze obdarowało jego lata młodości. Bogaty dziadek ze Szwajcarii, który później został jego ojczymem, swobodne życie w Cambridge, godne pozazdrosczenia stosunki towarzyskie — wszystko to wychowało go w dziecinnej wierze, że nie istnieje specjalna granica między marzeniami a rzeczywistością. Takie przekonanie umocniło się jeszcze dzięki brakowi jakichkolwiek potrzeb i ambitnych celów. Jego uczucie do Soni nigdy nie było specjalnie intensywne,

zajęcia w Trinity College nie budziły żadnych ambicji naukowych i nawet wybitnym piłkarzem chciał zostać bardziej we śnie niż na jawie.

Temat sportu nie jest przedstawiony w *Wyczynie* w sposób tak bardzo wyrazisty i upersonifikowany, jak na przykład w *Obronie Łużyna*, jest on jednakże bardziej zróżnicowany. Żywą obecność autora da się odczuć w opisie meczu piłkarskiego między dwiema drużynami studenckimi, w opowieści o udzielaniu lekcji gry w tenisa przez Martyna, w scenie pojedynku „bokserskiego” między nim a jego najlepszym przyjacielem Darwinem.

Sam Nabokov, tak jak i Martyn Edelweiss. podczas nauki w Cambridge „stał na bramce” i względna statyczność tej pozycji pozwalała późniejszemu pisarzowi na lepsze przyswojenie sobie dźwięków i obrazów toczącego się meczu piłkarskiego. W futbolu ważne były dla niego nie tyle akcja i wynik meczu, ile ogólna atmosfera: ostry zapach surowej murawy oraz jej sprężystość, ludzie, zgromadzeni wokół boiska, wśród których wzrok strzelca wyławia znajome twarze.

Londyn i cała Anglia nie spełniły oczekiwań Martyna, co korespondowało z odczuciami samego Nabokova, dla którego nauka w Cambridge pozostała odosobnionym, szybko przemijającym epizodem. Bohater (tak jak autor) wychowywał się w Petersburgu od najmłodszych lat w atmosferze anglofilskiej, jednak bardzo szybko okazało się, że jego rosyjska tożsamość będzie sprzeciwiać się zapożyczonym doświadczeniom: „wszystko, co angielskie, w istocie jednak bardzo przypadkowe, cedzone było przez to, co prawdziwe, rosyjskie, przyjmowało specyficzne rosyjskie zabarwienia”. Martyn Edelweiss był niemalże wierną kopią młodego Nabokova, z tą różnicą, że w oczach otaczających go ludzi bohater *Wyczynu* był jedynie „podróżującym paniczem” nie znającym ani trosk, ani obowiązków. Nic nie wskazywało na to, że w głębi jego duszy dojrzywało coś „ważnego, wzniosłego”. Bohater książki jest jeszcze jednym i być może ostatnim wariantem „zbędnego człowieka” w klasycznej literaturze rosyjskiej. Obraz ten ukazywał realną socjalno-psychologiczną sytuację emigrantów. Młode pokolenie emigracji widziało w powieści odbicie swoich wątpliwości i potajemnych mąk, ciężko przeżywając rozdźwięk pomiędzy przywiązaniem do „starej ojczyzny” i nieuniknionym nadejściem nowej kosmopolitycznej egzystencji.

Beztroski obraz życia studenta-dyletanta, dzielącego czas między Anglię i Szwajcarię, coraz bardziej przytłacza Edelweissa. Martyn nie pozostaje obojętny na smutny los kraju nękanego wojną domową. Ostatecznie rozstaje się w Cambridge ze swoim nauczycielem, który traktuje Rosję jak muzealny eksponat. Poruszając w *Wyczynie* problemy kulturologiczne, Nabokov nie liczył na to, że możliwe będzie zlikwidowanie muru dzielącego dwie tak różne narodowości jak Rosjanie i Anglicy. Od dzieciństwa czytający po angielsku Martyn czuje się w Cambridge jak obcokrajowiec, utwierdzając się w przekonaniu, że niemożliwe jest poznanie zmieniającego się wraz z upływem czasu narodowego kolorytu jedynie na podstawie przeczytanych książek. Z drugiej jednak strony celnie kpi z profesora-

-sławisty, który pouczając, że w języku rosyjskim nie istnieją określone słowa, sam nieumiejętnie posługuje się rosyjskimi przysłowiami i w sposób demonstracyjny pali śniado-żółte papierosy, nie wiedząc czemu nazywane w Anglii „rosyjskimi”. Wszystkie te drobiazgi odpychają Martyna od profesora Archibalda Moona w nie mniejszym stopniu niż jego ujawnione wkrótce skłonności homoseksualne.

Nieustannie rozmyślając o sensie wydarzeń odciskających piętno na rosyjskiej historii, Nabokov właśnie w *Wyczynie* zawiera takie sformułowania, które teraz są aktualne w społecznej myśli mocarstwowo-patriotycznej. Przedrewolucyjna Rosja jest wspaniała i niepowtarzalna w odróżnieniu od tej popaździernikowej. W każdym razie w Związku Radzieckim z czasem powstanie zasługująca na uwagę kultura i idea stworzenia mostu łączącego byłą Rosję z Rosją obecną, która stopniowo podporządkowuje sobie świadomość bohatera utworu.

