

Andrey Kotin
Uniwersytet Zielonogórski

CZAS, PAMIĘĆ, ŚMIERĆ – VLADIMIRA NABOKOVA TRIADA ESTETYCZNO-FILOZOFICZNA

Słowem wstępu – Czas a Literatura

Todd McGowan trafnie spostrzega w artykule *Geneza filmu atemporalnego*, że „wiek XX stał się epoką, w której zainteresowanie problemem czasu w różnorodnych sferach intelektualnych i kulturowych wysuwa się na plan pierwszy – dodając – jakkolwiek czas miał znaczenie w sztuce, nauce i filozofii jeszcze przed XX stuleciem, pozostając często w tle, to wiek XX uczynił go centrum dociekań teoretycznych”¹. Dociekania te w sposób naturalny wpłynęły także na fundamentalne zmiany w podejściu do kształtowania tekstu literackiego, wnosząc istotne modyfikacje zarówno na płaszczyźnie prowadzenia narracji, jak i w sferze *stricte* strukturalnej. McGowan powołuje się przede wszystkim na Marcela Prousta i Virginię Woolf, podkreślając podstawową różnicę pomiędzy klasycyzmem a modernizmem, jeśli chodzi o jakże odmienne metody osławiania *czasu opowiedzianego* w celach artystycznych:

powieści historyczne Balzaka i Waltera Scotta odtwarzają bieg czasu, ale nie rejestrują go bezpośrednio w strukturze formalnej, tak jak to dokonywało się potem u Woolf i Prousta. Postacie działały w czasie, ale narratorzy, którzy relacjonowali dzieje ich życia, czynili to z perspektywy czasowo zewnętrznej lub tylko niejawnie temporalnej. Ta perspektywa zanika w powieści modernistycznej. [...] Czas przestaje być tym, co znamy, a bardziej wyraziście staje się częścią tego, w jaki sposób wiemy².

Jest to bardzo celna uwaga, przy której nasuwa się oczywiście pytanie o filozofię klasyczną, a szczególnie o teorię poznania Immanuela Kanta. Czas, wedle niemieckiego myśliciela, jawi się mianowicie jako „czysta forma naszej zmysłowości przed wszelkim spostrzeżeniem lub doświadczeniem i umożliwia wszelką naoczność zmysłową, a więc także wszelkie zjawiska”³. Jednak McGowan stanowczo nalega na oddzielenie kantowskiej koncepcji czasu od jej późniejszych radykalnych modyfikacji. Twierdzi on, że jeśli Kant „rejestruje czas [...] jako formę doświadczenia podmiotu niż po prostu

1 T. McGowan, *Geneza filmu atemporalnego*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 86, s. 6 (przeł. T. Rutkowska).

2 *Ibidem*.

3 I. Kant, *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, przeł. A. Banaszkiewicz, Kraków 2005, s. 129.

jako znany obiekt”, to mimo wszystko sam w sobie podmiot bądź jego istnienie wciąż traktowane są „bez związku z czasem”, czyli inaczej niż chociażby u Martina Heideggera, dla którego wszelki byt, a raczej „tu-bycie” (*Dasein*) jest „nieodwołalnie byciem temporalnym”⁴. McGowan zaznacza wprawdzie, iż „historyczna trudność objęcia czasu przez myśl wynika z jego niejasnej oczywistości”⁵, ale dostrzega w licznych rewolucyjnych rozwiązaniach sztuki dwudziestowiecznej sygnały gruntownych zmian dotyczących ujęcia temporalności za pomocą tekstu czy obrazu. Odwołując się do św. Augustyna, amerykański teoretyk i historyk filmu następująco formułuje centralny problem, wyjściowy paradoks, z jakim – siłą rzeczy – spotyka (i boryka) się każdy artysta czyniący czas przedmiotem literackiej refleksji: „czas płynie, nawet gdy o nim nie mówimy, ale także nie daje się opowiedzieć”⁶. Poniżej zobaczymy, jak radzą sobie z tym niełatwym zadaniem bohaterowie powieści jednego z najsłynniejszych, a zarazem najbardziej zagadkowych autorów ubiegłego stulecia – rosyjsko-amerykańskiego pisarza, poety i dramaturga Władimira Nabokowa.

„Czuły Interwał” – Czas a Pamięć

W prozie Nabokowa czas – jako kategoria filozoficzna – zajmuje szczególne miejsce⁷. Najdłuższa powieść autora – *Ada albo żar. Kronika rodzinna*⁸ – zawiera nawet osobny rozdział (*Część czwarta*⁹) w całości poświęcony rozważaniom protagonisty (czy też raczej antagonisty) nad tym fenomenem. Przez niemalże pięćdziesiąt stron Van Veen, główny bohater powieści (obok tytułowej Ady, jego siostry), usiłuje zgłębić rzeczywistą naturę czasu – zarówno w sensie transpersonalnym, jak i w „sensie indywidualnego, perceptywnego czasu”¹⁰. Dodaje także: „zamierzam zbadać samą istotę Czasu, nie jego bieg, ponieważ nie sądzę, by jego istotę można było zredukować do jego biegu. Zamierzam pieścić Czas”¹¹.

W lutym 1959 roku Nabokov zanotował: „strumień czasu to tylko tradycyjny obraz poetycki: czas nie płynie. Czas jest całkowicie nieruchomy”¹². Stwierdzenie wprost opozycyjne wobec wyżej nadmienionego komentarza Todda McGowana do słów św. Augustyna. Można oczywiście założyć, iż notatka ta odnosiła się wyłącznie do rozważań fikcyjnych tworzonej przez niego wówczas postaci. Chociaż w wywiadzie

4 T. McGowan, *op. cit.*, s. 6.

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*, s. 7.

