

IZABELA KAMIŃSKA

Uniwersytet Wrocławski

izabela.kaminska.poczta@gmail.com

Obraz kobiecości a ewolucja archetypu animy w wybranych powieściach Vladimira Nabokova

Przedmiotem niniejszego artykułu jest próba prześledzenia ewolucji kobiecych typów w wybranych rosyjskojęzycznych utworach prozatorskich Vladimira Nabokova z punktu widzenia teorii archetypów Carla Gustava Junga.

Przywołanie archetypu w kontekście niniejszych badań odsyła do koncepcji nieświadomości czy raczej, jak postuluje Paweł Dybel, „nieświadomego”¹, wprowadzonego do dyskursu naukowego przez Freuda. Głównym celem metody, którą określono mianem psychoanalizy, było zdefiniowanie wypartych obszarów i re-identyfikacja z nimi, co w konsekwencji prowadzić miało do przywrócenia treści wypartych w nieświadomość z powrotem do świadomości.

Jeśli uznamy narrację marzenia sennego za pierwotny przykład formy noszącej znamiona literackości, to uzasadniona staje się próba interpretacji utworu literackiego z wykorzystaniem osiągnięć psychoanalizy, choć popularna jest również opinia krytykująca jej autorytarne ambicje określania jedynej słusznej interpretacji, panseksualizm i infantylizm czy postulaty dotyczące metodologii wykładni².

Stoimy przed pytaniem, w jakim stopniu traktować możemy psychoanalizę jako rodzaj hermeneutyki³, która jako narzędzie poszukiwania nowych sensów w utworach już raz odczytanych da nowe perspektywy interpretacyjne.

¹ P. Dybel, *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką a poststrukturalizmem*, Kraków 2009, s. 30.

² L. Wygotski, *Psychologia sztuki*, przeł. M. Zagórska, Kraków 1980, s. 124–146.

³ P. Dybel, *op. cit.*, s. 339.

Ową „literacką psychoanalizę” Erich Fromm porównuje z psychoanalizą indywidualną; to wnioskowanie o „obecności nieświadomych idei ze szczególnych przeoczeń, pomyłek, niedomówień i przesady, wahań, nagłych przejść” w tekście:

Analizując dokładnie to, w jaki sposób pisarz wyraża siebie, wewnętrzne sprzeczności, których całkowicie nie wygładził, tylko wzmiankowanie o teorii, do której nigdy potem nie wraca, nadmierny nacisk na niektóre punkty oraz pominięcie hipotez, które mógłby postawić, można wnioskować, że musiał on być świadom innych możliwości⁴.

Słowa te odnosi Fromm do analizy tekstu naukowego, która opiera się na wyszukaniu treści zawartych przez autora w tekście nieświadomie, niecelowo. W sztuce natomiast:

to, co jest normalnie nieświadome w czuwającym umyśle, staje się świadome [...]. Poeta wyraża przeżycie, które przeciętna osoba odczuwa, ale jest ich nieświadoma. Nadając mu formę, jest on w stanie zakomunikować to przeżycie innym. Dramaturg nadaje życie przeżyciu, które normalnie jest stłumione, ponieważ jest ono sprzeczne z wszelkim dopuszczalnym przeżyciem. [...] Artysta odsłania prawdę, która została stłumiona, ponieważ była nie do pogodzenia z panującą konwencją i była nie „do pomyślenia”⁵.

W ujęciu Fromma sztuka staje się świadomą manifestacją tego, co wykraczając poza określone społeczne tabu zostało zepchnięte do nieświadomości. Rola artysty jest więc zbliżona do roli analityka w terapii indywidualnej, próbuje on reintegrować treści społecznie nieświadome z uświadomionymi.

Zofia Rosińska podkreśla, że jakkolwiek na gruncie psychoanalizy nie możemy wyodrębnić pełnej koncepcji sztuki, to:

psychoanaliza przyczynia się w wielkim stopniu do rozumienia psychogenezy sztuki i jej psychologicznego funkcjonowania, rozszerza przedmiot badań estetyki o nowe obszary wyznaczone pytaniem o psychologiczne warunki niezbędne do zaistnienia procesu tworzenia i odbierania sztuki, oraz współwystępujące z nimi. Nie mówi nam jednak o samej sztuce, o artystycznym procesie twórczym, ani o odbiorze sztuki jako specyficznym doświadczeniu, odróżniającym dzieło sztuki od innych elementów świata zmysłowo percypowanego⁶.

Traktując jednak psychoanalizę w kategoriach nie ostatecznie rozstrzygającej wykładni, lecz komplementarnej dla pozostałych metody dającej badaczowi alternatywny punkt widzenia, możemy uzyskać wgląd w sferę sensu dzieła, niedostępną tradycyjnym metodom interpretacji.

W jaki zatem sposób dokonać psychoanalitycznej interpretacji dzieła literackiego? Przeważa model lingwistyczny, podejście wyczułone na subtelności tkanek językowej utworu, jego stylistykę, strukturę formalną, warstwę symboliczną. Jak zauważa Dybel:

⁴ E. Fromm, *Rewizja psychoanalizy*, przeł. R. Saciuk, Warszawa 2006, s. 30.