Uwagi na temat wieku XX i roli Rosji, pojawiające się w różnych miejscach powieści, ważne są dla zrozumienia głównych poglądów historiozoficznych Nabokova, który wzbraniając się przed mianem myśliciela, nie zachowywał również obojętności wobec losów swoich czasów. Martyn Edelweiss, którego okres dorastania przypadł na początek lat 20., kiedy to Europa i Ameryka gigantycznie szybko nadrabiały straty związane z II wojną światową, w sposób intuicyjny odbiera ich dynamikę i rozmach: „żadna inna epoka nie była świadkiem takiego blasku, takiej odwagi”. Wujka Heinricha natomiast przeraża i zniechęca poczucie pośpiechu i próżności przenikające atmosferę nowych czasów. Mówi on o schyłku starego porządku i następującym początku doby maszyn i techniki.

Martynowi i jego matce, którzy przybyli właśnie do spokojnej Szwajcarii po ewakuacji z Krymu, poglądy Heinricha wydają się teraz sentymentalne i naiwne wzniosłe. Poza tym niektóre z nich stanowią sprawiedliwy osąd początku lat 20., aktualne w ówczesnej sytuacji rozczarowania i ideowego zamętu.

„Biedna i wspaniała Rosja umiera” — wykrzykuje wraz z całą emigracją Heinrich Edelweiss. — „Być może, twarda ręka dyktatora położy kres ekscesom. Lecz z wieloma wspaniałymi rzeczami, waszymi ziemiami, waszymi opustoszałymi ziemiami, waszym domem na wsi, spalonym przez bandytę — z tym wszystkim przyjdzie się pożegnać”¹.

Przez długie lata XX wieku tępa, despotyczna władza wielokrotnie zaprzeczająca szanse odrodzenia narodowego. Destrukcyjne dążenia zawsze były obecne w działaniach rządu radzieckiego, a jakiegokolwiek próby reform kończyły się fiaskiem.

Poglądy Nabokova formowały się nadal w czasie pracy nad *Wyczynem*, ciągle też weryfikowała się wiedza gromadzona przez dziesiątki lat. Bez względu na dobiegające do emigracji gorzkie wieści o przemocy i uwolnionych przez rewolucję

¹ В. Набоков: *Подвиг*. W: В. Набоков: *Собрание сочинений в пяти томах*. Санкт-Петербург 2000, s. 127.

złodziejskich instynktach, o przejawach umysłowego ograniczenia i ludzkiego okrucieństwa, Rosja Radziecka pierwszych popaździernikowych lat wydawała się wielu ogromną zagadką, krajem, w którym dojrzywało coś tajemniczego i niezbadanego. Tego typu udrękę odzwierciedla zachowanie Martyna Edelweissa, prowadzonego przez „nieznaną siłę” w stronę opuszczonej ojczyzny.

Dramat światopoglądowy, który uosabia w *Wyczynie* Edelweiss, przeżył sam autor powieści. W tym punkcie zresztą przebiega ostra granica pomiędzy starą i nową Rosją obserwowaną obecnie przez reprezentantów kolejnych fal emigracji. Pierwsi uciekinierzy nieprzerwanie utrzymywali więź z ojczyzną, większość emigrantów lat 70.–80. wolna jest od jakichkolwiek uczuć nostalgicznych i nie odczuwa konieczności aktywnego uczestniczenia w wewnętrznych sprawach kraju chylącego się ku totalnemu upadkowi.

Pokolenie Nabokova i Martyna Edelweissa nawet w czasie wielkiego przełomu w latach 20. i 30. bardziej przysłuchiwało się głosowi serca niż rozsądku. Podjęta przez Martyna ekspedycja przez granicę łotewsko-radziecką, była nie tylko nierozsądna, ale również samobójcza. Wymyślając wraz z Sonią dzieciinną zabawę w „zoorlandię”, która później wielokrotnie pojawiać się będzie w wielu książkach Nabokova, Martyn nie miał złudzeń co do „kraju, do którego zabronione było przybywać zwykłym śmiertelnikom”, przesiąkniętego zapachem spalenizny i prochu. Zgodnie z kodeksem karnym Związku Radzieckiego z 1922 roku, zredagowanym przez Władimira Lenina „powrót z za granicy bez pozwolenia” karany był natychmiastowym rozstrzelaniem. Niemalże wszyscy piszący o *Wyczynie* wytykali Nabokowowi dość swobodne zakończenie utworu, które jednak może być potraktowane wieloaspektowo i symbolizować gorzcy nieodwzajemnionej miłości, podświadomy w duchu schopenhauerowskiej filozofii pociąg do śmierci, a także dążenie człowieka, ograniczonego swą popolitością, do wyrażenia samego siebie poprzez rozpaczliwe impulsywne działanie.

W żyłach Martyna płynęła wielonarodowa krew, czuł się on wygodnie w dowolnej przestrzeni geograficznej Europy Zachodniej. Jednak wraz z upływem czasu, utwierdził się w przekonaniu, że tylko wewnętrzna więź z Rosją może stanowić dla niego duchowe oparcie. Odtąd towarzyszą mu obrazy i zapachy ziemi rodzinnej.

To, że pochodzi on z dalekiego północnego kraju, dawno już przyobkleło odcień tajemniczości — pisał Nabokov, uchylając rąbka tajemnicy na temat „sekretności” związanego ze swoją postacią. — Jako beztroski gość z za morza przechadzał się on po bazarach — wszystko wydawało się kolorowe i interesujące, jednakże [...] takich słów, pojęć i obrazów, jakie wytworzyła Rosja, ni było w innych krajach...

