

NABOKOV A TEXTOVÉ OBRAZY

ANTON VYDRA, Katedra filozofie FF UCM, Trnava

VYDRA, A.: Nabokov and Textual Images
FILOZOFIA 63, 2008, No 7, p. 611

The main line of the paper is putting together several Nabokov's ways of grasping visual images with the help of words, i.e., grasping them within a text. One of Nabokov's ideas is to write analogically to the work of a painter. A textual description seems to him very verbose and tedious. The other model of his creative work imitates optical illusions. Textual mimicries are produced by various anagrams and wordplays. This imitation (a specific form of mimesis) follows from (is related to) Nabokov's literary understanding of the transparency which in fact is not transparent. According to him, we cannot see the essentially unknowable ground of things (and of images, persons, etc.). We only are able to see the surface which changes its shape continuously by imitating rather its background, not its hidden essence. There is nothing interior in his texts, too, everything is surface-like, i.e. everything is visible just like as a painter's painting.

Keywords: Nabokov – Text – Image – Imitation – Mimicry – Optical illusion – Allusion

*Autor naivne sníva, že z čitateľa urobí diváka.
Podarilo sa to vôbec niekedy?... V tejto chvíli
však nepotrebujem návod na literárnu tvorbu, ale
jednoduchú primitívnu presvedčivosť maliarskeho
umenia.*

Vladimir Nabokov: *Zúfalstvo*

Úvod. Možno sa na text dívať ako na obraz? Dá sa slovami zobrazovať? Dokáže text na seba vziať podobu obrazu (ak neuvažujeme o kaligrafii)? Jean-Luc Nancy v eseji *Odlišné kmitanie* píše: „Rozdiel medzi textom a obrazom je flagrantný. Text prezentuje významy, obraz prezentuje formy“ ([12], 63). Mohli by sme to povedať ešte inak: Text opisuje pomocou znakov, obraz ukazuje pomocou podôb (tvarov). Vezmime si hneď na začiatok príklad: Opíšme istú krásnu ženu s dlhými čiernymi havraními vlasmi a namaľujme na plátno tú istú ženu s rovnako dlhými čiernymi vlasmi. Bude sa podoba na obraze zhodovať s podobou v mysli čitateľa? Bol by to zrejme vzácny prípad súladu medzi čitateľovým a maliarovým vnímaním. Samozrejme, opis ženy by sme mohli cizelovať, vypracovať ho do detailov, a aj tak by nemusela podoba na obraze zodpovedať našej predstave. Vzápätí by nám niekto ukázal prstom na fotografiu: „Pozrite sa na túto krásnu ženu s dlhými čiernymi vlasmi.“ Ozval by sa niekto ďalší, že dlhé čierne vlasy vidí, ale nevie, kde má hľadať krásu. Relatívnosť krásy by narastala s každou ďalšou výpoveďou. *Nihil novum sub sole.*

Mohlo by sa zdať, že text idealizuje v oveľa väčšej miere než obraz (s textovým opisom krásnej ženy by súhlasili viacerí, na rozdiel od podoby na obraze, s ktorou by boli

spokojní len niektorí). Ale idealizácia textu je iluzívna, lebo to, čo idealizuje, nie je text, ale čitateľ, náchylný predstaviť si po pomerne jednoduchom opise najkrajšiu čiernovlasú ženu, akú mu v tej chvíli jeho imaginácia ponúka. Jej krása existuje v závislosti od čitateľových subjektívnych predstáv a nárokov na krásu. No nejde nám o určenie ontologického či estetického statusu krásneho. Chceme poukázať na rozpory a súvislosti medzi textovým a obrazovým zachytávaním tvarov či podôb. Tak, ako čitateľ (vy)nachádza idealizované podoby osôb na základe autorovho textu, aj autor (vy)nachádza textový opis na základe svojich idealizácií, nech by bol inšpirovaný čímkoľvek. Napokon, to isté môže robiť maliar. Zdalo by sa, že maliarovi sa darí lepšie zachytiť podoby a tvary, keď akoby priamo ukazuje: „Pozrite, na takúto čiernovlasú ženu som myslel.“ Nezúžil tým pre nás až príliš možnosti našej imaginácie? Alebo to možno povedať inak: Predstava obrazu ženy,

Vladimir Nabokov



ktorú sme kedysi videli na plátne (spomienka na jej tvár, ako ju zachytil maliar), sa môže líšiť od predstavy ženy, ktorú sme si pred časom my sami predstavovali pri čítaní jej opisu v nejakej knihe. Textový opis môže vyvolávať zakaždým novú imagináciu.