⁵ *Ibidem*, s. 56–57.

⁶ Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Warszawa 1985, s. 15.

siła oddziaływania na odbiorcę oraz artystyczna ranga dzieła sztuki w dużej mierze zależą od sposobu, w jaki autor gra w nim umiejętnie, za pomocą odpowiedniego ukształtowania jego tworzywa⁷.

W różnych szkołach psychoanalizy odnajdujemy różne ujęcia tego modelu. Dybel zwraca uwagę na koncepcję Jacques'a Lacana, zgodnie z którą nieświadome zakłócenia formalnej organizacji języka, takie jak przejęzyczenia, powtórzenia, wieloznaczności, nie zniekształcają sensu wypowiedzi, ale przeciwnie — poprzez dysonanse i luki współtworzą sens tego, co wypowiedziane⁸. Interpretacja tekstu powinna uwzględniać te elementy struktury językowej utworu, traktując je jako soczewkę, w której dostrzegalny staje się właściwy sens utworu. W utworze literackim struktury językowe pozornie pozbawione sensu mają charakter konstytutywny dla jego warstwy znaczeniowej, są celowym zabiegiem autora. Umiejętne przetasowanie „przypadkowych” nonsensownych, wydawałoby się, w kontekście całości elementów z elementami pozornie niosącymi właściwy sens pozwala oddać ironię, groteskę, irracjonalność i głęboki tragizm ludzkiego życia⁹.

Obiektem zainteresowania szkoły jungowskiej w kontekście interpretacji psychoanalitycznej dzieła literackiego są relacje między jego symboliką a uniwersalnymi motywami archetypicznymi obecnymi w mitologiach różnych kultur. Według Junga, uwaga interpretatora powinna być ukierunkowana na wykazanie przeobrażenia danego motywu, swoistej reinterpretacji archetypu w dziele sztuki. Twórca przywołuje więc z nieświadomości zbiorowej pewien wzorzec i „odgrywa” go na nowo, budując na nim warstwę symboliczną utworu. Taka interpretacja wpisuje dzieło literackie w szerszy horyzont kulturowy, identyfikując je z mitem danej zbiorowości, nie kwestionuje przy tym osiągnięć innych modeli interpretacji. Archetyp jest zatem stworzonym nieświadomie prawzorcem pewnej postawy, doświadczenia, obecnym w zbiorowej nieświadomości i obrazującym zachodzące w psyche procesy. Jolande Jacobi podkreśla, że motywy obrazów archetypowych są jednakowe we wszystkich kulturach i że znajdujemy je we wszystkich mitologiach, bajkach, tradycjach religijnych i misteriach. Zaliczyć do nich możemy: mity o stworzeniu, grzech pierworodny, misteria ofiarne, narodziny z Dziewicy, kradzież ognia, zabicie smoka, podstępna zdradę. To także postacie i wyobrażenia idei: Wielka Matka, mag, mędrzec, zaczarowany książę, raj, drzewa świata itd.¹⁰ Jung wyodrębnił kilka archetypów kluczowych dla formowania się tożsamości człowieka. Tym, do którego będziemy się dalej odwoływać, jest anima.

Animę nazywa Jung obecny w nieświadomości indywidualnej i zbiorowej archetyp, żeński pierwiastek kompensujący analityczny i poznawczy charakter męskiej świadomości. „Archetyp ma silne działanie sugestywne.

⁷ P. Dybel, *op. cit.*, s. 343.

⁸ *Ibidem*, s. 347.

⁹ *Ibidem*, s. 349.

¹⁰ J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, przeł. S. Lypacewicz, Warszawa 1993, s. 70–71.

Fascynuje on świadomość i nierzadko ją hipnotyzuje¹¹. Anima jest odpowiedzialna za dwa typy projekcji zachodzących w psychice mężczyzny. W ramach pierwszego, wewnętrznego, symbolizujące kobiecość motywy pojawiają się w snach, wizjach i fantazjach mężczyzny, projekcja zewnętrzna natomiast powoduje przeniesienie cech archetypu na rzeczywistą kobietę, matkę, partnerkę itd. Zdominowanie przez silny archetyp może prowadzić do pewnych dysfunkcji psychiki oraz paraliżu w sferze międzyludzkich relacji. Fascynacja animą znajduje jednak swoje pozytywne skutki, gdyż otwiera świadomość mężczyzny na sfery niedostępne dla Logosu, pośredniczy między tym, co nieświadome w psychice, a tym, co kontrolowane przez świadomość. Mądrą, jasną przewodniczką po wewnętrznym świecie określa animę Jacobi¹².

Identyfikacja z wewnętrzną animą, zespolenie pierwiastka męskiego z żeńskim miało być, według koncepcji Junga, koniecznym etapem procesu indywidualizacji, to jest tworzenia spójnej jednostki. Koncepcja androgynii zakorzeniona jest w micie o pierwotnej i idealnej jedności zasady męskiej i żeńskiej wszechświata i bynajmniej nie Jung jest jej prekursorem. Już Platon Pierwszego Człowieka opisuje jako kulistą istotę dwupłciową¹³, z kolei Władimir Sołowjow w duchowej androgynii jako wolnej jedności zasady męskiej i żeńskiej widzi najważniejsze zadanie miłości¹⁴.