7 Problem ten poruszam również w artykule (*Nie*)*przejrzystość rzeczy – wybrane filozoficzne aspekty twórczości Władimira Nabokowa*, który ukaże się w bieżącym roku w tomie pokonferencyjnym *Filozoficzne aspekty literatury*.

8 V. Nabokov, *Ada albo żar. Kronika rodzinna*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2009.

9 *Ibidem*, s. 639.

10 *Ibidem*, s. 640.

11 *Ibidem*, s. 641.

12 Cyt. za: L. Engelking, *Chwył metafizyczny*, Łódź 2011, s. 349.

z 3 września 1968 roku pisarz przyznaje, że jedną z pięciu części swojej najnowszej powieści osnuł „wokół m o j e g o [wyróżnienie – A.K.] pojęcia czasu”¹³, to rok później, w rozmowie z Jamesem Mossmanem dla BBC-2, zastrzegł jednak, iż autorem wypowiedzi na temat natury czasu jest Van Veen, „uroczy drań z mojej książki”, uzupełniając następnie: „do dziś nie zdecydowałem, czy zgadzam się z jego poglądami na fakturę czasu. Podejrzewam, że nie”¹⁴.

Najrozsądniejszy wydaje się wniosek, iż nie należy wprowadzić utożsamiać filozoficznych dociekań Vana Veena z poglądami jego twórcy, lecz, mimo to, pewne paralele są niezaprzeczalne. Przede wszystkim, samo w sobie twórcze, bezinteresowne dążenie do zajmowania się c z y s t y m czasem – tak, jak czystą sztuką lub nauką – niewątpliwie zawdzięcza Van Veen swemu autorowi. Podnosi przy tym, tuż na początku swojej *Faktury czasu*, rozróżnienie pomiędzy czasem a przestrzenią w sposób bardzo oryginalny:

można być zakochanym w Przestrzeni i jej możliwościach: weźmy na przykład szybkość, charakterystyczną dla niej gładkość świstu szabli; wyrazistą chwałę opanowania pędu; radosny okrzyk wirażu. Można też być miłośnikiem Czasu, smakoszem trwania. Czas daje mi zmysłową przyjemność, jego substancja i jego rozpiętość, opadanie jego fałd, sama niewyczuwalność jego szarawej gazy w chłodzie ciągłości. Chcę coś z nim zrobić, nacieszyć się pozorem posiadania. Zdaję sobie sprawę z tego, że wszyscy, którzy próbowali dotrzeć do zaczarowanego zamku, zagubili się w ciemności albo ugrzęźli w Przestrzeni. Świadom jestem też tego, że Czas jest bulionem dla hodowli metafor¹⁵.

Jedną z tych metafor jest właśnie ów płynny charakter czasu, o którym Nabokov wspomina w przytoczonych wyżej notatkach. Ponadto czasowa i przestrzenna płaszczyny bytu zostają wyraźnie przeciwstawione. Ciekawe, że kategorię prędkości (świszczący szabli, opanowany pęd) przypisuje Van do przestrzeni, co na pierwszy rzut oka zdaje się paradoksalne. Łącząc jednakże to wyobrażenie z poprzedzającą je uwagę, iż istoty czasu nie wolno redukować do jego biegu, dopatrzmy się w takim podejściu pewnego tropu logicznego. Mianowicie: jeżeli traktujemy czas jako czyste trwanie, nie zaś przemijanie/zmianę, to prędkość rzeczywiście trzeba będzie odnieść do elementów przestrzennych, ponieważ chodzi tu o przemierzenie pewnego odcinka drogi, pokonanie dystansu. Czas – ten c z y s t y c z a s, który stanowi przedmiot badań Vana – odgrywa w tym przypadku drugorzędną rolę, ponieważ wysokie tempo łączy się jedynie z utylitarnym, powszechnym rozumieniem czasu mijającego, a więc leżącego poza sferą zainteresowania bohatera (i głównego narratora) *Ady*. Prędkość ma na celu, czym (naj)prędzej dostać się z punktu A do punktu B, zatem dominuje w niej „radosny okrzyk wirażu”, czyli przestrzeń. Substancja czasu, jego „chłodna ciągłość” nie mają w tym kontekście

13 V. Nabokov, *Własnym zdaniem*, przeł. M. Szczubiałka, Wrocław 2006, s. 130.

14 *Ibidem*, s. 157.

15 V. Nabokov, *Ada*, s. 641.

żadnego znaczenia, dla Vana zaś właśnie one stanowią centralny punkt odniesienia. Dlaczego tak jest? Odpowiedź na to pytanie zostaje poniekąd podana przez samego bohatera. Otóż czas imponuje mu „pozorem posiadania”, pragnie on „coś z nim zrobić”. W dalszym toku rozważań, nadal konfrontujących czas z przestrzenią, coraz bardziej widoczna robi się więź między pojęciem czasu a refleksją na temat śmierci:

jeśli moje oko mówi mi coś o Przestrzeni, to moje ucho mówi mi coś o Czasie. Podczas jednak gdy Przestrzeń można oglądać, być może w sposób naiwny, ale bezpośrednio, to Czasu mogę słuchać tylko między uderzeniami, w krótkiej wklęsłej chwili, niepewnie i nerwowo, coraz wyraźniej uświadamiając sobie, że słucham nie samego Czasu, tylko krwi płynącej w moim mózgu, a potem żyłami szyjnymi ku sercu, z powrotem do siedliska osobistych udręć, które nie mają związku z Czasem¹⁶.