Innym zaproponowanym przez Nabokova wariantem, opartym już nie na negacji środowiska emigracji, ale na ścisłej z nią współpracy i współistnieniu oraz zakładającym zachowanie ścisłego związku pomiędzy pamięcią o przeszłości

a terazniejszością, była autobiograficzna powieść *Dar* (1938). Utwór ten stał się kulminacją jego niemalże dwudziestoletniej pracy literackiej, ostatnią i jednocześnie najznakomitszą powieścią napisaną w języku rosyjskim. Tematyka *Daru* nie jest skomplikowana, łączy ona historię literackiego dojrzewania głównego bohatera i szczęśliwej miłości do Ziny. Ponadto stanowi on studium rosyjskiej subkultury w Berlinie lat 20., zawiera opis wyobrażonej podróży do Azji Centralnej, charakterystyczne komentarze krytycznoliterackie na temat obszernej liryki rosyjskiej końca XIX i początku XX wieku, parodystyczną biografię literacką i wreszcie rozmyślania na temat powikłań losu i osobistych działań.

Cała powieść koncentruje się na odczuciach głównego bohatera, pojawiają się w niej również dziesiątki postaci — często realnych, historycznych, ale jeszcze częściej całkowicie wymyślonych, czasami przyjmujących postać hybryd, balansujących na granicy wymysłu, parodii literackiej i dokumentu. Obszerny materiał „epicki” poddawany jest tu „lirycznym” przeróbkom, a motywy liryczne wplecione są w narrację. Struktura *Daru* jest niezwykle skomplikowana. Występuje tu wiele głównych, nieprzerwanych linii tematycznych, a jednocześnie w każdym komponencie mamy do czynienia z osobliwymi niedopowiedzeniami. Trafnie określił to nabokovowskie połączenie czegoś jednocześnie zakończonego i otwartego Aleksander Ledeniow: „jakby autorowi udało się pogodzić akmeistyczny wymóg ostatecznego wykończenia tekstu i znaną z literackiej praktyki futurystów niechęć do końcowych redakcji”².

Charakterystyczny dla twórczości Nabokova sposób odbierania i przekazywania rzeczywistości jako zbioru subiektywnych wersji tej rzeczywistości osiąga w *Darze* jeszcze większą głębię niż we wcześniejszych jego powieściach. Ta najbardziej polifoniczna ze wszystkich rosyjskojęzycznych prac autora może posłużyć jako ilustracja do rozważań Michaiła Bachtina³ dotyczących wieloplanowości, plastyczności i otwartości powieści jako „tworzącego się gatunku, stojącego na czele procesu rozwoju całej literatury nowej epoki”⁴. Już od pierwszego akapitu czytelnik otrzymuje sygnały o „wielowymiarowości” tekstu. Parodystyczne ukazanie na czas rozpoczęcia akcji, opis scenki ulicznej, nasycony nieistotnymi z punktu rozwoju dalszej fabuły detalami (jak na przykład szczegółowy opis przeprowadzki), płąta-

² А. В. Леденев: *Набоков и другие: Поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века*. Москва–Ярославль: МГУ, ЯГПУ. 2004, с. 97.

³ Inne zdanie na ten temat prezentuje A. Dolinin w artykule *Prawdziwe życie pisarza Sirina (Истинная жизнь писателя Сирина)* stanowiącym przedmowę do jednego z tomów dziewięciotomowego wydania wyboru dzieł pisarza: В. Набоков (В. Сиринъ) 1935–1937: *Приглашение на казнь. Дар. Рассказы. Эссе*. Санкт Петербург: Симпозиум 2002, s. 31: „Występującego tu syntetyzmu nie należy, jak mi się wydaje, rozumieć jako polifonii w duchu Bachtina...”. O antypolifoniczności *Daru* pisał również Pekka Tammi: *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*. Helsinki. 1985, s. 97–101.

⁴ М. М. Бахтин: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература. 1975, с. 454.

nina używanych form gramatycznych pierwszej i trzeciej osoby, czasu przeszłego i przyszłego wraz z komentarzami metaliterackimi służyć mają relatywizacji wyobrażenia, podkreśleniu istnienia nieskończonej wielokrotności perspektyw oraz zwróceniu uwagi na nieokreśloność przyszłości. Czytelnik zadaje sobie pytanie: z czym właściwie odbiorem realności ma do czynienia, do kogo należy ta niewiarygodnie wyszukana optyka?