Vladimir Nabokov sa nám zdá byť vhodným spoločníkom pri písaní tejto eseje, keďže sa vo svojich textoch zaujímal (prínavnejším z literárneho hľadiska) o podobné prepojenie vizuálneho a textového zachytávania nejakej predstavy.¹ Vyberme z jeho diel tie, na ktorých by bolo možné sledovať vzájomné vplyvy a difúzie medzi spisovateľským a výtvarným umením, respektíve tie, v ktorých sa Nabokov akoby pokúšal písať ako výtvarník. Zároveň je namieste spomenúť, že Nabokov nechápal mimetické zobrazovanie ako obyčajnú reprezentáciu, skôr ho používal ako mimikry, ktoré skúmal na motýľoch ako entomológ. *Mimézis* preň-

ho nie je napodobňovanie niečoho preto, aby to bolo napodobnené, ale preto, aby zmenil či zakryl prirodzený (pravdivý) výzor niečoho iného. *Mimézis* je uňho umelecká lož, hra presvitania, zvláštneho splyvania s cudzím či vlastným textom v podobe alúzií a „auto-plagiá-torstva“. K tomuto problému sa ešte vrátim.

Inú podobnosť medzi textom a obrazom môžeme nájsť medzi Nabokovovou sujetovou výstavbou textu a grafikami M. C. Eschera. Šťasti mu boli známe Čeliščevove výtvarné experimenty a je možné, že aj v nich hľadal inšpiračné zdroje pre svoju tvorbu. Výtvarný iluzionizmus (dnes reprezentovaný napríklad Sandrom Del-Pretom) mu mohol pripomínať prácu s mimetickými technikami zahaľovania jedného obrazu inými, čo sa ukazuje aj v jeho literárnej tvorbe, v ktorej núti čitateľa všímať si neustále anagramy

¹ Profilový článok o Nabokovovi som nedávno publikoval v časopise *Ostium*. VYDRA, A.: Fragmentsy z portétu umelca (Nabokov a jeho tvorba). [Online]. In: *Ostium*, roč. 4, 2008, č. 2. URL: <www.ostium.sk>.

a kalambúry (niekedy ozajstné, inokedy falošné). Napokon, len znalec a dobrý pozorovateľ dokáže odlíšiť „imitujúceho“ motýľa od obyčajného listu na strome.

1. Písať ako výtvarník. Nabokov na viacerých miestach naráža na súvislosť medzi maliarskym a spisovateľským umením. Písanie bolo preňho spôsobom zobrazovania. Výslovne je o tom reč v *Zúfalstve*, kde rozprávač i hlavná postava Hermann Karlovič o sebe vraví: „Priveľmi som si zvykol dívať sa na seba zvonku; keďže som maliar i model zároveň, nečudo, že môjmu štýlu chýba požehnaná elegancia prirodzenosti“ ([8], 186). Ešte predtým sa Hermann pokúša presvedčiť čitateľa, že sa podobá akémusi tulákoví (Felixovi), na ktorého narazil kdesi v Prahe. Nabokov sa tu usiluje čo najviac používať vizuálne uvedenie opisu podobnosti: „Obzrite si môj nos... A toto je jeho nos...“, „Pozri sem, čitateľ...“. Vzápätí nasleduje zvláštna pasáž, v ktorej Nabokov napíše: „Raz mi ktosi povedal, že vyzerám ako ten polárny bádateľ Amundsen. A aj Felix vyzerá ako Amundsen. Ale nie každý si vie vybaviť Amundsenovu tvár. Ja sám si ho viem len hmlisto predstaviť a nie som si istý, či si ho nepletiem s Nansenom“ ([8], 184). Irónia, s ktorou sa Nabokov pohráva, je veľavravná. Najskôr chce Hermann slovami opísať črty svojej tváre a tváre svojho dvojníka, a nakoniec sa rozhodne poukázať na svoju podobu s Amundsenom (alebo s Nansenom? – podoba v menách je takisto dôležitá ako pripomienka, že Hermann má „severský typ nosa“), na ktorých tváre si len matne spomína a ktorých si čitateľ vôbec nemusí vedieť vybaviť. V každom prípade úsilie vizualizovať podobu Hermanna Karloviča a jeho dvojníka prebieha najskôr na základe absentujúcej predlohy a neskôr na základe predlohy, ktorá je nejasná. Niečo z opisov jeho tváre by sme síce mohli hľadať aj na dobových fotografiách (Nansena a Amundsena), ale toto hľadanie by bolo zúfalé ako názov románu. Severskí cestovatelia Nansen a Amundsen sú si navzájom v niečom podobní (napríklad zakrútené fúzy, o ktorých u Nabokova niet žiadnej zmienky), a v niečom sa od seba úplne líšia. Čitateľ sa zaobíde aj bez fotografií, ktoré iba kazia a narúšajú jeho predstavu Hermanna Karloviča.²