Szczególnie inspirująca w odniesieniu do literatury jest rozwinięta przez Marie-Louise von Franz teza o czterech etapach rozwoju animy¹⁵. Pierwszy nacechowany jest silnym erotyzmem i koresponduje z potrzebami dyktowanymi przez popęd seksualny, a jego uosobienie stanowi podporządkowana czysto instynktownym zachowaniom figura Ewy. Drugi stopień to personifikacja romantyczno-estetycznego wzorca nadbudowywana na seksualnym fundamencie. Wpłynął on na ukształtowanie średniowiecznego wzorca damy — obiektu platonicznej miłości, jego literackim odpowiednikiem jest Helena z *Fausta*. Trzeci poziom rozwoju animy to miłość podniesiona do rangi duchowego uświęcenia, a jej pełną realizacją ma być, zgodnie z tezą von Franz, postać Maryi Dziewicy. Ostatni model usytuowany jest poza granicami świętości czy czystości, to *Sapientia* — Mądrość Boża, jej realizacją jest Sulamitka z *Pieśni nad Pieśniami*. Tetragonalną animiczną strukturę wykorzystała m.in. Galina Kiłganowa¹⁶ w badaniach nad ewolucją bohaterki prozy erotycznej Iwana Bunina. Pewne analogie do tej budowy obserwujemy

¹¹ C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 79.

¹² J. Jacobi, *op. cit.*, s. 165.

¹³ Według M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, Warszawa 1999, s. 128.

¹⁴ Według L. Engelking, *Chwył metafizyczny. Władimir Nabokov — estetyka z sankcją wyższej konieczności*, Łódź 2011, s. 13.

¹⁵ M.-L. von Franz, *The process of individuation*, [w:] C.G. Jung, *The Man and His Symbols*, b.m.w. 1968, s. 158–229.

¹⁶ Г.В. Ки́лганова, *Эволюция женских образов в творчестве И.А. Бунина: трансформация анимы*, [w:] *Творчество И.А. Бунина и русская литература XIX–XX веков. Статьи и тезисы докладов международной научной конференции, посвященной 130-летию со дня рождения И.А. Бунина; 12–14 сентября 2000 года*, ред. Г.М. Благасова, Белгород 2000, s. 32–37.

w portretach bohaterek opowiadań i powieści Vladimira Nabokova. Jakkolwiek sam pisarz postponował wszelkie „psychoanalityczne” próby interpretacji swoich utworów¹⁷, koncepcja animy posłużyć może jako pomocnicza metoda rekonstrukcji obrazu bohaterki tej prozy, w której autor zdaje się odsłaniać prawdę stłumioną, a jeśli posłużyć się przywołanymi wcześniej słowami Fromma — prawdę nie „do pomyślenia”.

Personifikacją pierwszego typu animy według klasyfikacji von Franz jest żona Cyncynata — Marfińka z *Zaproszenia na egzekucję*. Jedno z pierwszych wspomnień bohatera o żonie sąsiaduje z obrazem Ogrodów Tamary, w których pobrzmiwa dalekie echo biblijnego Edenu. Jako cechę Marfy przywołuje jej atawistyczny lęk przed żabami i owadami. Kobieta wchodzi w częste seksualne relacje z innymi mężczyznami „с кем попало и где попало”¹⁸, których intensywność jest dla niej naturalna jak jedzenie czy oddychanie. Realizacja jej seksualnych potrzeb zatrzymuje się na sferze biologicznie determinowanego popędu. Jej gotowość do niesienia „ulgi” potrzebom kochanków sytuuje ją na podrzędnej wobec nich, instrumentalnej pozycji. Dwukrotnie zostaje matką kalekich, częściowo upośledzonych dzieci. Wybująły erotyzm i rola matki to główne determinanty porównania Marfińki do Ewy. W wyobrażeniach Cyncynata włochaty pająk — współmieszkaniec w celi ma coś wspólnego z żoną. W opisie żony, pająka i kata Nabokov eksponuje ten sam przymiotnik *бархатный*: „сначала на черном бархате [...] появилось, как медальон, лицо Марфиньки” (t. 4, s. 11), „на мягкой, сливочной белизны, шея была черная бархатка, а бархатная тишина платья, расширяясь книзу, сливалась с темнотой” (t. 4, s. 11), „бархатный паук, похожий чем-то на Марфиньку” (t. 4, s. 18), „в бархатной куртке [...] вошел м-сье Пьер” (t. 4, s. 99). Katowski zaś topór spoczywa w futerale na czarnym *бархате*. Kompozycja epitetów symbolicznie stawia Marfińkę w kręgu sił wrogich Cyncynatowi.

Znamienne, że przymiotnik „aksamitny” znajdujemy również pośród środków wyrazu w przesyconych erotyzmem portretach bohaterki prozy Bunina.