Nadrzędną przykrością w tym siedlisku udręć jest strach przed śmiercią, czego dowodem może być chociażby początek rozdziału, w którym Van sarkastycznie wspomina o bliżej nieokreślonym „natręcie”, który twierdzi, że nie sposób uznać przyszłości za nieistniejącą, skoro implikuje ona ideę absolutnej konieczności (czyli właśnie śmierci)¹⁷. Komentarz Vana Veena jest krótki i wymowny: „wyrzucić go. Kto powiedział, że ja umrę?”¹⁸. Przekonanie, iż jego osobiste udręki nie mają nic wspólnego z tym absolutnym, czystym C z a s e m, będącym przedmiotem jego rozmyślań i obiektem rozmaitych rozkoszy estetycznych, przynosi Vanowi zarówno pocieszenie, jak i usprawiedliwienie (warto pamiętać, że pod względem etycznym jest on postacią wyjątkowo nieprzyjemną, na co zresztą zwracał uwagę sam autor¹⁹ oraz Brian Boyd w książce *Nabokov's „Ada”. The Place of Consciousness*²⁰). Odnotujmy, iż w tradycyjnym ujęciu religijnym śmierć ma konotacje raczej przestrzenne aniżeli czasowe. Mówi się o niej jako o przejściu do zaświatów, czyli innej przestrzeni. Ignorując przestrzeń oraz powiązany z nią czas mijający (złudny, nieprawdziwy), myśl Vana zarazem ignoruje śmierć, pragnie ją zwalczyć, zepchnąć na margines zjawisk materialnych, a więc iluzyjnych. Czysty Czas nie jest natomiast ani metaforycznym odcinkiem, „na którym pasożytuje przestrzeń”²¹, ani – co się z tym wiąże – przemijaniem. Czym zatem jest? Van Veen definiuje go następująco: „czas jest rytmem: prowadzi rytm ciepłej wilgotnej nocy, drobne fale umysłu, oddychanie, bęben w mojej skroni [...]. Nie powtarzające się rytmiczne bębnienie, tylko luka między dwoma uderzeniami, szara luka między czarnymi uderzeniami: Czuję Interwał”²². A kilka stron dalej dodaje:

16 *Ibidem*, s. 643.

17 *Ibidem*, s. 639.

18 *Ibidem*.

19 Por. V. Nabokov, *Własnym zdaniem*, s. 132.

20 Zob. B. Boyd, *Nabokov's „Ada”. The Place of Consciousness*, New York 2002.

21 V. Nabokov, *Ada*, s. 646.

22 *Ibidem*, s. 642.

my, biedni Przestrzeniowcy, [...] lepiej jesteśmy przystosowani do Rozciągłości niż do Trwania; nasze ciało zdolne jest sięgać dalej niż butne świadome wspomnienie. Nie jestem w stanie nauczyć się na pamięć [...] numeru swojego nowego samochodu, ale czuję asfalt pod oponami przednich kół, jak gdyby były one częściami mojego ciała²³.

W ten sposób fenomen czystego, transpersonalnego czasu nagle wiąże się z fenomenem pamięci, czyli kategorią nader indywidualną, odgrywającą w myśli i twórczości Nabokova rolę, jeśli nie decydującą, to z pewnością bardzo istotną. Aleida Assmann – niemiecka literaturo- i kulturoznawczyni, reprezentująca dyskurs pamięciowy – w swojej książce na ten temat – *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (*Długi cień przeszłości: kultura pamięci i polityki historycznej*) – pisze, że ludzie jako indywidua są, co prawda, niepodzielnymi, ale niesamowystarczalnymi jednostkami, częściami składowymi pewnych bardziej skomplikowanych powiązań, bez których nie mogą istnieć. Postuluje, iż każde „ja” jest nierozzerwalnie połączone z jakimś „my”, z którego czerpie ono istotne podwaliny swojej idyntity²⁴. Wynikająca stąd teoria pamięci pozostaje zatem wierna owej wyjściowej idei, toteż Assmann traktuje pamięć jednostki nie jako zbiór wspomnień osobistych, lecz w sensie odwiecznej syntezy indywidualnej i kolektywnej pamięci²⁵. Całokształt życia i twórczości Vladimira Nabokova – autsajdera, wygnańca, niegdyś kontrowersyjnego modernisty, dziś natomiast klasyka rosyjskiej i amerykańskiej literatury – stanowi, można by rzec, radykalne przeciwieństwo przytoczonej tezy niemieckiej badaczki. Jego dzieła i poglądy cechuje zdeklarowany, nieugięty indywidualizm. Koncepcja „my” była Nabokowowi zupełnie obca w każdej możliwej odsłonie: społecznej, artystycznej, religijnej. Zapytany w wywiadzie dla BBC (1962), czym jest dla niego wspomnienie, pisarz odpowiedział:

pamięć jest w rzeczywistości, sama w sobie, tylko narzędziem, jednym z wielu narzędzi używanych przez artystę; niektóre wspomnienia [...] są bardzo kruche i gotowe niekiedy tracić posmak rzeczywistości, gdy powieściopisarz zanurzy je w opowieści [...]. Myślę, że polega to na miłości, że im bardziej kochamy wspomnienie, tym bardziej jest ono niezatarte i niezgłębione²⁶.