Owa wewnątrzpowieściowa optyka zostaje bliżej określona dopiero na piątej stronie tekstu, kiedy to ostatecznie wyjaśnia się, że motywowana jest przeprowadzką głównego bohatera do nowego mieszkania. Stojąc przy oknie i wpatrując się w dom po drugiej stronie ulicy, pogrąża się on w pozornie zbędnej refleksji: „Wszystko to stanowiło osobny widok, pokój też istniał osobno, znalazł się jednak pośrednik, i teraz był to już widok z tego właśnie pokoju”⁵. W nabokovowskiej powieści brak jest „osobnych” rzeczy lub osób uniemożliwiających subiektywny odbiór. Przedstawionej rzeczywistości Nabokov przeciwstawia zawsze jakieś inne rozumienie i odbiór świata — jest to rzeczywistość konkretnego odbioru, stanowiąca najczęściej lustrzane odbicie innej rzeczywistości. Nabokov umiejętnie żongluje zaimkami „on” i „ja”, łącząc obiektywne z subiektywnym i przenosząc utwór jakby w całkowicie nowy wymiar. Godunow-Czerdyncew jest postacią pierwszoplanową, lecz niejednokrotnie ukrywa się za plecami autora, by ostatecznie się z nim utożsamić, stać się tą samą osobą, która pisała „książki, kochała słowa, kolory, lotne igraszki myśli, Rosję, czekoladę, Zinę...”⁶. Stosowana na przemian narracja pierwszoosobowa i trzecioosobowa umożliwia autorowi dystansowanie się do konkretnego czasu i przestrzeni. Wspomnienia, sny czy też wyobrażane wydarzenia odbierane są w taki sposób, jak bezpośrednio przeżywana realność, a to, co wydaje nam się bezpośrednim doświadczeniem bohatera, nagle okazuje się tylko późniejszym wariantem artystycznie przetworzonego świata. Obiektywny opis zlewa się tu z monologiem wewnętrznym, głos autorski z obcymi słowami, proza z poezją, wymyślone z rzeczywistym. W powieści podjęta zostaje udana próba zatarcia granicy między życiem i śmiercią. Taki efekt osiągnięty zostaje za pomocą przełamania „przegrody, oddzielającej pokojową temperaturę rozsądku od całkowicie bezkształtnego, lodowatego, złudnego świata”. Chwył ten, w artystyczny sposób wykorzystany przez pisarza w *Szpiclu* (*Созглядатай*), osiągnął tu formę doskonałą.

W *Darze* prześledzony zostaje proces dojrzewania pisarskiego talentu Fiodora. Uchwycone tu zostały wszystkie aspekty życia i pracy pisarza: tradycja i talent indywidualny, dzieciństwo i czytana wówczas literatura, powolny rozwój pisarskiego zamysłu doprowadzonego do mistrzostwa, dojrzałe wyobrażenie zdolne do przetworzenia codzienności, wszystkie stadia tworzenia i publikacji utworu, aż do recenzji wydanej książki i krytycznego stosunku do niej samego autora, który już obmyśla nowe dzieło. W pierwszym rozdziale

⁵ V. Nabokov: *Dar*. Tłum E. Siemaszkiewicz. Warszawa: PIW. 1995, s. 13.

⁶ Tamże, s. 426.

czytelnik zaznajamia się z wczesną twórczością — poezją „poświęconą jednemu tematowi — dzieciństwu” (s. 14). Zostaje ona przywołana jako cytaty w wyobrażonej pracy krytycznej na temat pierwszego zbioru poezji Fiodora. Ponieważ tekst recenzenta jest jedynie wytworem wyobraźni samego młodego poety, czytelnik dowiaduje się nie tyle o efekcie, co o tym, co zamierzał wyrazić Fiodor. Nic więc dziwnego, że temu pierwszemu w książce doświadczeniu metaliterackiej refleksji towarzyszą krytyczne uwagi wyrażone w pierwszej osobie: „Mój Boże, ja już nawet z trudem przywołuję w pamięci części przeszłości...” (s. 26). Fiodor ma poczucie, że choć jego poezji nie można zarzucić niczego pod względem formalnym, to jednak brakuje w niej tajnej energii pozwalającej oddać unikalność odczuć osobistych. Negatywnie komentując swoje wiersze, w drugim rozdziale zajmuje się nowym projektem literackim, jakim jest biografia ojca. Większą jej część stanowi opis jego podróży do Azji Środkowej i Chin. W scenach opisu tych rajszych krain powieść jakby „odrywa się od ziemi” i wyobrażenia Fiodora pozwala mu na odbycie wyprawy razem z ojcem. Całkowicie zatracony jest tu dystans między bohaterem książki i nim samym, następuje mutacja używanych w tekście zaimków: „ja”, „my”, „on”. Traci on jednak wiarę w siebie i własne siły twórcze, przerywa pracę nad książką, usprawiedliwiając się słowami kierowanymi do matki: „Wiesz, kiedy czytam jego książki albo książki Grum-Grzymajły, słucham ich upajającego rytmu, analizuję układ słów niemożliwych do zastąpienia i nieprzesuwalnych, wydaje mi się, że gdybym rozwodził to swoimi wtętami, popełniłbym świętokradztwo” (s. 178). Autor biografii boryka się tu z zupełnie innego typu problemami niż w przypadku pisanej przez niego wcześniej poezji, nie może pozbyć się osobistych intonacji. W liście do matki ostatecznie traci wiarę w siebie i stwierdza: „Widzisz, zrozumiałem, że nie sposób odtworzyć jego podróży, nie zarażając ich wtórną poezją, coraz bardziej odległą od tej, którą nasyciło je realne doświadczenie przyrodników — ich wrażliwość, znajomość rzeczy i nieskazitelnosc” (s. 178). W tych niepowodzeniach drzemie potencjalny sukces twórczości Fiodora. Musi on jedynie odnaleźć harmonię w artystycznym połączeniu „własnych” oraz „cudzych” wrażeń w obrębie jednego tekstu i tym samym realizować swą własną, niepowtarzalną umiejętność myślenia wielopłaszczyznowego.