Hermannov vizuálny omyl sa ukazuje na konci románu (potom, čo zavraždí Felixa) v liste od maliara Ardaliona, ktorý predtým Hermanna portrétoval, hoci ten s portrétom nebol spokojný (pretože ho vraj nezobrazoval správne). Ardalion v liste napísal: „Vidíš, že nestačí človeka iba zabiť a obliecť ho do svojich šiat. Je potrebný ešte jeden detail, a tým je podobnosť. Ale na celom svete neexistujú a ani nemôžu existovať dvaja celkom rovnakí ľudia, nech by si ich vyobliekal akokoľvek. Pravda je, že o týchto detailoch sa s nami policajti vôbec nebavili, lebo prvé, čo jej [Hermannovej žene Lýdii] povedali, bolo, že našli mŕtveho človeka, čo mal pri sebe doklady jej manžela, ale že to nie je jej manžel“ ([8], 340).

Hermannova myľka spočívala jednak v odmietaní zrkadiel (priam v nenávisti voči nim), jednak v zlej interpretácii reality. *Mimézis*, s ktorou pracuje, je len zdanlivou imitáciou, respektíve ňou nie je vôbec. Moment omylu je možné zachytiť len vďaka tomu, že

² Podobný neúspešný pokus o slovné zobrazenie sa nachádza aj v *Lolite*, keď Humbert Humbert zistí, že jeho ženu Charlotte prešlo auto: „Okamžitý zrakový vnem musím vteliť do radu slov; ich hromadenie v písanej podobe ruší onú momentku, onú intenzívnu jednotu obrazu. Pohodený pléd, auto, figurína starca, ošetrovatelka...“ ([7], 100). Pri dívaní sa na obraz (a na veci, ktoré sú na ňom zobrazené) práve my vyberáme, na čo sa pozrieme skôr; v texte nám poradie vecí skladá autor (a hoci by ho mohol poprehadzovať, vždy nám ponúka určitú postupnosť toho, čo si máme predstaviť).

text nedokáže ponúknuť vizuálnu podobu Hermanna Karloviča s Felixom. Ak by sme ich totiž na začiatku videli ako naozaj podobných, ako skutočných dvojníkov, zdalo by sa nám čudné konštatovanie policajtov, ktoré sa spomína v Ardalionovom liste. Hermann je ukázkou človeka, ktorý prepadne zúfalým pochybnostiam o vlastnej interpretácii reality: už si nie je istý, či svetu okolo seba rozumie správne, či ho skutočnosť neklame, či to, čo vidí, je naozaj také, ako to vidí. Nie je to všetko len klamná vízia, platónsky odraz na vodnej hladine? Nabokov obchádza aj okolo týchto myšlienok: „Zastali sme na malom mostíku a opreli sa lakťami o zábradlie. Obdivovali sme na tichej hladine pod našimi nohami verný odraz (ignorujúc, pochopiteľne, model) tapisérie pestrých jesenných listov v parku. Sklenú modrosť oblohy, tmavé krivky zábradlia a našich sklonených hláv. Listu, čo pomaly padal do vody, sa v ústrety z tienistých vodných hĺbok vynoril jeho na nerozoznanie podobný dvojník. Ich stretnutie bolo celkom tiché“ ([8], 222). Na prvý pohľad sa môže zdať, že ignorovaním modelu sa Nabokov stavia proti platónskemu primátu predlohy pred jej obrazom, ale slová „odraz tapisérie“ tento odstup zjemňujú, keďže tapiséria sama je z funkčného hľadiska obrazom. Akoby sa tu chcelo povedať toto: Je jedno, na čo sa obraz vzťahuje, treba s ním rátať ako so súčasťou tohto sveta, ako s realitou rozšírenou o svoj obraz ([13], 34 – 35).