Innymi słowy, fenomen wspomnienia – wedle Nabokova – należy rozpatrywać wyłącznie w kategoriach indywidualnych; kolektywne wspomnienie byłoby w estetyczno-aksjologicznym systemie pisarza tak samo niedorzeczne, jak na przykład „kolektywny stan zakochania”. Ponadto pamięć (czy też raczej: sztuka pamięci) nie jest dla Nabokova *stricte* naturalnym/biologicznym zjawiskiem, lecz ma w sobie coś z daru artystycznego; nie przypadkiem mówi on o pamięci „samej w sobie”, niczym Van Veen o czasie czystym. Wyznaną przez Nabokova indywidualistyczną filozofię pamięci

23 *Ibidem*, s. 647.

24 Por. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, s. 21.

25 *Ibidem*, s. 23.

26 V. Nabokov, *Własnym zdaniem*, s. 26.

można więc uznać za swoistą antytezę Assmanowskiej koncepcji pamięci kolektywnej. Kategoria „my”, wraz z opartą na niej ideą wspólnoty, również w powieściach Nabokova niezmiennie stanowi zagrożenie dla wrażliwej, wyjątkowej, ponadprzeciętnie uzdolnionej jednostki. Pamięć i wspomnienia, o których mówi Assmann, należą – według myśli Nabokova – do banalnej, iluzorycznej rzeczywistości „idei ogólnych, konwencjonalnych form powszedniej rutyny”²⁷, podczas gdy prawdziwa pamięć, indywidualna i wyjątkowa, ma znacznie więcej wspólnego z wyobraźnią („powiedziałbym, że wyobraźnia jest formą pamięci”²⁸), a dzięki temu – z wyższą rzeczywistością, niedostępną dla przeciętnego umysłu. Brzmi to poniekąd snobistycznie, aczkolwiek trzeba zaznaczyć, iż więź międzyludzka nie jest w tekstach Nabokova negowana. Mamy tu raczej do czynienia z zastąpieniem społecznej koncepcji „my” poprzez głęboko osobistą, a jednocześnie transpersonalną wizję czegoś, co określiłbym mianem pamięci poetyzowanej, ściśle powiązanej z uczuciem miłości, czego najjaskrawszy wyraz znajdziemy w autobiografii pisarza *Pamięci, przemów* w scenie, gdzie Nabokov opisuje swoje myśli i uczucia, kiedy po raz pierwszy zobaczył swojego nowo narodzonego syna Dimitrija:

gdy tylko zaczynam myśleć o swojej miłości do bliskiej osoby, od razu mam zwyczaj wysłać promienie płynące z mojej miłości – z serca, z czulego jądra intymności – do potwornie odległych punktów wszechświata. Coś każe mi mierzyć świadomość własnej miłości miarą tak niewyobrażalnych i nieobliczalnych rzeczy jak zachowanie mgławic [...], straszliwe pułapki wieczności, to, co niepoznawalne, za tym, co nieznanne, bezradność, zimno, inwolucje oraz interpretacje czasu i przestrzeni przyprawiające o zawrót głowy. [...] Nie ma na to rady; muszę wiedzieć, na czym stoję, gdzie stoisz Ty i mój syn. [...] Muszę włączyć cały czas i całą przestrzeń w swoje uczucie, w doczesną miłość, żeby stępić jej śmiertelność, co pomaga mi zwalczyć niewymowne poniżenie, śmieszność i trwogę z powodu rozwinięcia nieskończoności myśli i uczucia w obrębie skończonego istnienia²⁹.

Z filozoficznego punktu widzenia fragment ten jawi się jako niezwykle oryginalna mieszanka neoromantycznego personalizmu z panteizmem o lekko gnostycznym zabarwieniu. Emocjonalne i duchowe centrum wszechświata znajduje się wprawdzie wewnątrz indywidualnego „ja”, jednakże twórcza energia miłości jednostki (a pamiętajmy, że miłość u Nabokova wciąż jest związana ze wspomnieniem) nie ogranicza się jedynie do sfery indywidualnej, lecz przenika czasoprzestrzeń, wykraczając poza jej granice i podążając tam, gdzie wszelkie dyskursywne rozgraniczenia pomiędzy „ja”, „ty” czy też „my” tracą rację bytu.

27 *Ibidem*, s. 132.

