

Izabela Pogracka-Michalak

**Pamięci, przemów Vladimira Nabokova  
na tle pisarstwa autobiograficznego**

*W autobiografii nie sposób uniknąć tego, że bardzo często w miejscu, gdzie zgodnie z prawdą należałoby napisać „raz”, pisze się „wiele razy”. Zawsze bowiem zachowuje się świadomość faktu, że wspomnienie wydobywa z ciemności coś, co słowo „raz” rozbija na części; zaś słowa „wiele razy” nie całkiem wprawdzie przed tym chronią, lecz utrzymują przynajmniej w zgodzie z przekonaniem autora, wynosząc go ponad takie rodzaje przeżyć, których może w jego życiu brakowało zupełnie, lecz które rekompensują mu inne przejścia, jakie nie nasunęły mu się nawet we wspomnieniu.*

Franz Kafka<sup>1</sup>

Pojęciem autobiografii literaturoznawcy i badacze zajmują się od wielu lat, tworząc coraz to nowe ustalenia terminologiczne i rozróżniając kolejne jej wcielenia i rodzaje. *Słownik terminów literackich* zawiera określenie, że autobiografia to „utwór piśmienniczy, którego tematem jest własne życie autora, jego koleje losów i czyny, zdarzenia, których był świadkiem, doświadczenia, które nabywał, ewolucja zapatrywań i postawy wobec świata. [...] Autobiografia występować może w bardzo różnych kształtach literacko-gatunkowych: w formie ciągłej narracji pamiętnikarskiej (porównywalnej z powieściową), dziennika (zwłaszcza dziennika intymnego) lub diariusza, w formie cyklu listów, eseju, gawędy wspomnieniowej”<sup>2</sup>. Swoje autobiografie napisały m.in. tak znane postaci, jak: Dante, J. J. Rousseau, J. W. Goethe, G. Sand, B. Franklin, M. Twain, F. Nietzsche, J. P. Sartre czy św. Augustyn. Część z tych autobiografii obrazuje bieg życia autora, często od jego urodzenia do późnej starości, przybierając formę dziennika, w którym z dużą skrupulatnością odnotowywane są wydarzenia ułożone w porządku chronologicznym, inne próbują przekazać określony, spójny wizerunek autora kreowany przez niego samego, a jeszcze inne skupiają się na analizie przeżyć wewnętrznych, duchowych, religijnych i metafizycznych

---

<sup>1</sup> L. A. Renza, *Wyobraźnia stawia veto: teoria autobiografii*, przeł. M. Orkan-Łęcki, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 279.

<sup>2</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998, s. 50.

autora, służąc przekazaniu własnej filozofii życiowej, postawy, wyznawanych wartości. Jedne z maksymalną drobiazgowością skupiają się na kolejnych szczegółach życia, z dużym naciskiem na próbę ich obiektywnego przedstawienia, inne są wysublimowaną kreacją autora, często niemającą wiele wspólnego z rzeczywistością bądź celowo wprowadzającą fałszywe tropy.

Autorzy *Słownika...* wprowadzają podział autobiografii na „dwa zasadnicze typy (a zarazem nurty ewolucyjne) 1. zapisy odpowiadające postawie ekstrawertywnej, w których poprzez pryzmat «ja» oglądany jest świat zewnętrzny w jego bogactwie i złożoności – inni ludzie, wypadki historyczne, realia, itp.; 2. zapisy, w których dominuje postawa introwertyczna – świat jest w nich traktowany głównie jako sceneria przeżyć wewnętrznych «ja». Pierwszy typ autobiografii należy do szeroko rozumianej literatury faktu; przeważająca część piśmiennictwa pamiętnikarskiego ma taki właśnie charakter. Drugi typ autobiografii (jego arcydzieła to *Wyznania św. Augustyna* i *Wyznania J. J. Rousseau*) należy do tzw. intymistyki – pism będących swego rodzaju «pamiętnikami duszy», zorientowanymi nieraz skrajnie egotycznie, utrwalającymi treści najbardziej osobiste dla piszącego: doznania, autorefleksje, skryte myśli, marzenia”<sup>3</sup>.