W trzecim rozdziale następuje zmiana narracyjnego klucza powieści, a sygnalizuje go wspomniany pod koniec drugiego rozdziału zamiar przeprowadzki z ulicy Tannenbergskiej na Agamemnonstrasse i ostateczna zmiana adresu zamieszkania Fiodora. Bohater budzi się w swym nowym pokoju i pisze wiersze, zwracając się do nieznanym kobiety. Dopiero w połowie rozdziału (mniej więcej w połowie powieści) czytelnik poznaje imię kobiety, która pojawiła się w życiu młodego pisarza. Zina staje się świadkiem tego, z jakim uczuciem opisuje Fiodor w swoim wierszu ich nocne przechadzki i sławi wierność fantazjom, jakże znaczącym dla

nich obojga. Przeprowadzka sygnalizuje również nową jakość w jego podejściu do twórczości. „Odległość między starym a nowym mieszkaniem była mniej więcej taka jak gdzieś w Rosji od placu Puszkina do ulicy Gogola” (s. 186). Tym samym poszukiwanie własnego stylu pokrywa się z jego rozmyślaniami o losach literatury rosyjskiej. Ucząc się od pisarzy z przeszłości i dystansując się od ich osiągnięć, Fiodor tworzy swą własną historię klasyki rosyjskiej, podkreślając tę tradycję, która stanowi genealogię jego osobistego daru. Powieść o dojrzewaniu artysty przybiera nowy wymiar tematyczny. W przedmowie do wydania angielskiego przekładu *Daru*⁷ Nabokov wyjaśnił, że jego bohaterką nie jest Zina Mertz, lecz literatura rosyjska.

Fiodor przyjmuje to, co jest jego zdaniem prawdziwe w dorobku literackim, czyli twórczość Puszkina, Gogola, Tolstoja i Czechowa, postanawiając jednocześnie wyzyść się wszelkich szkodliwych dla tradycji prób podporządkowania sztuki celom pragmatycznym⁸. Za jednego z ojców takich teorii uważa on Nikołaja Czernyszewskiego i postanawia walczyć z jego koncepcją sztuki⁹, przystępując do pisania jego biografii. Praca nad nią będzie kolejnym i ostatecznym etapem w procesie formowania się jego pisarstwa już jako Godunowa-Czerdyncewa. Poglądy tego ostatniego w dużej mierze pokrywają się z poglądami Nabokova. Koncepcje estetyczne głoszone przez Czernyszewskiego są z nimi absolutnie sprzeczne. Czernyszewski traktował sztukę jako namiastkę rzeczywistości. „Stosunek dzieł sztuki do odpowiednich stron i zjawisk rzeczywistości — czytamy w jednej z jego prac — jest taki sam jak stosunek reprodukcji do obrazu, z którego została skopiowana”¹⁰. Sztuka jest wobec tego ważna jedynie ze względu na rzeczywistość, którą artysta powinien odtwarzać i oceniać. Piękno nie może być jego zasadniczym celem, a zasadniczym celem krytyka nie może być analiza estetyczna dzieła, lecz ocena przedstawionych w nim zjawisk i stosunku autora do tych zjawisk. Nabokov i jego bohater nie mogli się z tym zgodzić, jako że prezentują oni poglądy zupełnie przeciwne. Są oni całkowicie po stronie Puszkina, którego Czernyszewski potępiał za brak wyraźnej postawy ideowej i za nieobecność krytyki rzeczywistości w jego utworach. Opisując życie Czernyszewskiego, Fiodor unika sporów i polemiki z poglądami opisywanej osoby. Pozostaje wierny faktograficznej stronie

⁷ V. Nabokov: *The Gift*. New York: Paragon Books 1979.

⁸ Zob.: A. Dolinin: *The Gift*. New York & London: The Garland Companion to Vladimir Nabokov 1995, s. 135–168.

⁹ Od początku lat 60. XIX wieku wpływ Czernyszewskiego i innych „szestidesiatników” na literaturę rosyjską był na tyle silny, że pierwsza teoria, głosząca: „Sztuka nie posiada innego boga, oprócz służby sprawie przebudowy społeczeństwa”, ustanowiła niemniej despotyczną cenzurę, niż cenzura reżimu carskiego. Cyt. za B. Boyd: *Владимир Набоков. Русские годы...*, s. 531.

¹⁰ M. Czernyszewski: *Stosunek estetyczny sztuki do rzeczywistości*. Przeł. T. Zabłudowski. W: *Pisma estetyczne i krytycznoliterackie*. Oprac. A. Walicki. Wrocław 1964, s. 123 — cyt za L. Engelking: *Vladimir Nabokov*. Warszawa: Czytelnik 1989.

życia swojego bohatera (fakty mówią same za siebie¹¹), demaskuje sprzeczności między postępowaniem i głoszoną filozofią, zwracając uwagę na zemstę losu za jego poglądy. Przedstawia Czernyszewskiego-pisarza i Czernyszewskiego-człowieka jako postać literacką, której istnienie warunkują zasady sztuki. To właśnie literatura w ironiczny sposób osądza tę postać, podkreślając wyższość względów twórczych nad utylitarnymi.

Piąty i zarazem ostatni rozdział *Daru* zawiera dwa dłuższe fragmenty o charakterze krytycznoliterackim. Pierwszy z nich składa się z recenzji biografii Czernyszewskiego. Autorem jedyne omówienia chwaleńczego książkę jest Koncejew. Jako jedyny traktuje ją jako dzieło sztuki, pozostali recenzenci wypaczają zamysł Fiodora i nie interesują się jej wartością estetyczną. Zgodnie potępiają Godunowa-Czerdyncewa, choć różnią się pod względem zajmowanych stanowisk ideowych. Fragmentem krytycznoliterackim jest również drugi dialog bohatera z Koncejewem. Rozmowa ta toczy się jedynie w wyobraźni Fiodora, lecz tym razem Koncejew ocenia książkę jeszcze surowiej niż w recenzji, celnie atakując słabe strony dzieła. Godunow-Czerdyncew pokornie zgadza się z jego krytyką, jest przecież pisarzem dojrzałszym niż przed napisaniem biografii Czernyszewskiego.