28 Por. *ibidem*, s. 26.

29 V. Nabokov, *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2004, s. 266-267.

„Kwestia stylu” – Czas a Śmierć

W przedmowie do drugiej anglojęzycznej powieści Nabokova *Bend Sinister* (*Z nieprawej strony*³⁰ czy też, w innym przekładzie, *Nieprawe godło*³¹) autor, opisując scenę finałową, stwierdza, iż ostatecznie główny bohater – filozof Adam Krug, prześladowany przez dystopijne totalitarne państwo – uświadamia sobie, że nie ma się czego obawiać, ponieważ śmierć jest jedynie kwestią stylu, zabiegiem literackim („*there ist nothing to fear, death is but a question of style, a mere literary device, a musical resolution*”³²). Wedle Andrei Pitzer, narrator powieści „szczerze przyznaje, że nieśmiertelność, którą obdarzył Kruga, to zaledwie »zabawa słowami«³³. Z tą ostatnią opinią, nieco lekceważącą metafizyczny wymiar powieści, można by polemizować. Po pierwsze, gry słowne u Nabokova nie są „zaledwie” zabawami: zazwyczaj kryje się za nimi coś więcej niżli zręczna werbalna akrobatyka. Po drugie, narrator nie powinien być utożsamiany z autorem (choć akurat w tym przypadku rzeczywiście mają sporo wspólnych cech). Toteż nawet jeśli opowiadający historię tajemniczy „demiurg” relacjonuje straszliwe nieszczęścia bohatera z przymrużonym okiem wszechwiedzącego stwórcy, to wątku śmierci oraz jej przezwyciężenia w twórczości Nabokova bynajmniej nie należy traktować w kategoriach niezobowiązującej rozrywki aliteracyjnej. Wyżej przytoczona wypowiedź samego Nabokova jest pod tym względem bardziej precyzyjna i treściwa. Mówi on mianowicie o porzuceniu strachu przed śmiercią, która okazuje się, w ostatecznym rozrachunku, środkiem stylistycznym. Podkreślmy: śmierć – nie zaś nieśmiertelność czy też raczej wyzwolenie ze szponów czasoprzestrzennych i przejście w jakościowo inny stan świadomości i bytu. Ten bowiem temat odgrywa w prozie (i poezji) Nabokova niezwykle istotną rolę. Można wręcz stwierdzić, iż zwalczanie idei śmierci jako zjawiska krańcowego bądź nieprzekraczalnego (zwłaszcza zaczynając od lat trzydziestych ubiegłego wieku) staje się centralnym motywem najważniejszych Nabokovskich tekstów. Jeden z najbardziej dobitnych przykładów takiej walki stanowi scena umierania Aleksandra Czernyszewskiego – drugoplanowej, ale bardzo istotnej postaci ostatniej rosyjskojęzycznej powieści pisarza pod tytułem *Dar*. Męcząc się zarówno z bólem fizycznym, jak i strachem, Aleksander Jakowlewicz usilnie snuje refleksję nad tym, co się z nim dzieje, nie dochodząc najpierw do żadnych sprecyzowanych wniosków:

to oczywiste, że umieram. [...] Śmierć zachodzi od tyłu i chwyta pod boki. To bardzo boli, kiedy opuszcza się łono życia. Śmiertelna zgroza narodzin. [...] W życiu tak naprawdę nie było nic poza przygotowywaniem się do egzaminu, do którego i tak nie sposób się przygotować. Śmierć

30 Idem, *Z nieprawej strony*, przeł. R. Śmietana, Kraków 1995.

31 Idem, *Nieprawe godło*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2006.

32 Idem, *Bend Sinister*, New York 1990, s. 28-29.

33 A. Pitzer, *Ukryta historia Vladimira Nabokova*, przeł. W. Górnaś, Warszawa 2015, s. 218.

straszna człowiekowi równie jak i łątce. [...] Jak trudno zwrócić myśli w inną stronę – są jak kłocce. Zbyt kiepsko się czuję, by umierać³⁴.

Zwłaszcza ta ostatnia uwaga, brzmiąca nieco absurdalnie, ukazuje, jak bardzo zagubiony, niepewien własnych przekonań, ogarnięty przez paniczne wątpliwości, jest umierający Czernyszewski. Z jednej strony mówi o opuszczeniu łona życia, o śmiertelnej zgrozie narodzin, czyli zakłada istnienie innego świata, do którego dusza człowieka wstępuje po „wyjściu” z ciała. Z drugiej zaś czuje wzrastające przerażenie na myśl o takim przejściu, aż w końcu stwierdza z pełnym, zadziwiająco spokojnym przekonaniem, iż życie po śmierci nie istnieje.

Potem już prawie się nie odzywał i popadł w stan półświadości. [...] Następnego dnia umarł, przedtem jednak odzyskał przytomność, skarżył się, że bardzo cierpi, a potem powiedział (w pokoju był półmrok, bo rolety spuszczone): „Co za bzdury. Oczywiście, że potem nie ma nic”. Westchnął, wsłuchał się w plusk i szmer za oknem, i powtórzył niezwykle wyraźnie: „Nic nie ma. To takie oczywiste, jak to, że deszcz pada”.

Tymczasem za oknem odbijało się w dachówkach wiosenne słońce, niebo było zamyślane i bezchmurne, lokatorka z góry podlewała kwiaty na balkonie, i woda ciurkając ściekała w dół³⁵.

Przytoczonego fragmentu nie należy oczywiście rozpatrywać jako zdeklarowanej apologii życia wiecznego, gdyż wszelkie tendencje pouczająco-kaznodziejskie były Nabokowowi głęboko obce. Zdystansowany narrator ukazuje wszakże możliwość wystąpienia niespodziewanego błędu w myśleniu, które wydaje się absolutnie logiczne i konsekwentne. Śmierć, rozumiana jako nieodwołalny koniec istnienia świadomości i jaźni, wpisuje się w pewien bardzo racjonalny, zdroworozsądkowy sposób postrzegania świata. Sęk w tym, że zdrowy rozsądek bynajmniej nie stanowił dla Nabokowa wartości nadrzędnej. Przeciwnie, w jednym z esejów pisze on:

zdrowy rozsądek stratował wielu wrażliwych geniuszy, których oczy dostrzegły zbyt wczesny blask księżycy lub zbyt wczesną prawdę. [...] Zdrowy rozsądek skłonił wredne, lecz silne narody, by zmiażdżyły swoich szlachetnych, lecz słabych sąsiadów w chwili, gdy jakaś luka w historii dawała szansę, której nie wykorzystać byłoby rzeczą śmieszną. Zdrowy rozsądek jest zasadniczo amoralny, bo naturalne prawa moralne ludzkości są tak irracjonalne, jak magiczne rytuały, które wytwarzały te zasady od niepamiętnych czasów³⁶.