Zagadnieniami autobiografii, próbami usystematyzowania metod badania autobiografizmu i ustaleniami terminologicznymi zajmowało się wielu wybitnych historyków i badaczy literatury. Philippe Lejeune, międzynarodowy autorytet w dziedzinie autobiografizmu, w rezultacie swoich wieloletnich badań dokonał uściślenia słownikowego terminu autobiografii, dodając, że poza tym, iż autobiografia jest opowiadaniem, w którym rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, osoba ta kładzie nacisk na dzieje swojej osobowości, wyłączając tym samym z obszaru swoich badań literaturę wspomnieniową oraz „teksty-świadectwa”<sup>4</sup>. W początkowej fazie swoich badań, w latach siedemdziesiątych XX w., wygłosił nawet opinię, że ktoś, kto nie jest pisarzem, nie jest w stanie napisać „prawdziwej autobiografii”, odrzucając tym samym autobiografie pisane przez innych autorów jako mniej wartościowe, niewypełniające podstawowych założeń autobiografizmu<sup>5</sup>.

Z kolei Michael Beaujour twierdzi, że struktura autobiografii zakłada istnienie memoriałowego biegu losów jej bohatera, natomiast podporządkowanie tematyczne czy też logiczne są cechami charakterystycznymi autoportretu, który z autobiografią nie jest tożsamy<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 50.

<sup>4</sup> Więcej na ten temat można znaleźć w antologii tekstów Ph. Lejeune (pod redakcją prof. Reginy Lubas-Bartoszyńskiej) *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, Kraków 2001.

<sup>5</sup> Teorię taką przedstawił Lejeune w swoim *L'Autobiographie en France*, 1971. W późniejszych etapach swoich badań Lejeune złagodził swoje stanowisko w tej sprawie. Zajął się nawet na początku XX w. autobiografiami pisanymi przez twórców, którzy często pozostawali anonimowi i umieszczali swoje utwory w Internecie, tzw. blogami.

<sup>6</sup> M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.

Wielu badaczy autobiografizmu uznaje z kolei, że zdecydowanie ważniejszą od kwestii przywoływania miejsc i zdarzeń rzeczywiście występujących w przeszłości autora jest kwestia literacka, artystyczna, estetyczna. Georges Gusdorf pisze np., że „znaczenia biografii należy więc szukać poza prawdą i fałszem, tak jak je pojmuje naiwny zdrowy rozsądek. Jest ona niewątpliwie dokumentem pewnego życia, a historyk ma pełne prawo zbadać jego wiarygodność i dokładność. Ale chodzi także o dzieło sztuki, a czytelnik ze swej strony jest wrażliwy na harmonię stylu czy piękno obrazów. Cóż wtedy znaczy, że *Pamiętniki z za grobu* są pełne błędów, przeoczeń i zmyśleń, coż znaczy, że Chateaubriand zmyślił większą część *Voyage en Amérique*; ewokacja krajobrazów, których nie widział, opis nastrojów podróżnika są mimo to godne podziwu. Czy to fikcja, czy oszustwo, wartość artystyczna pozostaje rzeczywista; niezależnie od zafalszowania trasy i chronologii potwierdza się pewna prawda, prawda człowieka, obraz siebie i świata, marzenia człowieka genialnego, który realizuje się w nierealnym, aby oczarować siebie i swoich czytelników”<sup>7</sup>.