Teraz w życiu Fiodora pojawiają się nowe horyzonty. Znika wcześniejsze niezadowolone, ponieważ praca nad biografią Czernyszewskiego umożliwiła rozkwit talentu młodego pisarza. Umiejętna analiza losu drugiego człowieka sprawia, że i swoje życie widzi teraz nie, jak dotąd, przez pryzmat osobistych nieszczęść — takich, jak na przykład strata kraju, ojca czy przyjaciół, lecz jako realizację niesprecyzowanego póki co zamierzenia.

Rozdział piąty zawiera jedno z ważniejszych scen z punktu widzenia ewolucji Fiodora jako pisarza. Wcześniej dusił się on w ciasnocie wynajmowanych pomieszczeń, teraz co dzień opala się w lesie Grunewaldzkim ciesząc się swobodą i przestrzenią.

[...] kiedy w owe upalne letnie dnie kierowałem się ku południu, w głuche, dzikie miejsca, doznawałem nie mniejszej rozkoszy niż gdybym o te trzy wiorsty od mojej Agamemnonstrasse odnalazł pierwotny raj (s. 425).

W takich warunkach młody powieściopisarz doznaje twórczego uskrzydlenia, zaczyna postrzegać samego siebie z perspektywy jakby wyższej rzeczywistości. W głowie Fiodora zaczyna się rodzić zamysł nowej książki — *Daru* i „poczucie tajemnego arcyzmu życia zaczyna oświecać jego niebo nowym światłem”¹². Jest

¹¹ Zob.: И. Паперно: *Как сделан Дар Набокова*. W: В. В. Набоков. *Pro et Contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей*. Санкт-Петербург: Издательство Христианского гуманитарного института 1997, s. 491–513.

¹² Б. Бюд: *Набоков. Русские годы...*, s. 536.

teraz w stanie przyjąć pozycję autora władającego tematem losu samego Fiodora, co pozwala mu w sposób twórczy przetworzyć własne życie w nie podporządkowaną czasowi realność sztuki. Teraz jakby domyśla się „co robić”, w jaki sposób pogodzić stratę ukochanej ojczyzny, ojca, przyjaciół z poczuciem „słonecznego zmysłu”. Nawet nieszczęście innych ludzi wydaje się odbierać inaczej niż wcześniej. Przypomina mu się dramat rodziny Aleksandra Jakowlewicza, udaje się na miejsce samobójstwa Jaszy.

Dziś podobnie jak za każdym razem, gdy tu trafiał, Fiodor Konstantinowicz zszedł na samo dno parowu; tak go ono zawsze ku sobie ciągnęło, jakby był w jakiś sposób winien śmierci nieznanego chłopca, który się tutaj, o tutaj zastrzelił (s. 430).

Wyobraża sobie w tym miejscu matkę Jaszy:

Fiodora ogarnęło przemożne pragnienie, ażeby nie dopuścić, by się to zamknęło i przepadło w jakimś kącie jego duchowej rupiecniarni; pragnienie przymierzenia tego wszystkiego do siebie, do własnej wieczności, własnej prawdy, sprawienia, żeby znów wyrosło. Istnieje na to sposób — jedyny (s. 431).

Retrospektywnie powracając do wydarzeń, które wcześniej wydawały mu się przypadkowe, bez znaczenia, teraz interpretuje je jako wyszukane próby losu utrudniające połączenie go z Ziną. Posłużą mu one jako materiał do napisania „wspaniałej” powieści autobiograficznej, zawierającej „część życia — mojego życia, z moimi pisarskimi lękami, kłopotami” (s. 466). Opis ten koresponduje z budową doczytanego do tego momentu tekstu i paradoksalnie zmienia jego status: to, co wcześniej wydawało się czytelnikowi książką o Fiodorze, teraz odbierane jest jako przyszła książka Fiodora, jako realizacja jej zamysłu w hipotetycznej przyszłości. Przy powtórnym czytaniu powieść nabiera cech metafikcji, lub opowieści o samym sobie i swoim utworze, w której wiele „realistycznych” szczegółów może stanowić swego rodzaju autometafory (opisywany las Grunewaldzki jest „matecznikiem życia”). Powieść została już ukończona i jednocześnie jest pisana na naszych oczach, jej bohater jest jednocześnie osobą występującą w tekście i jego autorem, koniec utworu stanowi jego początek.

Ostatni rozdział łączy główne linie tematyczne tekstu, które wcześniej mogły wydawać się równoległe, a teraz schodzą się jako fragmenty jednej całości. Sam Fiodor, który nabywa pisarskiej umiejętności postrzegania siebie jako uczestnika kierującego losem fabuły, zdaje się teraz rozumieć całą delikatność historii jego spotkań z Ziną. Układają się one w kompozycję szachową.