Dobro jest zatem, według Nabokowa, fenomenem irracjonalnym, zdrowy rozsądek natomiast – paradoksalnie – nie chroni człowieka przed popełnianiem odrażających zbrodni, dyskryminacją słabszych, prześladowaniem i tępieniem wszystkiego, co inne, nowe, podejrzane. Dlatego też wyrok wydany zdrowemu rozsądkowi przez pisarza brzmi tak surowo i niepoehlebie. Skoro więc racjonalne spojrzenie na życie i śmierć wyklucza opcję dalszego istnienia jednostki po przekroczeniu ostatecznej bariery, to

34 V. Nabokov, *Dar*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1995, s. 396-398.

35 *Ibidem*, s. 398.

36 Idem, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 469.

być może właśnie w tym kryje się swoiste pocieszenie dla człowieka, który nie może i nie chce pogodzić się z ideą totalnego unicestwienia. Dlatego też zmyślony przez Nabokova francuski myśliciel Pierre Delalande w odpowiedzi na pytanie, z jakiego powodu nie zdejmuje nakrycia głowy na pogrzebie, rzuca: „czekam, by śmierć uczyniła to pierwsza”³⁷. Narrator spostrzega, że jest w tym co prawda pewna „metafizyczna nieuprzejmość”, natychmiast jednak dodaje, iż „śmierć [...] nie zasługuje na więcej”³⁸. Warto wspomnieć, że ten sam fikcyjny filozof Delalande występuje jako rzekomy autor cytatu, który poprzedza *Zaproszenie na egzekucję*: „Jak wariat uważa się za Boga, tak samo człowiek sądzi, że jest śmiertelny”³⁹.

Trzeba zaznaczyć, że zwalczanie śmierci nie zawsze działa u Nabokova skutecznie. Bardzo często chodzi o próby tyleż rozpaczliwe, co nieudane. Ciekawe, że niepowodzenie wiąże się tu zwykle z usiłowaniem przywrócenia czasu minionego, zastępowania niezbyt inspirującej terażniejszości wciąż żywą i promieniującą (dzięki intensywności wspomnień) przeszłością. W ten właśnie sposób Ganin – protagonista debiutanckiej powieści Nabokova *Maszeńka* – próbuje odzyskać swoją młodzieńczą miłość, będącą aktualnie żoną ordynarnego i filisterskiego Alfirowa. W ostatnim momencie uświadamia sobie jednak, iż przeszłości nie da się (i nie wolno) wskrzeszać, a tamta Maszeńka, którą niegdyś kochał, już nie istnieje⁴⁰. Ta niby prosta, a zarazem często nieuchwytna prawda jest całkowicie niedostępna dla głównego bohatera najsłynniejszej książki Nabokova – *Lolity*. Pedofilskie skłonności Humberta nie są bowiem ani bezpodstawną dewiacją psychiczną, ani rezultatem jakiejś wypartej traumy. Jak słusznie spostrzega wybitny rosyjski filozof Aleksander Piatigorski, Humbert doskonale wie, co się z nim dzieje, nie potrzebuje więc żadnego terapeuty, który zinterpretowałby jego feralną namiętność⁴¹. W rzeczy samej, nieraz daje on świadectwo temu, że samodzielnie, bez interwencji jakichkolwiek „specjalistów”, potrafi zdiagnozować, opisać i wytłumaczyć swoją chorobę. Wynika ona z dążenia do niespełnionego ideału nastoletniej miłości, którą przeżył wiele lat temu, zakochując się w rówieśniczce Annabel Leigh, zmarłej wkrótce potem na tyfus. Lolita jest dla Humberta swego rodzaju „substytutem” Annabel, o czym on sam dobrze wie⁴². Jednakże nie do końca zdaje sobie sprawę z tego, że transponując uczucie do trzynastoletniej, od dawna już nieżyjącej dziewczyny, na dwunastoletnią Dolores Haze, popełnia błąd nie tylko wysoce nieetyczny, ale ponadto groteskowo dysproporcjonalny. Czym innym jest wszak erotycznie niespełniona relacja

37 Idem, *Dar*, s. 395.

38 *Ibidem*.

39 Por. idem, *Zaproszenie na egzekucję*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2014, s. 5.

40 Por. idem, *Maszeńka*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1993, s. 112.

41 Por. A. Piatigorski, *Чуть-чуть о философии Владимира Набокова (Trochę o filozofii Vladimira Nabokova)*, <http://izbrannoe.com/news/mysli/aleksandr-pyatigorskiy-chut-chut-o-filosofii-vladimira-nabokova/> [dostęp: 21.11.2018].

42 Por. V. Nabokov, *Lolita*, London 1995, s. 9-13.

dwojga nastolatków (Humbert i Annabel), a zupełnie czym innym podstępne i perfidne polowanie dojrzałego mężczyzny na – jakkolwiek doświadczoną i wyzwoloną – „nimeftekę”⁴³ (Humbert i Lolita). W finale powieści Humbert, na ogół deklarujący się jako wielce sceptyczny agnostyk, musi zresztą przyznać, że jest w pełni świadom metafizycznych konsekwencji swoich czynów: „*I am thinking of aurochs and angels, the secret of durable pigments, prophetic sonnets, the refuge of art. And this is the only immortality you and I may share, my Lolita*”⁴⁴. Sztuka (ściśle rzecz biorąc, powieść *Lolita*) jest więc jedynym możliwym schronieniem („*refuge*”), gdzie Humbert i Lolita mogą być razem. Innymi słowy, wie on – i niedwuznacznie to deklaruje – że stracił Lolitę zarówno w życiu doczesnym/ziemskim, jak i pozagrobowym/wiecznym. Na tym właśnie polega najgłębszy tragizm jego żarliwej, odrażającej, niekiedy fałszywej, ale ostatecznie dość szczerzej spowiedzi. Próba odwrócenia czasu, niebezpieczna zabawa w reanimację rajskiego dzieciństwa prowadzi prosto do piekielnej otchłani zaślepionego egoizmu (Brian Boyd słusznie zauważa, że wszyscy antagoniści Nabokowa, w tym Humbert, wykazują się skrajnie egocentryczną postawą wobec innych ludzi⁴⁵). Humbert boi się śmierci między innymi dlatego, że wie, iż czeka go potępienie, podczas gdy Lolicie w zaświatach zgotowany został zupełnie odmienny los. Prawdopodobnie wiedział o tym od samego początku, nie potrafiąc jednak opanować swojej zbrodniczej obsesji.