Drugi stopień transformacji animy stanowi postać Maszeńki z powieści o takim samym tytule. Maszę poznajemy w przywoływanych przez bohatera retrospekcjach. Opis dziewczyny jest subtelny; bohater wspomina jej kasztanowy warkocz związany czarną wstążką, żywe, roześmiane spojrzenie, ciemny rumieniec policzków. Ten uśmiech i ten figlarny błysk w oku widzieliśmy już na kartach literatury, taki portret Maszy przywołuje wspomnienie obrazu innej gimnazjalistki, Oli Mieszczerskiej, z opowiadania *Lekki oddech* (1916) Iwana Bunina:

У нее были прелестные бойкие брови, смугловатое лицо, подернутое тончайшим шелковистым пушком, придающим особенно теплый оттенок щекам; ноздри раздувались,

¹⁷ V. Nabokov, *Rowe's symbols*, „The New York Review” 7 X 1971, przedruk w: *idem, Strong Opinions*, New York 1973, s. 304–307.

¹⁸ В. Набоков, *Собрание сочинений в четырех томах*, сост. В.В. Ерофеев, Москва 1990, t. 4, s. 17. Wszystkie cytaty według tego wydania — w nawiasie tom i strona, poprzedzone, w wypadku cytatów wyodrębnionych graficznie, tytułem utworu.

пока она говорила, посмеиваясь и высасывая сладость из травяного стебля; голос был подвижный, картавый, с неожиданными грудными звуками, и нежно вздрагивала ямочка на открытой шее (*Машенька*, t. 1, s. 74).

W dziewczynie budzi się dopiero seksualność, wszystko w niej wabi i przykuwa zmysły bohatera, ale charakteryzują ją bardziej oczekiwanie i gotowość do pierwszych zmysłowych doznań niż inicjatywa. Ciemny blask włosów, smągła twarz i ciemny puszek na twarzy upodabniają Maszeńkę do bohaterki prozy erotycznej Bunina: Rusi, Tatiany (*Ciemne aleje*, 1949), do bohaterki *Czystego ponie-działku* (1944), zapowiadając rozkosz pierwszych pieśczoł, rozbudzając ciekawość zmysłowej tajemnicy tego, co inne, nowe, nieuchronne. Obrazu dopełniają szczegóły: słodka woń perfum dziewczyny, owoce czy landrynki, które lubiła:

Во рвах о ту пору зрела последняя, водянисто-сладкая малина; она необыкновенно любила ее, да и вообще постоянно что-нибудь сосала, — стебелек, листик, леденец (*Машенька*, t. 1, s. 76).

Opisane wyżej przyzwyczajenie dziewczyny wykorzystuje Nabokov nie tylko jako element zmysłowej charakterystyki. Cukierek to zapowiedź późniejszych erotycznie nacechowanych obrazów lolitek: dziewczynki z *Czarodzieja*, Emmoczki z *Zaproszenia na egzekucję* i wreszcie Dolores Haze — Lolity.

Maszeńka ma potrzebę admiracji, bycia kochaną, pamiętaną, jest w niej rodząca się kokieterijność i chęć prowokowania zazdrosnej miłości młodzieńca. Dziewczyna przeprosza za niedokończony list, domaga się od chłopca potwierdzenia stałości uczuć, opowiada o umizgach przypadkowego jegomościa. Swoje uczucia wylewa w listach i całą swą mocą próbuje wskrzesić temperaturę pierwszych spotkań i pocałunków. Jak zasuszony fiołek wyjęty po latach z książki przywoła feerię barw i zapachów niegdysiejszego lata, tak fotografia tej kobiety wywołuje u Ganina świeże wspomnienie dziewczyny sprzed lat. Ostatecznie jednak z zaskakującą bezwzględnością uświadamia on sobie, że jej obraz należy do przeszłości i w niej tylko może pozostać. Fascynacja Maszą ma silne zabarwienie erotyczne, ulega jednak wyraźnej sublimacji w miłość o charakterze duchowym. Choć nie może się ona fizycznie ziścić, staje się jednak dopełnieniem egzystencji Ganina i czyni go szczęśliwszym, niż był kiedykolwiek:

[Он] уже чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда. Он длился всего четыре дня, — эти четыре дня были, быть может, счастливейшей порой его жизни. Но теперь он до конца исчерпал свое воспоминанье, до конца насытился им, и образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминаньем (*Машенька*, t. 1, s. 111–112).

Jak zauważa Engelking, romans przeżywany przez Ganina we wspomnieniach, pozbawiony aspektu zmysłowości, jest bardziej intensywny i daje poczucie prawdziwego spełnienia, realizacja zaś miłości w jej fizycznym planie, zdaje się temu spełnieniu przeszkadzać¹⁹.

¹⁹ L. Engelking, *op. cit.*, s. 16.