To, co wydawało się Fiodorowi i czytelnikowi przypadkowe, posiada teraz nieoczekiwaną funkcjonalność: i przeprowadzka do nowego mieszkania, i odmowa propozycji przypadkowego pracodawcy, i układany w trzecim rozdziale wiersz o nieznanym ukochanej. Na ostatnich stronach *Daru* Fiodor oznajmi wreszcie

Zinie o wymyślonej przez siebie powieści, w której pokaże trój etapową próbę losu, aby połączyć ich z Ziną. Pierwszy etap — to przeprowadzka do domu, do którego właśnie wprowadziła się dobrze znająca Zinę żona Lorenca i zaproszenie ich na przyjęcie, na którym również była obecna Zina. Drugi etap stanowić będzie przekazana przez adwokata propozycja „pomocy nieznanemu panienci w przekładzie jakichś dokumentów” (s. 465). I wreszcie etap trzeci — kolejna przeprowadzka, tym razem bezpośrednio do mieszkania matki i ojczyma Ziny. Finałowa rozmowa Fiodora z Ziną będzie dotyczyła omówienia z Ziną „technologii” napisania przyszłej powieści. Akcja rozwiązuje się, lecz pojawia się nowa niewiadoma, jaką jest problematyka wielowątkowego „autorstwa” oraz stosunku prototypów i postaci w powieści.

Fiodor rozumie konieczność zachowania dystansu między materiałem „autobiograficznym” a jego powieściowym wariantem. Jak sam wyjaśnia Zinie, jego pomysł opiera się nie na prawdziwej „autobiografii z masowymi egzekucjami dobrych znajomych” (s. 466), a wymyśle, wykorzystującym „linię losu” jako modelu strukturalnego: „Ja to wszystko przemierzam, poprzestawiam, przeżywam, strawię... dodam takich przypraw, tak przesyćę sobą, że po autobiografii zostanie tylko kurz — ale taki, z którego powstaje najbardziej oranżowe niebo” (s. 466). W stosunku do przyszłej książki Fiodora realność jego życia występuje więc jako materiał poddany całkowitemu przeobrażeniu. Jeśli uznamy sam tekst powieści za rezultat takiego przeobrażenia, pozostaniemy się wówczas kluczy do materiału biograficznego będącego jego podstawą i nieznana nam będzie osoba prawdziwego autora książki, dla którego Fiodor Godunow-Czerdyncew jest jedynie narracyjną maską. Głębsza analiza tekstu pozwala jednak zauważyć obecność w nim Nieznanego Autora, odpowiedzialnego za losy Fiodora, twórcy jego życia i książek. Nie jest on Nabokovem, lecz jego obrazem artystycznym, autoprojekcją jego twórczej świadomości (warsztat pisarski Fiodora odkrywa wiele sekretów twórczych autora).

Nabokov stara się dystansować od utożsamiania go z Fiodorem, jednak w *Darze* zwraca się on ku własnej przeszłości częściej niż w jakimkolwiek innym swoim utworze. W wierszach Fiodora, zagłębiających się we wspomnienia z jego wczesnego dzieciństwa, słychać głos samego Nabokova. Wyra, najdroższe dla Nabokova miejsce na ziemi, w najdrobniejszych szczegółach oddana jest we wspomnieniach Fiodora Leszyna. Fiodor również czci swojego ojca, a nabokovowskie zamiłowanie do lepidopterologii udziela się zarówno Fiodorowi, jak i Godunowowi-starszemu. W lustrze przeszłości Nabokova odbija się opis rozwoju talentu literackiego Fiodora. Swoje wczesne doświadczenie poetyckie przekazał Fiodorowi tak skrupulatnie, że we własnym przekładzie wspomnień z języka angielskiego na rosyjski, zdecydował się opuścić rozdział o swych pierwszych wierszach, ażeby nie powtarzać tego, co czytelnicy rosyjskiego *Daru* już dobrze znali. Tak jak Sirin, Fiodor rozpoczyna od wierszy, po czym przechodzi do prozy, przy czym jej styl cechuje niezwykła

poetyckość. Nabokov przekazuje Fiodorowi swoje gorące przywiązanie do kraju, do rodziny, do języka, literatury, motyli, szachów, ukochanych kobiet. W *Darze* widoczne są również okoliczności emigranckiego życia Nabokova: lekcje języków obcych, nienawiść do Berlina, słoneczne kąpiele w lesie w Grunewaldzie¹³. Losy małżeństwa Fiodora i Ziny do złudzenia przypominają perypetie towarzyszące spotkaniu Nabokova i Wiery¹⁴.

W *Darze* Nabokov wykorzystuje nie tylko swoje własne doświadczenie literackie i osobiste, jest on również bacznym obserwatorem życia emigracyjnego. W *Darze*, jak w żadnym innym utworze, z wielką skrupulatnością odtwarza autor miejskie parki i skwery, urzędy i sklepy, autobusy i tramwaje, życie i wyposażenie mieszkańców miasta. Berlin Fiodora to oczywiście dziwny Berlin rosyjskiej emigracji, a w szczególności emigracyjny Berlin literacki: wieczory, odczyty literackie, współzawodnictwo, recenzje, drobne intrygi w Związku Pisarzy i Dziennikarzy Rosyjskich. Boyd zauważa, że choć rosyjska emigracja literacka została zniszczona przez Hitlera, to jednak *Dar* daje możliwość ponownego przebywania w tym nieistniejącym już świecie.

Życie emigranta to dla Fiodora nieustające źródło rozdrażnienia: ciasne pokoje zamiast przestronnych wnętrz zapamiętanych z przeszłości, niemożliwe teraz do realizacji dawne plany wypraw z ojcem do dalekiej Azji. Tam, w Rosji, jego ojciec mógł bez trudu pozwolić sobie na zajmowanie się nauką, a tu, na emigracji, ciągle coś przeszkadza Fiodorowi w zajmowaniu się swoimi sprawami. Z powodu nielicznej czytelnicznej publiczności emigracyjnej Fiodor nie jest w stanie utrzymać się z literatury i dlatego też zmuszony jest odrywać się od swojej pracy i tracić czas, dając lekcje języków obcych. Ta sytuacja do złudzenia przypomina położenie Nabokova w wieku Fiodora.