Na gruncie polskim usystematyzowaniem terminologii dotyczącej powieści autobiograficznej zajęła się m.in. Irena Skwarek<sup>8</sup>, która zaproponowała rejestr sygnałów decydujących o tym, że czytelnik odbiera dany utwór jako autobiograficzny, określając tym samym następujące wyznaczniki gatunkowe biografii, uzupełnione przez Jerzego Smulskiego o dwie ostatnie pozycje:

1. Poetyka narracji (narracja pierwszoosobowa, narrator jako pisarz, „format duchowy” narratora).

2. Sposób sformułowania tytułu, motto, dedykacja.

3. Wzmianki autotematyczne.

4. Stylizacja na dziennik lub pamiętnik.

5. Temat sztuki i artysty.

6. Konstrukcja biograficzna obejmująca okres dzieciństwa i młodości.

7. Wprowadzenie współczesnych realiów i autentycznych postaci (elementy tzw. klucza personalnego).

8. Aluzje do własnej twórczości, posłużenie się autocytatami i kryptoautocytatami.

9. Perseweracyjny charakter pewnych wątków i motywów w całej twórczości danego pisarza<sup>9</sup>. Warto zobaczyć, w jakim stopniu książka Nabokova realizuje wyznaczniki biografii, a w jakim odbiega od przyjętych ramowych cech gatunku.

<sup>7</sup> G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia biografii*, przeł. J. Barczyński, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 263.

<sup>8</sup> I. Skwarek, *Dlaczego autobiografizm? Powieści autobiograficzne dwudziestolecia międzywojennego*, Katowice 1985.

<sup>9</sup> J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4.

*Pamięci, przemów* Vladimira Nabokova to ostateczna, najpóźniejsza autobiografia autora, która została zapoczątkowana na bazie napisanego wcześniej opowiadania *Mademoiselle O.*<sup>10</sup> traktującego o jego szwajcarskiej guwernantce, której poświęcony jest zresztą rozdział piąty utworu. Następnie kolejne opowiadania, które w późniejszym czasie stały się częścią *Pamięci, przemów*, były publikowane m.in. w tygodniku „New Yorker”, a także „Partisan Review” i „Harper’s Magazine”<sup>11</sup>. Rozdziały pisane były w przypadkowej kolejności, która ostatecznie została uporządkowana i uzupełniona w roku 1951; ukazały się w Nowym Jorku pod tytułem *Conclusive Evidence (Niezbite świadectwo)* – jak mawiał sam autor „niezbite świadectwo mojego istnienia”. Wydanie brytyjskie autor miał zamiar wydać pt. *Speak, Mnemosyne (Mów, Mnemosyne)*<sup>12</sup>, jednak tytuł ten wydał się autorom mało chwytliwy oraz trudny do zapamiętania i w rezultacie ukazało się jako *Speak, Memory (Pamięci, przemów)* w 1951 r. oraz jako finalna wersja, powstała pod wpływem prac nad rosyjską wersją autobiografii (*Drugije bieriegi [Tamte brzegi]* wyd. w 1954 r. – przetłumaczona przez samego Nabokova), uzupełniona o nowe wspomnienia, w roku 1967 pt. *Speak, Memory. An Autobiography Revisited (Pamięci, przemów. Autobiografia zrewidowana)*<sup>13</sup>. W przedmowie do wydania rosyjskiego Nabokov pisze:

Książkę *Conclusive Evidence* pisałem długo (1946–1950), ze szczególnie dręczącym wysiłkiem, pamięć bowiem nastrojona była wedle jednego kamertonu – muzycznie niedopowiedzianego – rosyjskiego, narzucałem zaś jej inny – angielski i rzeczowy. W powstałej książce wytrzymałość pewnych drobnych części mechanizmu budziła wątpliwości, wydawało mi się jednak, że całość działa dość sprawnie; wydawało się dopóty, dopóki nie podjąłem się szaleńczego zadania przełożenia *Conclusive Evidence* na poprzedni, podstawowy swój język. Wyszły wtedy na jaw takie wady, tak ohydnie wysterczało to czy inne zdanie, tak wiele było luk i zbędnych wyjaśnień, że dokładny przekład na język rosyjski byłby karykaturą Mnemosyne. Zachowując wspólny kontur, wiele zmienilem i uzupełniłem. Ta książka ma się do angielskiego tekstu tak jak majuskuła do kursywy albo jak do stylizowanego profilu ma się na wprost spoglądająca twarz<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Napisana po francusku i wydana po raz pierwszy w paryskim piśmie „Mesures”, 1936, vol. 2, nr 2. Angielska wersja *Mademoiselle O.* ukazała się następnie w *Nine Stories*, New Directions 1947 oraz *Nabokov’s Dozen*, Doubleday 1958, Hinemann 1959, Popular Library 1959 i Penguin Books 1960.