Iný príklad hry s klamlivosťou obrazov a zrkadlení sa nachádza v *Pozvaní na popravu*. V jednej pasáži si Cincinnatus vo väzení prezerá fotografie, ktoré zaznamenávajú dávnu minulosť. „A čo, pomyslel si Cincinnatus, ak si nesprávne vysvetľujem tieto obrázky? Epoche pripisujem vlastnosti jej fotografie. To bohatstvo tieňov, aj prúdy svetla, aj lesk opáleného pleca, aj nezvyčajný odraz, aj plynulé prechody z jedného živlu do druhého, čo ak sa toto všetko vzťahuje len na fotografiu, na zvláštnu svetlomaľbu, na zvláštne formy tohto umenia, a svet v skutočnosti vôbec nebol taký ohybný, vlhký a rýchly – presne tak, ako naše primitívne aparáty podľa svojho zaznamenávajú náš dnešný narýchlo zbúchaný a ponatieraný svet“ ([9], 31). Cincinnatus podobne ako Hermann prežíva rovnaké zúfalstvo z neistoty, zo straty dôvery v uchopiteľný, zaznamenateľný svet (fotografiu). Ale je tu aj iná neistota, ktorá na Cincinnata dolieha, totiž, že mu jeho väznotelia zatajújú deň a hodinu jeho popravy – neistota smrti, neistota stredy, v ktorom sa stretávajú dve rozprestreté, zrkadliace sa motýlie krídla času a večnosti. Smrteľný Cincinnatus je ten vo väzení (každodenná skutočnosť), nesmrteľný zas ten v jeho vlastnej fikcii (umenie).

A je tu ešte iná imitácia, rovnako pozoruhodná.

2. Text ako optická ilúzia. Druhá imitácia v *Pozvaní na popravu* je opisom Cincinnatovej postavy: „Bol veľmi chudý a teraz, pri zapadajúcom slnku, čo zvyrazňovalo tiene rebier, vyzerala konštrukcia jeho hrudného koša ako úspešné mimikry, lebo vyjadrovala mrežovú podstatu jeho prostredia, jeho žalára“ ([9], 40). Splyva s prostredím, v ktorom ho uväznili. Je zrejmé, že entomológ Nabokov tu využil svoje znalosti zo sveta motýľov. Na čitateľa priam vedecky pôsobia slová zo začiatku románu, kde je reč o Cincinnatovom detstve: „Už ako dieťa Cincinnatus akýmsi zázrakom vytušil nebezpečenstvo a bdelo sa cibril v tom, ako zakryť určitú svoju zvláštnosť. Neprepúšťal cudzie lúče, a preto v stave pokoja pôsobil nevidaným dojmom osamelej tmavej prekážky v tomto svete priezračných duší, no predsa len sa naučil predstierať presvitavosť, uchylujúc sa k zložitému systému akýchsi optických klamov – no stačilo na okamih sa pozabudnúť, trochu menej si všímať seba, zanedbať obraty rafinovane osvetlených plôch duše, a hneď sa strhol poplach“ ([9],

13). Iluzórna prievitnosť zaujme práve svojou reálnou neprievitnosťou. Je to hra na schovávačku. Nabokovovi mohli byť preto sympatické obrazy Pavla Fedoroviča Čeliščeva (ak ich vôbec poznal) *Schovávačka* a *Fata Morgana*. Simon Karlinsky dokonca uvažoval o tom, že by postava Vsevoloda Romanova z Nabokovovho *Daru* mohla byť narážkou na samotného Čeliščeva ([4], 270).