Jednak Nabokov nie ma zamiaru przenoszenia na karty powieści fotografii własnej osoby z lat młodości. Jest to tylko jeden ze sposobów zachowania kultury rosyjskiej w warunkach wygnania. Przedrzeźniając Czernyszewskiego i odpowiadając na podstawowe pytanie literatury emigracyjnej, Godunow-Czerdyncew rozmyśla:

I co teraz robić [что делать]? Czy nie należałoby raz na zawsze zrezygnować z tęsknoty za ojczyzną, za jakąkolwiek ojczyzną, oprócz tej, która jest ze mną, we mnie, natrętnie przyklepiona do skórzanej podeszwy jak srebrzysty morski piasek, mieszkająca w oczach, we krwi, nadaje głębię i dal drugoplanowej części każdej życiowej nadziei? Kiedyś oderwawszy się od pisania, popatrzę w okno i zobaczę rosyjską jesień (s. 470).

Rosja, o której mówi, istnieje w jego pamięci, w przeczytanych i po swojemu przyswojonych książkach, w jego twórczej osobowości, i dlatego jest ona zawsze

¹³ Wykorzystanie w *Darze* tematu przeszłości omówione jest dokładnie w: Б. Бойд: *Набокков. Русские годы...* — rozdziały 12–19.

¹⁴ Skomplikowane koleje spotkań z Wierą Słonim opisuje B. Boyd w rozdziale 10, a także Stacy Schiff w książce *Vera Nabokov.; Portret małżeństwa*. Warszawa: Twój Styl 2005.

obecna (podobnie jak pamięć o ojcu), bardziej realna niż jakakolwiek nieosiągalna przestrzeń geograficzna. O ile starszy Godunow-Czerdyncew nieustraszenie podróżował po Azji Środkowej, opisując ją w pracach naukowych, wzbogacając rosyjską naukę, o tyle jego syn podróżuje po wyobrażanej przez siebie, należącej tylko do niego Rosji, badając jej kulturę, pisząc o niej wiersze i prozę, a tym samym wzbogacając rosyjską literaturę.

W całej powieści jak i w całej rosyjskojęzycznej twórczości Nabokova odczuwalne jest jednoczenie się autora i najbliższych mu bohaterów z ich utraconą ojczyzną. Niemożliwa do usunięcia z pamięci Rosja była dla pisarza jednym z ważniejszych źródeł natchnienia, niezmienności charakteru i nadziei na ostateczne zwycięstwo mądrych i humanitarnych ludzkich ideałów. Wyobrażana przez Nabokova Rosja jest swego rodzaju Arkadią, bo przecież raj Nabokova znajdował się właśnie w Rosji, a dokładnie w Petersburgu, a zwłaszcza w jego okolicach, w wiejskim majątku Wyrą i jego okolicach — przede wszystkim rozciągającymi się między Wyrą i drugim majątkiem, Batowem, zagajnikami, lasami, polami, łąkami, bagnami, wraz z rzeką, drogami i drózkami i wraz z chmurami i pojedynczymi okazami motyli, czasem dość rzadkich gatunków. Z raju wyгнаła jego mieszkańców historia, która ów raj w dużej mierze i niemal bezpowrotnie zniszczyła. Ale Nabokov swój raj zabrał ze sobą — w swojej pamięci, i dzięki twórczej wyobraźni i sile talentu artystycznego zdołał go stworzyć, odtworzyć. Jego Rosja przestała istnieć w realnym świecie, ale istniała dalej w jego myśli. Była więc z nim bezustannie, podróżowała w jego głowie z kraju do kraju.

Sylwia Piotrkowicz

RUSSIA REMEMBERED IN THE PROSE OF VLADIMIR NABOKOV

Summary

The purpose of the article is to examine different ways of presenting the topic of Russia in Vladimir Nabokov's prose. The article presents Nabokov's Russian works where Russia is the main topic: *Mary*, *The Defense*, *Glory*, *The Gift*. The characters are the Russians transferred from the pre-revolutionary epoch. The Russian nature, manners, habits, culture have been captured here by the novelist. Several of the Nabokov's novels can be treated as the autobiographical ones due to their structure or subject. These novels differ in terms of structure as few of them have more concise structure than the others. At the same time all of them are filled with the Russian cordiality and friendliness.

Сильвия Пиотркович

ПАМЯТЬ О РОССИИ В ПРОЗЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

Резюме

Целью настоящей статьи является анализ способа представления темы России, к которой многократно обращался в своем творчестве Владимир Набоков. В статье анализируются русскоязычные произведения автора, в которых доминирует русская тема: *Машенька*, *Защита Лужина*, *Подвиг*, *Дар*. Выступают здесь русские персонажи, перенесенные в иную обстановку из дореволюционной эпохи, русские нравы, привычки, манеры, русская духовная культура. „Русскость” этой группы произведений вырисовывается в некоторых общих особенностях художественного колорита. Некоторые романы могут быть в структурно жанровом отношении преимущественно автобиографическими. Очередные произведения отличаются друг от друга своей структурой, но в эмоциональном отношении все они погружены в атмосферу русской душевности, домовитости, своего рода общинной доброжелательности.