<sup>11</sup> Chodzi m.in. o rozdz. IV: *Moja angielska edukacja* (27 marca 1948 r.), rozdz. VI: *Motyle* (12 czerwca 1948 r.), rozdz. VII: *Colette* (31 lipca 1948 r.), rozdz. IX: *Moja rosyjska edukacja* (18 września 1948 r.), rozdz. X: *Uchylenie zasłony* (1 stycznia 1949 r.), rozdz. II: *Portret matki* (9 kwietnia 1949 r.), rozdz. XII: *Tamara* (10 grudnia 1949 r.), rozdz. VIII: *Przeźrocza* (11 lutego 1950 r.), rozdz. I: *Czas przeszły doskonały* (15 kwietnia 1950 r.), rozdz. XV: *Ogrody i parki* (17 czerwca 1950 r.).

<sup>12</sup> Mnemosyne – w mitologii greckiej tytanka, matka dziewięciu muz, także bogini pamięci.

<sup>13</sup> Porównania różnych wersji autobiografii Nabokova podjęła się J. Grayson, *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov’s Russian and English Prose*, Oxford 1977.

<sup>14</sup> V. Nabokov, *Przedmowa do wydania rosyjskiego*, [w:] idem, *Tamte brzegi*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1991, s. 6.

Wypowiedź ta świadczy o niezwyklej dbałości Nabokova o drobiazgowość, formę, treść, prawdziwość i przekaz pisanych wspomnień. Autor zwraca szczególną uwagę na literackość, kompozycję, stylistykę i formę wyrazu, co czyni książkę bardzo wyjątkową, niepowtarzalną. Wielość niezwykle poetyckich opisów osób, miejsc, pejzaży, wnętrza, czy też atmosfery zdarzeń sprawia, że autobiografia Nabokova nie odbiega stylem od pisanych przez niego powieści i opowiadań. Opisy te są niezwykle dokładne, wysublimowane, szczegółowe, czasem aż trudno uwierzyć, aby autor mógł pamiętać tak nieprawdopodobne detale, co pozwala wysnuć teorię, że kreuje na nowo świat, w którym znajdował się w przeszłości, odbywa swoistą podróż w głąb własnej wyobraźni<sup>15</sup>.

[...] Widziałem nawet lekkie sanie ciągnięte przez kasztanowego kłusaka. Słyszałem jego parskanie, rytmiczne klaskanie moszny oraz dudnienie grud zamrożonej ziemi i śniegu o przód sań. Przed oczami moimi i matki, piętrzył się tył woźnicy, w grubej, watomanej granatowej katanie, i widniał oprawny w skórę zegarek (dwadzieścia po drugiej) z tyłu pasa, spod którego wypuczały się łukiem dyniowate fałdy wielgachnego, wypchanego zadu. Widziałem matczyne futro z fok, a kiedy lodowata prędkość wzrosła, również mufkę uniesioną do twarzy – wdzięcznym gestem petersburskiej damy na zimowej przejażdżce. Dwa rogi obszernej skóry niedźwiedziej okrywającej ją do pasa były przyłączone pętelkami do gałek po obu stronach w dolnej tylnej części jej ławki. Za nią, trzymając się tych gałek, jechał lokaj w kapeluszu z kokardą, stojąc na wąskim schodku nad tylnymi końcami płóz<sup>16</sup>.

Sam Nabokov pisze o swoich zdolnościach do odtwarzania minionych zdarzeń:

Przez całe życie z największym zapalem pogrążam się w wyrazistych wspomnieniach skrawka przeszłości, a mam też powody sądzić, że ten chorobliwie niemal przenikliwy dar retrospekcji jest u mnie cechą dziedziczną<sup>17</sup>.