Prievitnosť je tu vyvolaná pocitmi strachu pred blížiacim sa nebezpečenstvom, ale u Nabokova má mimikry aj iný než evolučný výklad boja o prežitie. Fjodor Godunov-Čerdynceev, hlavná postava zložitého *Daru*, rozpráva o svojom otcovi, ktorý bol podobne ako Nabokov entomológom: „Vyprávěl mi o neuvěřitelném uměleckém důvtipu mimetického maskování, které se nedá vysvětlit bojem o život (surovým spěchem nádeníků evoluce), je příliš vytríbené pro pouhé oklamání náhodných nepřátel, opeřených, šupinatých i jiných (nepřilíš vybíravých, ale také nepřilíš toužících po motýlech), a jako by ho vymyslel nějaký malířský šprýmař právě pro moudré oči člověka (domněnka, která by mohla inspirovat evolucionistu pozorujícího opice, jak se živí motýly); vyprávěl o těch magických maskách zvaných mimikry; o olbřímí můře beroucí na sebe v klidovém stavu podobu hada, který nás upřeně pozoruje...“ ([6], 129). Nabokov, ktorý navštevoval európske galérie s cieľom všímať si na obrazoch zobrazenia motýľov, ktoré ho fascinovali, zrejme nepoznal tvorbu M. C. Eschera, hoci tá by mu mohla poskytnúť množstvo inšpirácii aj pre jeho literárne záujmy. Jednak preto, že aj Escher zobrazoval motýle a hmyz, ktorých sfarbenia boli preňho dôležitým zdrojom inšpirácií, jednak pre záľubu v iluzionizme. O *Dare* sa zvykne hovoriť aj ako o literárnej „Möbiovej páske“ (tá v tom čase zďaleka neupútala len Escherovu a Nabokovovu pozornosť), hoci sa s týmto názorom nestotožňujú všetci kritici ([16], 54 a n.). Tak, ako sa koniec špirálovitej pásky vracia k svojmu začiatku, môžu na nás pôsobiť aj záverečné slová románu, ktoré môžu na jednej strane vrátiť čitateľa na začiatok, na druhej strane mu môžu ponúknuť inú verziu, verziu transcencie textu: „... hle, osud sám zde dávno nechal monogram; hranici přejde, kdo je moudrý, tam, kde jsem tečku udělal: kde přízrak bytí plane dál za stránkou poslední, kde modrý sen zítra v nebe vykročí – a věta tečkou nekončí“ ([6], 413). Bodka za textom plní funkciu rámcovania, ohraničenia textu, aj keď v tomto prípade zrejme ako spojivo. Sarah Tiffany Waite hovorí v tejto súvislosti o *Dare* ako o literárnom experimente, v ktorom Nabokov prepája tri fázy svojej tvorby (a ruskej literatúry vôbec): poéziu, prózu a modernu. „Na konci *Daru* nachádza Fjodor správny kľúč a tretí zdroj svojej inšpirácie. Jeho skúmanie a experimentovanie, najprv v období Veku-Poézie a potom v jeho Veku-Prózy, ho prepojením poézie a prózy, seba a dejín, či emócií a rozumu pripravilo na tretiu fázu a na ‚šiestu kapitolu‘ *Daru*, ktorou je *Dar samotný*“ ([16], 70). Na konci sa zvláštnym spôsobom dostávame na začiatok, hoci akoby z jeho odvrátenej strany: posledné vety *Daru* sú totiž alúziou na Puškinov záver *Eugena Onegina*, čím čitateľa akoby navracajú späť do „veku poézie“, hoci čitateľ vie, že tá poézia je už iná než puškinovská. Kruhový, či skôr špirálovitý sujet má viacero Nabokovových diel, akoby sa v texte usiloval pracovať s podobnými princípmi ako výtvarný iluzionista. Italo Calvino vyjadril v jednej z „amerických prednášok“ s príznačným názvom *Zreteľnosť* celkom presne tézu, o ktorej je tu reč. „V každom prípade môžu všetky ‚reality‘ a všetky ‚fantázie‘ dostať tvar iba prostredníctvom písania, v ktorom sa vonkajšok a vnútrajšok, svet a ja, skúsenosť a fantázia javia zložené z rovnakej verbálnej látky: polymorfné vízie očí a duše sa nachádzajú obsiahnuté v uniformných riadkoch malých a veľkých znakov, bodiek, čiarok, zátvoriek. Stránky znakov, pri-

tisnutých k sebe ako zrnká piesku, predstavujú mnohofarebné divadlo sveta na stále rovnakom a stále inom povrchu, podobne ako duny preskupované vetrom púšte“ ([2], 142 – 143). Calvinove slová nasledujú po krátkom porovnaní Escherových obrazov s literárnou tvorbou, presnejšie s Balzacom, hoci ani Nabokov nie je od tohto porovnania ďaleko.