Trzecią hipostazą animy jest Marta Dreyer, tytułowa dama z powieści *Król, dama, walet*. Egoizm tej postaci i jej erotycznie rozbudowany opis pozwala nazwać ją raczej antywzorcem trzeciego typu animy. Punktem wyjścia charakterystyki kobiety jest zmysłowy portret. Z opisu wylania się wyniosła i niedostępna, a przez to jeszcze bardziej pociągająca kobieta. Jej twarz to twarz cudownej Madonny ze starej ikony — wielkie nieruchome oczy, gładkie policzki oblane jakby nieziemskim światłem, pięknie wykrojone usta, ciemne powieki:

В это мгновение солнечный свет как бы обнажил ее лицо, окатил гладкие щеки, придал искусственную теплоту ее неподвижным глазам, с их большими, словно упругими, зрачками в сизом сиянии, с их прелестными темными веками, чуть в складочку, редко мигавшими, как будто она все боялась потерять из виду непремennую цель. Она почти не была накрашена; только в тончайших морщинках теплых, крупных губ сохла оранжевато-красная пыльца (*Король, дама, валет*, t. 1, s. 121).

Portret Marty uzupełniają nasycone zmysłowością szczegóły: „легкая тень над губой” (t. 1, s. 118), „бархатно-белая шея в нежнейших поперечных бороздках на горле” (t. 1, s. 118), „молочно-белая спина” (t. 1, s. 178), „голый шелк ее ног” (t. 1, s. 118), „обнажившееся плечо” (t. 1, s. 161), którego barwę w angielskiej wersji powieści Nabokov precyzuje odcieniem kości słoniowej, wyobrażając dalej różę piersi i hebanowe włosy²⁰. Piękne ciało Marty uwydatnia lekka spódnica, pod którą majaczą jedwabne nogi, a dodatkowy ładunek erotyzmu niesie opis „łatania” przez nią oczka w pończosze poślinionym palcem:

Иногда, когда она, встав, шагала мимо, к трубе радио, свет так падал, что в легкой ткани юбки сквозили тени ее ног выше колен, а раз у нее лесенкой порвался чулок, и, облизнув палец, она быстро провела им по шелку (*Король, дама, валет*, t. 1, s. 165).

Rozbudzoną seksualność Marty podkreśla senna fantazja, w której widzi ona siebie w roli nagiej, wystawionej na sprzedaż, niewolnicy z obrazu w pokoju Franza. Marta staje się panią jego myśli i pragnień i całkowicie podporządkowuje sobie słabą, podatną na wpływy osobowość Franza. W jej demiurgicznych zapędach ukształtowania kochanka przebłyскуje — z jednej strony — boska siła sprawcza, z drugiej — przeciwwaga dla kreacjonistycznych planów Dreyera stworzenia „automanekinów”. Plan zabójstwa Dreyera powstał dlatego, że Marta i Dreyer to, jak zauważa György Zoltan Józsa²¹, dwa odwiecznie sprzeczne i zwalczające się żywioły, *yin i yang* w materii świata, dwie siły, na których granicy ściernia się funkcjonuje rzeczywistość. W Dreyerze kipi witalność, pragnienie życia, wrażeń, doświadczenia i tworzenia. To rubaszny żartowniś, zapalony zdobywca, nienasycony seksualnie mężczyzna w pełni sił. Żywiołem Marty jest woda, co sugestywnie oddają jej charakter strój, otoczenie, umiejętności. Marta penetruje myślami każdą możliwość uśmiercenia Dreyera, wybiera najbardziej oczywistą. Dostosowuje się do roli małżonki milionera i szczerze wypełnia sobą przestrzeń

²⁰ V. Nabokov, *Król, dama, walet*, tłum. z ang. L. Engelking, Gdańsk 1994.

²¹ Г.З. Йожа, *Мифологические подтексты романа „Король, дама, валет”*, [w:] В.В. Набоков, *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2001, s. 682.

małżeńskiej willi, meblując i upiększając ją według własnego uznania. Jej garderobę stanowią ubrania w głębokich kolorach, szczególnie pięknie wygląda w zielonej sukni, a atrybutem, z którego, zdawałoby się, czerpie część swojej boskiej mocy, są szmaragdowe kolczyki, o które prosi również na chwilę przed śmiercią.

Jednorodność natury Marty z wodą osiąga Nabokov przez dobór podobnych przedmiotników w opisie kobiety i morza:

Море было молочно-синеватое, сплошь в играющих блесках (*Король, дама, валет*, t. 1, s. 267).

Znakiem jej wodnego świata jest tafla lustra, świadek i strażnik w domu, szpieg w sklepie Dreyera. Przywołać tu można moment, gdy Dreyer, krzątając się po mieszkaniu w oczekiwaniu na Martę, czuje na sobie czyjeś niepokojące spojrzenie:

В зеркале отражалась его широкая, светло-серая спина, теневые перехваты на сгибе рукава, желтые пряди приглаженных волос. Он быстро обернулся, будто почувствовал, что кто-то смотрит на него, отодвинулся, и в зеркале остался только ярко-белый угол накрытого стола на черном фоне (*Король, дама, валет*, t. 1, s. 152).

W Marcie odbicie w lustrze nieprzypadkowo wywołuje z kolei radosny uśmiech i wdzięczność. Jest dumna ze swojego ciała. W kontakcie ze zwierciadłem zyskuje świadectwo swego cielesnego potencjału²².