Zadaniem poety jest ogarnięcie wszystkiego, co go otacza, powoduje, że dana chwila staje się wyjątkowa, niepowtarzalna, ulotna. Musi umieć z urywków wspomnień, momentów często banalnych i niespójnych stworzyć strukturę, której sam jest fundamentem i powoli, niespiesznie konstruować siatkę migawek

<sup>15</sup> Zauważa to także m.in. J. Jarniewicz w artykule *Głos Mnemozyne*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 38. Dodaje także: „Przeszłość zostaje przez świadomość przejęta i kształtowana w obrazy pozaczasowe, fałdy czasu nakładają się na siebie, a to, co było splata się z chwilą obecną. We wspomnieniu sanny sprzed lat dźwięk dzwonek przechodzi w tętno krwi narratora. W autobiografii Nabokova, która jest jednocześnie sondowaniem możliwości jego wyobraźni, współtętnią różne chwile czasowe: obrazy z Rosji znajdują dopełnienie w obrazach amerykańskich, a na obrazy dzieciństwa nakłada się pamięć lat późniejszych. Nabokov wędruje w czasie jak w przestrzeni, woli zresztą mówić o przestrzeni niż o czasie; od przywołania geografii zaczyna też wstęp do swoich wspomnień”.

<sup>16</sup> V. Nabokov, *Pamięci, przemów*, Warszawa 2004, s. 33.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 66.

w homogeniczny obraz uwytatniający najdrobniejsze nitki układające się w całość, gdzie każde pojedyncze pasmo jest elementem większej całości, a jego nagły brak mógłby zaburzyć kompozycję obrazu. Nabokov jest mistrzem obrazowania chwili i tworzenia drobiazgowego tła dla prezentowanych wydarzeń. Jego opisy stanowią fundamentalne spoiwo całości stylistycznej książki, są elementem, który najbardziej chyba urzeka czytelnika. Jego guwernantka nie może po prostu pisać piórem, musi „mrużąc pod nosem, zwilżać ustami błyszczącą stalówkę, nim zanurzyła ją w chrzcielnicy kałamarza”, „rozkoszować się każdą nóżką każdej klarownej litery”, pora roku nie może się zwyczajnie zmieniać – „Tymczasem zmieniły się dekoracje. Milczący rekwizytor usunął oszronione drzewo i wysoką zaspę śnieżną z żółtawą dziurą. Letnie popołudnie ożywa urwistymi chmurami mierzącymi się z błękitem. Po ogrodowych ścieżkach suną cętkowane cienie”.

Nabokov prowadzi narrację pierwszoosobową. Jednak duże części tekstu występują w formie monologu skierowanego do żony autora – Very, której dedykowana jest autobiografia. Co ciekawe, poza dedykacją ani razu pisarz nie wymienia imienia żony. Często zwraca się do niej bezpośrednio, a jego słowa przepelnione są miłością, poczuciem bliskości i ogromnego zrozumienia. Widać, że Vera była jego bratnią duszą, jego przyjacielem, któremu był w stanie wyjawić wszystko, najbliższym powiernikiem. Mówi do niej:

Nie ma na to rady; muszę wiedzieć, na czym stoję, gdzie stoisz Ty i mój syn. Kiedy ogarnia mnie ten spowolniony, niemy wybuch miłości, odsłaniając swe topniejące obrzeża i przepelniając mnie poczuciem czegoś znacznie ogromniejszego, znacznie bardziej trwałego i potężnego niż nagromadzenie materii i energii w jakimkolwiek wyobraźalnym kosmosie, wówczas mój umysł musi się uszczypnąć, żeby się przekonać, czy naprawdę jest na jawie. Muszę sporządzić prędko inwentarz wszechświata, tak jak człowiek we śnie usiłuje zmasać absurdalność swojego położenia, upewniając się, że śni. Muszę włączyć cały czas i całą przestrzeń w swoje uczucie, w doczesną miłość, żeby stąpić jej śmiertelność, co pomaga mi zwalczyć niewymowne poniżenie, śmieszność i trwogę z powodu rozwinięcia nieskończoności myśli i uczucia w obrębie skończonego istnienia<sup>18</sup>.