Zupełnie inna, ale poniekąd porównywalna sytuacja panuje w przedostatniej rosyjskojęzycznej powieści Nabokowa *Zaproszenie na egzekucję*, którą napisał w rekordowo krótkim dla niego czasie – w ciągu dwóch tygodni – pracując równolegle nad znacznie obszerniejszym *Darem*⁴⁶. Podobnie jak w przypadku *Nieprawego godła*, akcja *Zaproszenia* toczy się w antyutopijnej rzeczywistości państwa totalitarnego, którego obywatele są – dosłownie – całkowicie przezroczysti. Ontologicznie nieprzejrzysty Cyncynat C., któremu przez pewien czas udawało się ukrywać swoją „gnozeologiczną zgniliznę”⁴⁷, zostaje więc skazany („zaproszony”, jak sugeruje tytuł) na egzekucję. Tak samo jak Humbert, który wie, że czyni zło, podporządkowując Lolitę swoim osobistym urojeniom, Cyncynat wie, iż otaczający go świat jest właściwie atrapą, parodią rzeczywistości, złym snem. Zatem śmierć w sposób naturalny musi być przebudzeniem, ucieczką z tej pseudorealności, w której przyszło mu egzystować. Wie o tym, a mimo to boi się śmierci, o czym mówi już w pierwszym rozdziale, używając nadzwyczajnie pięknej i ścisłej metafory dualizmu ciała i ducha. „Jeśli nawet nie dam sobie rady z dreszczami i tak dalej – to nic. Jeździec nie odpowiada za drżenie konia”⁴⁸. Jeździec,

43 Por. idem, *Lolita*, New York 1989, s. 16-17.

44 *Ibidem*, s. 309.

45 Por. B. Boyd, *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*, Reinbek bei Hamburg 1999, s. 26-27.

46 Por. L. Engelking, *Posłowie*, [w:] V. Nabokov, *Zaproszenie na egzekucję*, s. 207.

47 V. Nabokov, *Zaproszenie na egzekucję*, s. 66.

48 *Ibidem*, s. 15.

czyli świadomość bądź duch, rejestruje czysto fizyczny (ewentualnie psychologiczny) strach konia, czyli ciała, przed unicestwieniem. Zdaje sobie zarazem sprawę z tego, że tak naprawdę będą to, wręcz przeciwnie, nowe narodziny, a może i „powrót do domu”, wszak powieść kończą słowa mocne i wymowne, wypowiedziane już po dokonanej egzekucji: „i Cyncynat ruszył – siedł pośród kurzu i przewróconych przedmiotów [...], kierując się w stronę, gdzie sądząc po głosach, stały istoty podobne do niego”⁴⁹. Wiedząc, że śmierć przyniesie mu zbawienie i wyzwolenie, protagonista jest jednak za słaby na to, by bez żalu i obaw rozstać się z pełnym fałszu i złudzeń światem materialnym.

Podsumowanie

Centrum estetyczno-filozoficznego systemu Nabokova stanowi triada C z a s - P a m i ę ć - Ś m i e r ć (Christopher Hüllen proponuje nieco inną wersję: P r z e s t r z e ń - C z a s - Ś w i a d o m o ś ć⁵⁰, aczkolwiek jest to, ogólnie rzecz biorąc, zbliżona formuła). Jej człony – pierwszy i ostatni – składają się w pewnym sensie na zwartą deterministyczną jedność, podczas gdy pamięć, nierozzerwalnie powiązana z wyobraźnią⁵¹, sprzeciwia się pozostałym dwóm składnikom tryptyku. Niespójność ta polega nie tyle nawet na próżnym pragnieniu zachowania tego, co przeminęło, ile raczej na zwalczaniu czasu jako kategorii obiektywnej, fundamentalnej, a przede wszystkim rozstrzygającej kwestię istnienia bądź nieistnienia indywiduum. W cytowanym wyżej wywiadzie Nabokov stwierdza:

kiedy przywołujemy żywe wspomnienie osobiste, nie składamy hołdu naszej zdolności zapamiętywania, lecz tajemniczemu jasnovidztwu Mnemozyny zapisującej w nas ot, ten albo inny obraz, który potem wyobraźnia twórcza połączy z późniejszymi wspomnieniami i pomysłami. W tym sensie, zarówno pamięć, jak i wyobraźnia są zaprzeczeniem czasu⁵².