Franz nieświadomie odnajduje drogę do świata Marty, śniąc o krainie wody i zwierciadeł, w której oczekuje go kochanka:

Он будто находился в какой-то зеркальной зале, которая чудом обрывалась к воде, вода сияла в самых неожиданных местах, и, направившись к двери, мимо вполне уместной мотоциклетки, которую пускал в ход квартирный хозяин, — Франц, в предчувствии неслыханного наслаждения, дверь осторожно открыл и увидел Марту, сидевшую на краю постели. Он быстро подошел, но в ногах у него путался Том, и Марта смеялась и отгоняла собаку. Он теперь близко видел ее блестящие губы, вздувающуюся от смеха шею, — и заторопился, чувствуя, как нарастает в нем нестерпимая сладость; и он уже почти прикоснулся к ней, но вдруг не сдержал вскипевшего блаженства (*Король, дама, валет*, t. 1, s. 160).

Dwuznaczne nawiązanie do „wskipewszego блаженства” pozwala autorowi nie tylko oddać erotyczny nastrój sennej wizji, może również sugerować charakteryzujące relację Franza wobec Marty poczucie niższości i kompromitacji.

Franz to powolna kukła, woskowa laleczka w rękach Marty, zależna od niej podobnie jak los „automanekinów” zależy od Dreyera²³. Choć Marta w relacji

²² Por. z koncepcją fazy lustra w lacanowskiej psychoanalizie, pierwotnie obrazującej przełomowy moment w rozwoju dziecka, w którym na mocy autoidentyfikacji z własnym lustrzanym odbiciem dochodzi do ukształtowania podmiotowości Ego. Ujrzenie swojego odbicia w lustrze pozwala dziecku zyskać świadomość integralnego ciała, wydobyć je z chaosu wcześniejszego rozczłonkowania, zyskać nad nim władzę. Szerzej o tym w książce P. Dybla, *Urwane ścieżki. Przybyszewski — Freud — Lacan*, Kraków 2000.

²³ Д.З. Йожа, *op. cit.*, s. 674, 676.

z Franzem wydaje się uosabiać siłę omnipotentną i w pełni nad nim dominującą, to Franz okazuje się katalizatorem jej przemiany, co symbolicznie oddaje scena, gdy przez nieuwagę wywraca wazon w salonie Dreyerów, „uwalniając” przy okazji wodę. Franz jest pierwszym mężczyzną, który daje Marcie seksualne spełnienie i rozkosz, uruchamiając tym samym proces jej przeobrażenia i wyzwalaając jej demoniczną, tłumioną wcześniej naturę.

W powieści znajdujemy inne symboliczne potwierdzenia boskiej proveniencji Marty Dreyer. Ramię koloru kości słoniowej, hebanowe włosy czy gładkie białe pachy to epitety podkreślające posagową urodę Marty, ale przywołujące na myśl także skojarzenie z figurką idola, starożytniej boginki. Nieziemskość sfery, w której Franz spotyka Martę (i Dreyera), zapowiada już zmiana wagonu, będąca dla Franza przeżyciem niemal transcendentnym, i — jak zauważa Joza — odgrywa rolę misterium²⁴. Brak okularów w trakcie pierwszej wizyty u Dreyerów sprawia, że nie jest on w stanie rozpoznać kobiety, a jej postać jawi mu się jedynie jako mglisty kontur. Nabokov wykorzystuje tu biblijny motyw nierozpoznawalności bóstwa²⁵. Boskim emblematem jest też głos Marty, „голос в нежной перспективе” (t. 1, s. 190), jakiego lubił słuchać Dreyer, rozmawiając z żoną przez telefon.

Marta uosabia bóstwo okrutne, oczekuje ofiary z ciała i ducha. Pragnie śmierci Dreyera, ale taki symboliczny wydzwięk może mieć też futro z kretów, które nosi. Symboliczna ofiara ze zwierzęcia może oznaczać powinowactwo Marty-Persefony z bóstwami podziemnego świata. Ślepotą zwierzęcia rodzi też asocjacje z osobą Franza. To mistyczne samoofiarowanie Franza Marcie widać w systematycznej utracie wagi i jego postępującym szaleństwie.

Czwarte, ostatnie stadium rozwoju animy, uosabia Emmoczka z *Zaproszenia na egzekucję*. W postaci dziewczynki widzimy już pierwsze subtelnie zarysowane cechy Nabokovskich nimfetek. Pojawieniu się dziewczynki w powieści towarzyszy nieokreślonego pochodzenia światło, podobnie błyszczą jej sukienka, włosy i piłka. Autor podkreśla kształt i kolor jej łydek epitetem „marmurowy”. Jak w dużym, powolnie oglądanym zbliżeniu obserwujemy, jak odgarnia z twarzy włosy, co Nabokov podkreśla szczegółem, że robi to czwartym i piątym palcem dłoni. Nieoczekiwane „zjawisko” przykuwa uwagę wszystkich obecnych:

В одном месте, где нежданно и необъяснимо падал сверху небесный луч и дымился, сиял, разбившись на шербатых плитах, дочка директора Эммочка, в сияющем клетчатом платье и клетчатых носках, — дитя, но с мраморными икрами маленьких танцовщиц, — играла в мяч, мяч равномерно стучался об стену. Она обернулась, четвертым и пятым пальцем смазывая прочь со щеки белокурую прядь, и проводила глазами коротенькое шестивие. Родион, проходя, ласково позвенел ключами; адвокат вскользь погладил ее по светящимся

²⁴ *Ibidem, op. cit.*, s. 673–674.