Choć opisuje w autobiografii swe miłości do innych kobiet, którym poświęca w utworze sporo miejsca, to jednak uczucie, jakim darzył żonę, przyćmiewa wszelkie relacje tak przyjacielskie, jak i miłosne, które opisuje. Jeden z fragmentów utworu nie ma sobie równych pod względem piękna, estetyki uczuciowej i ładunku emocjonalnego, który ze sobą niesie:

Gdy tylko zaczynam myśleć o swojej miłości do bliskiej osoby, od razu mam zwyczaj wysłać promienie płynące z mojej miłości – z serca, z czułego jądra intymności – do potwornie odległych punktów wszechświata. Coś każe mi mierzyć świadomość własnej miłości miarą tak niewyobraźalnych i nieobliczalnych rzeczy jak zachowanie mgławic [...] <sup>19</sup>.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 266–267.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 266.

Vera Nabokov była pierwszym czytelnikiem utworów męża, często pomagała mu w pracy, systematyzowała materiał, tłumaczyła, poprawiała, redagowała. Część *Pamięci, przemów*, poświęcona synowi autora, Dmitrijowi, powstała na podstawie jej notatek i wspomnień. Także po śmierci autora zajęła się jego dorobkiem literackim, współpracowała z biografami, wydawcami.

Vera nie jest jednak jedyną osobą, do której zwraca się Nabokov. Niejednokrotnie rozmawia z samym czytelnikiem, prowadząc często swoistą grę słowną, zaczepia, dopowiada kwestie, które jego zdaniem nieuważni czytelnicy mogą pominąć lub źle zrozumieć<sup>20</sup>. Píše np.: „Poniższy fragment nie jest przeznaczony dla przeciętnego czytelnika, lecz dla tych wyjątkowych idiotów, którzy z powodu utraty fortuny w jakiejś katastrofie uważają, że mnie rozumieją. [...] Teraz przeciętny czytelnik może wrócić do lektury”<sup>21</sup>, czy też: „Spieszę dokończyć ten wykaz, zanim ktoś mi przerwie”<sup>22</sup>. „Możemy teraz przystąpić do głównego wątku niniejszego rozdziału”<sup>23</sup>. Udziela czytelnikowi wskazówek, odnosi się do innych swoich utworów, np.: „Przyszły specjalista w tak nudnej dziedzinie literackiej, jaką jest autoplgiat, skonfrontuje zapewne przeżycie głównego bohatera w mojej powieści *Dar* z pierwowzorem tego doświadczenia”<sup>24</sup>. Szukającym cech autora w postaciach przez niego stworzonych Nabokov mówi:

Często spostrzegam, że kiedy obdarzam bohaterów swoich powieści drogocennym szczegółem z mojej przeszłości, ten marnieje w sztucznym świetle, w którym go nazbyt pochopnie umieściłem. Chociaż pozostaje w moich myślach, traci własne ciepło, retrospektywny urok, gdyż zaczyna mi się bardziej kojarzyć z powieścią niż z moim niegdysiejszym wcieleniem, w którym chronił się tak bezpiecznie przed natręctwem twórcy<sup>25</sup>.

Nabokov, tworząc *Pamięci, przemów*, był już uznanym pisarzem. Zdawał sobie doskonale sprawę z tego, że jego czytelnicy będą szukać pierwowzorów jego postaci, nawiązań do utworów, tropów i kluczy ukrytych na kartach autobiografii, która pisana jest w sposób podobny do jego opowiadań i powieści. W liście do wydawcy, Kennetha D. McCormica, pisał, że jego utwór to „nowy rodzaj autobiografii czy raczej nowa hybryda, rzecz pośrednia między autobiografią a powieścią. Z tą ostatnią będzie powiązana dzięki wyraźnej fabule. Różne warstwy osobistej przeszłości zbudują jak gdyby brzegi, między

<sup>20</sup> To przypomina formy stosowane w innych książkach Nabokova, w szczególności w *Wykładach o literaturze*, także tu traktuje czasem czytelników jak swoich studentów.