Vráťme sa ešte raz k iluzórnej priesvitnosti inak nepriesvitných vecí. Už sama táto veta nás nabáda siahnuť po *Priezračných veciach*, v ktorých hra s *mimézi*s ožíva úplne novým spôsobom. Veci (i ľudia) bývajú málokedy priesvitné. Averzia voči freudizmu a psychoanalytickému prenikaniu za oponu ľudskej tváre a ľudských činov je tu čitateľná. Prenikať do osobnej minulosti človeka na základe určitých znakov bolo pre Nabokova zrejme čírym výmyslom (ak nie priamo zásahom do intimity a súkromia) alebo, ako to diagnosticky a ironicky vyjadril v poviedke *Znaky a symboly*, prejavom „referenčnej mánie“. Ako je to teda s transparentnými vecami? „Keď sa *my* sústredíme na dajaký hmotný predmet, bez ohľadu na jeho stav, už samotný akt zamerania pozornosti nás mimovoľne môže ponoriť do jeho minulosti. Začiatočníci sa musia naučiť kĺzať po povrchu hmoty, ak chcú, aby hmota zostala na úrovni danej chvíle. Priezračné veci, cez ktoré presvitá minulosť! ... Vysvetlím to. Prirodzená aj umelo vytvorená hmota je potiahnutá tenučkou dyhou momentálnej reality a ten, kto chce zotrvať v terajšku, s terajškom a pre terajšok, ten nech, prosím, tento napätý film neroztrhne“ ([10], 7 – 8). Opäť je tu zakomponovaná alúzia na motýlie krídla (*napätý film*), ale obzvlášť zaujímavá je poznámka o zameraní pozornosti (intencionalite), ktorá sa ponára do minulosti či do sveta *za* vecou, do lacnej *metafyziky*. V tejto súvislosti sa pred nami môžu rozohrať metafory *idolu* a *ikonou* Jeana-Luca Mariona. Ten charakterizuje *idol* ako obraz, ktorý fascinuje a priťahuje, ktorého žiara fixuje náš pohľad a ten na ňom lipne v akejsi strnulosti či zmeravení (*le regard figé*), spôsobenom údivom nad videným ([5], 18 – 21). Inak je to s *ikonou* (pričom Marion tu nemá na mysli len byzantskú ikonu, výraz používa ako metaforu), na ktorej pohľad nemôže ustrnúť, ale neustále od nej odbieha, neustáva, túži zazrieť, ale zobrazené mu vždy uniká. Kým na idole môže náš zrak v pokoji spočinúť, ikona divanie iba vyvoláva (*convoque*), ale neuspokojuje ho ukázaním zobrazeného objektu v plnosti ([5], 28). Marionovo nespočinutie, nefixovanie pohľadu na ikonu má blízko k Nabokovovým tušeniam z *Priezračných vecí* (z ktorých sme tu spomenuli len zlomok). Jeho slová o tom, že začiatočníci sa musia naučiť kĺzať po povrchu hmoty, vyjadrujú akoby tú istú skúsenosť. Kĺzať pohľadom po veciach znamená neprenikať *za* ne, ale prechádzať po nich, pomedzi ne, vnímať ich povrch bez násilnej intencionality. R. Barbaras hovorí: Vec je prítomná, hoci nie *úplne celá* ([1], 32). K úplnosti veci tu chýba už len jej minulosť a budúcnosť, a to, čo jej pri vnímaní ostáva, je jej efemérna prítomnosť. Iná je otázka, či *napätým filmom* nie je aktuálne bytie človeka, ktoré svojou masívnou materiálnosťou len imituje nesmrteľnosť. Tá však v skutočnej podobe prichádza až po krátkom prechode, pri ktorom táto materiálnosť spriesvitnie a vyprázdni sa ([10], 111) – narážka na *kenósis* azda ani nemohla byť transparentnejšia. Michal Sýkora hľadá v knihe o Nabokovovi odpoveď na otázku, kto dokáže vidieť *priezračné veci*. „Tí, ktorí sú schopní vidieť *priezračné veci*, sú bytosťami, ktoré stoja mimo času. Sú to mŕtvi“ ([15], 163).