²⁵ Maria Magdalena spotyka Zmartwychwstałego Jezusa, lecz Go nie rozpoznaje (por. Ewangelia św. Jana: J 20, 11–14), podobnie nie rozpoznają Go uczniowie idący do Emaus (por. Ewangelia św. Łukasza: Łk 24, 13–35).

волосам; но она глядела на Цинцинната, который испуганно улыбнулся ей. Дойдя до следующего колена коридора, все трое оглянулись. Эмочка смотрела им вслед, слегка всплывающая блестящим красно-синим мячом (*Приглашение на казнь*, t. 4, s. 23).

Portretu dziewczynki dopełniają zmysłowo określone szczegóły jej wyglądu: gołe puszyste ręce, na pół rozchyłone usta, długie i jasne, prawie siwe rzęsy:

скрестив голые пушистые руки, полуоткрыв розовый рот и моргая длинными, бледными, как бы даже седыми, ресницами, смотрела поверх стола на дверь (*Приглашение на казнь*, t. 4, s. 25).

W opisie nóg dziewczynki znowu pojawia się asocjacja z tańcem, gdy zjawia się ona w celi Cyncynata, migając „балеринными икрами” (t. 4, s. 25). Uwagę autora przykuwają też jej nagie uda i kolana odsłonięte w geście podciągnięcia ich pod brodę:

[Она] смирно села, прижав подбородок к поднятым сжатым коленкам, на которые нагнула подол, показывая снизу гладкие ляжки (*Приглашение на казнь*, t. 4, s. 26).

Kolejny zmysłowy szczegół w charakterystyce dziewczynki to sposób, w jaki je cukierka. Landrynka w ustach to znak wodny Nabokovskich lolitek.

W fantazjach dziewczynki o byciu uprowadzoną przez Cyncynata i w prowokowanych przez nią dwuznacznych zabawach widać wyraźnie tło erotyczne. Cyncynat, chcąc ją od siebie odgonić, próbuje wywołać w dziecku uczucie wstydu:

она вспрынула [...] и, опрокинув его, пустилась по нем карабкаться. Холодные пальцы ее горячих голых рук впивались в него, она скалилась, к передним зубам пристал кусочек зеленого листа.

— Садись смирно, — сказал Цинциннат [...]. Эмочка, взясь, уткнулась лбом ему в грудь; из-под ее рассыпавшихся и в сторону свесившихся буклей обнажилась в заднем вырезе платья верхняя часть спины, со впадиной, менявшейся от движения лопаток, и вся ровно поросшая белесоватым пушком, казавшимся симметрично расчесанным. Цинциннат погладил ее по теплой голове, стараясь ее приподнять. Схватила его за пальцы и стала их тискать и прижимать к быстрым губам.

— Вот ластушка, — сонно сказал Цинциннат, — ну, будет, будет. Расскажи мне... Но ею овладел порыв детской буйности. Этот мускулистый ребенок валял Цинцинната, как щенка.

— Перестань! — крикнул Цинциннат. — Как тебе не стыдно! (*Приглашение на казнь*, t. 4, s. 84–85)

Przytoczony fragment jednoznacznie sugeruje erotyczny kontekst sprowokowanej przez dziecko zabawy. Tym zabiegiem Nabokov wyraźnie rysuje problem tabu, jakim jest seksualność dziecka i jego kierowane erotyzmem dziecięce zachowania, który przywoła później w *Czarodzieju* i — oczywiście — *Lolice*.

Główny bohater powieści przypisuje dziewczynce omnipotentną wiedzę:

Ты ведь все знаешь, — я чувствую, что знаешь... (*Приглашение на казнь*, t. 4, s. 26)

i błaga ją o wyjawienie przyszłości, bo perspektywa śmierci niespodziewanej jest dla niego bardziej przerażająca niż jej nieuchronność:

Умоляю тебя, скажи мне, я не отстану, скажи мне, когда я умру? (*Приглашение на казнь*, t. 4, s. 26)

Symbolem tajemnej wiedzy jest tu kartkowana przez dziewczynkę księga. Emmoczka, zdawałoby się, uchyla rąbka tajemnicy, pozostawiając na ścianie rysunek z „planem” ucieczki. Dziecięcy kod Cyncynat odczytuje jako przepowiednię, „обещание, образчик мечты”. Zaczyna widzieć w dziewczynce jedyną nadzieję ocalenia, w czym utwierdza go ona, obiecując wybawienie. Dwunastolatkę²⁶ cechuje dziecięce, jakby naturalne okrucieństwo i brak empatii, co widać w sposobie, w jaki przedrzeźnia chromego Diomedona. Jednocześnie wydaje się ona jedyną osobą szczerze i ze współczuciem żegnającą Cyncynata.