<sup>21</sup> V. Nabokov, *Pamięci, przemów*, s. 64.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 148.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 83.

którymi popłynię strumień przygody materialnej i umysłowej<sup>26</sup>. Nie był więc to przykład autobiografii pamiętnikarskiej, pisanej często „do szuflady”, na użytek własny bądź najbliższych, ale doskonale przemyślana kreacja siebie samego, swojej twórczości. Jak trafnie zauważa Leszek Engelking, „Autobiografia Władimira Nabokowa stanowi klucz do całej jego twórczości. Jedyne dzięki niej czytelnik ma szansę dostrzec w doświadczeniach bohaterów powieści i opowiadań echa wydarzeń z życia pisarza. Ma też szansę zetknąć się z jego refleksjami wyrażanymi już nie w imieniu fikcyjnych postaci, tylko we własnym, a więc mogącymi pomóc w interpretacji dzieł literackiej fikcji<sup>27</sup>” choć, jak pisze dalej, zawiera także fałszywe tropy i ukryte klucze<sup>28</sup>. Nabokov jawi się zatem po raz kolejny także jako mistrz mistyfikacji i zawoalowanych rozwiązań.

*Pamięci, przemów* Władimira Nabokowa to autobiografia zwyczajna-niezwykła. Zwyczajna, ponieważ realizuje właściwie wszystkie wyznaczniki gatunkowe autobiografii (zebrane przez Irenę Skrawek i Jerzego Smulskiego) i można próbować ją zaklasyfikować do drugiego typu autobiografii introwertycznej. Książka została jednak zestawiona nie według zasad chronologicznych, ale przede wszystkim tematycznie, a jej kolejne części dotyczą np. matki, ojca, nauczycieli, guwernantek, miłości, motyli czy ogrodów. Autor w ten sposób odchodzi od czasu jako wyznacznika opisywanych wydarzeń, choć oczywiście można czytać książkę Nabokowa jak historię jego życia w latach 1899–1940, skupić się jedynie na jej aspekcie biograficznym, analizować życie rosyjskiej inteligencji i emigracji, czy też jako powieść o utraconym bezpowrotnie dzieciństwie i chłopięctwie, wychowaniu przez guwernantki, pierwszych miłościach, poszukiwaniu własnej tożsamości i drogi życiowej. Jednakże *Pamięci, przemów* jest czymś więcej – wyróżniającą się na tle memuarystyki wykwinną literacko i poetycko opowieścią o istocie sztuki, tworzenia i istnienia.

Jak pisze Georges Gusdorf, „Człowiek podejmujący wysiłek opowiadania o sobie wie, że teraźniejszość różni się od przeszłości, i że nie powtórzy się w przyszłości; staje się wrażliwy raczej na różnice niż na podobieństwa. [...] biografia – obok pomników, inskrypcji czy posągów – staje się jednym z objawów pragnienia człowieka, by przetrwać w pamięci ludzkiej<sup>29</sup>”. Nabokowowi z pewnością się to udało – stał się elementem pamięci czytelników.

<sup>26</sup> V. Nabokov, *Selected Letters 1940–1977*, ed. D. Nabokov, M. J. Bruccoli, San Diego 1989, s. 69.

<sup>27</sup> L. Engelking, *Postowie do: V. Nabokov, Pamięci, przemów*, Warszawa 2004.

<sup>28</sup> Leszek Engelking jako uznany znawca twórczości Nabokowa zajmuje się także szerzej motywami tematycznymi, tropami i wzorami w *Pamięci, przemów*, zob. *Postowie*.

<sup>29</sup> G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. J. Barczyński, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.



Izabela Pogracka-Michalak

***Speak, Memory* of Vladimir Nabokov against  
a background of autobiographical writing**

(Summary)

The article treats of position of Vladimir Nabokov's autobiography *Pamięci, przemów* against a background of autobiographical writing. The author recapitulates studies of autobiography researchers and analyses the chosen work from the point of view of classification to various type of autobiography.