Konsekwencją zaprzeczenia istnienia czasu, pamięci oraz wyobraźni (czyli twórczego pierwiastka świadomości) jest zatem i negacja śmierci. Uchwycenie i wydobywanie z mroku zapomnienia/przemijania tego czy innego elementu (jeżeli nie jest czynnością czysto mechaniczną, tylko świadomą i kreatywną) potrafi przenieść człowieka na inny poziom rozumowania i odczuwania świata/życia. Pamięć, która uświadamia sobie swoje głębokie pokrewieństwo z wyobraźnią, nie dzieli bowiem rzeczywistości na czas miniony, teraźniejszy i przyszły, lecz łączy w sobie te wszystkie płaszczyzny bytu w jedną spójną całość, będącą czymś, co, używając języka romantyków niemieckich, można by nazwać swoistą syntezą wspomnienia i przecucia (*Erinnerung und Ahnung*)⁵³. Właśnie

49 *Ibidem*, s. 205.

50 Por. C. Hüllen, *Der Tod im Werk Vladimir Nabokovs. Terra incognita*, München 1990, s. 86.

51 Por. S. Davydov, *Teksty-Matreski Vladimira Nabokova*, München 1982, s. 71.

52 V. Nabokov, *Własnym zdaniem*, s. 91.

53 Por. A.W. Schlegel, *Über dramatische Kunst und Literatur*, [w:] idem, *Kritische Schriften und Briefe*, wyd. E. Lohner, Stuttgart 1966, s. 5.

to zaprzeczenie „zdroworozsądkowej” śmierci poprzez miłościwą pamięć i poetycką wyobraźnię⁵⁴ należy uznać za jeden z najbardziej istotnych i przejmujących aspektów twórczości Vladimira Nabokova.

LITERATURA CYTOWANA

- Assmann A., *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006.
- Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, przeł. Z. Dziewanowska-Stefańczyk, J. Górny, J. Kalicka, A. Konarzewska, K. Kończal, P. Pieńkowska-Wiederkehr, K. Sidowska i A. Teperek, Warszawa 2013.
- Boyd B., *Nabokov's „Ada”. The Place of Consciousness*, New York 2002.
- Davydov S., *Teksty-Matreski Vladimira Nabokova*, München 1982.
- Engelking L., *Chwył metafizyczny. Vladimir Nabokov – estetyka z sankcją wyższej rzeczywistości*, Łódź 2011.
- Hüllen C., *Der Tod im Werk Vladimir Nabokovs. Terra incognita*, München 1990.
- Kant I., *Prolegomena do wszelkiej przyszej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, przeł. A. Banaszekiewicz, Kraków 2005.
- McGowan T., *Geneza filmu atemporalnego*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 86 (przeł. T. Rutkowska).
- Nabokov V., *Ada albo żar. Kronika rodzinna*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2009.
- Nabokov V., *Bend Sinister*, New York 1990.
- Nabokov V., *Dar*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1995.
- Nabokov V., *Maszeńka*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 2004.
- Nabokov V., *Nieprawie godło*, przeł. M. Klobukowski, Warszawa 2006.
- Nabokov V., *Pamięci, przemów.* *Autobiografia raz jeszcze*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 2004.
- Nabokov V., *Własnym zdaniem*, przeł. M. Szczubińska, Warszawa 2016.
- Nabokov V., *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000.
- Nabokov V., *Z nieprawej strony*, przeł. R. Śmietana, Kraków 1995.
- Nabokov V., *Zaproszenie na egzekucję*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2014.
- Piatigorski A., *Чуть-чуть о философии Владимира Набокова (Trochę o filozofii Vladimira Nabokova)*, <http://izbrannoe.com/news/mysli/aleksandr-pyatigorskiy-chut-chut-o-filosofii-vladimira-nabokova/>.
- Pitzer A., *Ukryta historia Vladimira Nabokova*, przeł. W. Górnaś, Warszawa 2015.
- Schlegel A.W., *Über dramatische Kunst und Literatur*, [w:] A.W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, wyd. E. Lohner, Stuttgart 1966.

Czas, Pamięć, Śmierć – Vladimira Nabokova triada estetyczno-filozoficzna

STRESZCZENIE: Niniejszy artykuł skupia się na trzech decydujących aspektach myśli i twórczości Vladimira Nabokova: pamięci, czasie i śmierci. Rozdział wstępny przedstawia ogólny zarys problematyki temporalnej w odniesieniu do sztuki literackiej, aby następnie – na konkretnych przykładach z powieści, esejów i wypowiedzi Nabokova – ukazać ten bardzo specyficzny, estetyczno-filozoficzny pogląd na naturę czasu i świadomości, który da się wyczytać z analizowanych tekstów. Teza przewodnia, która znajduje potwierdzenie w większości tekstów Nabokova, brzmi: pamięć, rozumiana jako forma wyobraźni, stanowi jeden z najbardziej kreatywnych aspektów ludzkiej świadomości, będąc zarazem zaprzeczeniem czasu i śmierci.

SŁOWA KLUCZOWE: Vladimir Nabokov – temporalność w literaturze – pamięć vs. przemijanie – świadomość vs. śmierć

54 Por. C. Hüllen, *op. cit.*, s. 145.

**Time, Memory, Death –
Vladimir Nabokov's aesthetic-philosophical triade**

SUMMARY: This article focuses on three decisive aspects of Vladimir Nabokov's thoughts and works: memory, time and death. The introductory section gives a general sketch of the temporal problematics connected with literary art; subsequently, one delves into concrete examples from the novels, essays and statements of Nabokov so as to demonstrate the very specific aesthetic/philosophic approach to the nature of time and consciousness which can be observed in the selected texts. The working hypothesis, which is ultimately confirmed by the majority of Nabokov's texts, is the following: memory, understood as a form of imagination, is one of the most creative aspects of human consciousness, as it allows one to contradict both death and time.

KEY WORDS: Vladimir Nabokov – temporality in literature – memory vs vanishing – consciousness vs death