W sennej wizji Cyncynat widzi dziewczynkę składającą bez końca świetlistą tkaninę. Nasuwa się tu skojarzenie z Mojżą, a znakiem obecności Prządki w powieści jest również figura drapieżnego pająka rozpinającego pajęczynę w celi bohatera. Złowrobnym fatalnym wydzźwiękiem ma piłka dziewczynki, przywołująca asocjacje z odciętą głową i oznaczająca zapowiedź zbliżającej się egzekucji poprzez dekapitację. Piłka-głowa i związane z dziewczynką taneczne emblematy przywołują również historię biblijnej Salome i Jana Chrzciciela.

Podkreślany przez Nabokova związek dziewczynki z tańcem daje, oprócz konotacji erotycznych, również nawiązanie do jej boskiego pochodzenia. Taniec jest jedną z pierwotnych form czczenia bóstwa, w tańcu człowiek osiąga ekstatyczny stan mistycznego zjednoczenia z nim²⁷. Wyobrażenia wielu bóstw, zwłaszcza wschodnich, to także figury tańczące. Buddyjskie bóstwo, będące wcieleniem Wielkiej Mądrości, to Mandżuśri, przedstawiany w tańcu, wieloręki, dzierżący miecz i księgę²⁸. Podobnie w tańcu, z czterema rękoma wyobrażany jest w hinduizmie Śiwa, którego postać symbolizuje zwycięstwo Boga nad niewiedzą, jedność pierwiastków męskiego i żeńskiego, roztaczaną nad światem opiekę, ale też zapowiedź jego zniszczenia. Jest również symbolem zbawienia i wyzwolenia²⁹. We wszystkie te funkcje autor wpisuje na kartach powieści Emmoczkę, a drogę do opisanych wyżej asocjacji otwiera słowami:

потом прыгнула, будто летя, и наконец закружилась на месте, раскинув множество рук (*Приглашение на казнь*, t. 4, s. 85).

Boską proveniencję Emmoczki podkreśla Nabokov apostrofą podniesioną przez Cyncynata:

Будь ты взрослой, [...] будь твоя душа хоть слегка с моей поволокой, ты, как в поэтической древности, напоила бы сторожей, выбрав ночь потемней... (*Приглашение на казнь*, t. 4, s. 26),

²⁶ Dwanaście lat miała również dziewczynka z opowiadania *Czarodziej* V. Nabokova.

²⁷ Można tu przywołać tańczących derwiszów oraz znaczenie tańca w kultach szamanistycznych.

²⁸ Por. G.J. Bellinger, *Leksykon mitologii. Mity ludów i narodów świata*, Warszawa 2003, s. 250.

²⁹ *Ibidem*, s. 371.

a także określeniem Rodiona: „золотой наш цветок” (t. 4, s. 98). Cytowana apostrofa i epitet są charakterystyczne dla stylistyki litanii, modlitwy.

Dziewczyńce obca zdaje się kategoria czasu. Na pokazywanych przez Monsieur Pierre’a irracjonalnie stylizowanych zdjęciach, układających się w horoskop dziewczynki, widzimy jej teraźniejszość i przyszłość, czym autor sugeruje jej niezależność od czasu w fizycznym ujęciu.

Nabokov sytuuje figurę Emmoczki poza kategoriami moralności i oceny. Więzienie z rozgrywanym się dramatem Cyncynata jest jej przestrzenią zabawy; to ona na ścianie jego celi rysuje symboliczne granice, w których obrębie poruszać się może bohater, ona wyprowadza go z korytarza wprost do jadalni dyrektora, ona zabrania mu iść dalej, gdy Cyncynat opuszcza celę, wreszcie palcem rysuje szlak na obrazie z przedstawioną wizją pozawięziennego świata.

Analiza przywołanych fragmentów utworów Vladimira Nabokova ujawnia dynamiczny portret kobiecy. Wyobrażenie żeńskiej zasady świata ewoluuje w powieściach autora poprzez różne kategorie rozwoju animy. Wykorzystywane przez niego środki wyrazu: bogactwo nacechowanych erotyzmem epitetów, symbolika i wielowymiarowość postaci tworzą fascynujący, unikatowy obraz kobiecości. Archetyp animy pozwala czytać ten obraz w nowym kontekście i poszerza horyzont badawczy.

Изображение женственности как эволюция архетипа анимы в избранных романах Владимира Набокова

Резюме

В статье рассматривается значение психоанализа в изучении литературы. Автор считает концепцию анимы К.Г. Юнга одной из важнейших идей, объясняющих образ женственности и его место в подсознательном процессе психики мужчины. Анализ структуры героинь и символического слоя нескольких романов Владимира Набокова показывает, что архетип анимы формирует литературный образ женщины по тетрагональной модели.

Ключевые слова: анима, психоанализ, архетип, женщина, любовь.

Image of femininity as the evolution of the archetype of the anima in selected novels of Vladimir Nabokov

Summary

The article discusses the role of the psychoanalysis in studies of literature. The author believes that C.G. Jung's conception of anima is one of the most important ideas that explain the

notion of femininity and its place in the subconscious process of the man's psyche. The analysis of the character structure and the symbolic layer in few novels of Vladimir Nabokov shows that the tetragonal model of anima influenced the image of the women portrayed by him.

Keywords: anima, psychoanalysis, archetype, woman, love.