3. Dobre ukryté svety. *Smiech v tme* (pôvodný latinizovaný názov románu bol *Camera obscura*) je othellovským príbehom muža, ktorý dlhodobo *nevidí*, že ho milenka, kvôli ktorej opustil vlastnú ženu, podvádzá. Ku koncu pri nehode oslepne a až vtedy začí-

na skutočne *vidieť*, ako sa veci majú. Muž sa volá symbolicky Albinus (narážka na čierneho Maura zo Shakespeara). Nosnou témou diela je film, kino – tma, v ktorej sa niečo ukazuje. Albinus si vo svojej slepote predstavuje farebný svet, premieta si ho vo svojej myšli a skladá si z obrázkov, ktoré mu ešte ostali v pamäti, akýsi zvláštny film.³ Svet je preňho zakrytý predtým i potom a to, čo ostáva ako prostriedok orientácie, sú zvuky. Zvuky alebo hlasy mali popri farebnosti veľký význam pri zachytávaní obrazov, ktoré Nabokov spracoval (súvisí s tým problematika synestézie, ktorej sa venoval). Presnejšie, Nabokov vo svojej tvorbe vášnivo využíval onomatopoeju. Mohli by sme povedať, že má niekoľko rozličných prevedení. Jedným z nich bolo vytváranie zvukových kulís použitím dobre zvolených slov a opisov. V *Pozvaní na popravu* sa Cincinnatus v jeden deň zobúdzajú na akýsi hluk: „Počul šuchot mnohých krokov v rozličných vrstvách počuteľnosti... A tu zas v letku ktosi položil dunivú otázku a ktosi dunivo odpovedal. Fučanie, hukot, buchot – akoby šmátrali palicou pod lavicou“ ([9], 20). Tie zvuky akoby doliehali aj na samotného čitateľa, akoby ich pri čítaní počul a akoby sa priam odtrhali od papiera. A potom je tu iný druh zvukomalieb, ktoré, žiaľ, v anglických prekladoch ruských diel zanikajú. Sú to slovné spojenia vlastného priezviska a pseudonymu Sirin, ktorý používal ešte počas svojho ruského obdobia ([3], 138). Za celým radom kalambúrov a slovných hračiek sa kdečo skrýva.⁴ Celá hra so skrývaním nás vracia na začiatok úvahy, kde bola reč o imitovaní, o mimikry. V *Lolite* o tom dokonca Humbert Humbert hovorí ešte na začiatku: „Áno, maska – tá je kľúčom k tomuto tajomstvu. Vari nenachádzame vždy potešenie v tajomstve, ktoré je napoly zahalené – keď sa spod nadvihnutého závoja iba na nás letmo usmejú oči a tvár, ktoré poznáme iba my?“ ([7], 54).

Nabokov tieto masky často zviditeľňuje, hoci často iba pre tých, ktorí sú do veci aspoň trochu „zasvätení“. Napríklad v *Pninovi* sa objavuje pasáž, v ktorej je reč o maličkých motýlikoch. Jeden z ich pozorovateľov, Chateau, povie: „Škoda, že tu nie je Vladimir Vladimirovič... On by nám porozprával o tomto očarujúcom hmyze.“ Na to odpovie samotný Pnin: „Vždy som mal dojem, že tá jeho entomológia je len taká póza“ ([8], 111 – 112). Autoreferenčných (často sebaironizujúcich) signálov by sme našli stovky. Skrývanie sa v kalambúroch mohlo byť pre Nabokova napodobnením mimikry hmyzu v prírode, pričom namiesto pozadia, ktorým by boli stromy, kvety a iné farebné plochy, splýva Nabokov s vlastným textom, stáva sa nesmrteľným tým, že spriesvitnel natoľko, až ho v jeho slovách často nedokážeme vidieť. Umelecká nesmrteľnosť je len ďalším tvorivým pokusom, ako vytrhnúť moc nezvratnosti smrti, ak už nie reálne, tak aspoň na poli umenia. Tak to vníma aj Richard Rorty: „Nabokov sa opätovne pokúša zviazať príliš nemoderný záujem o metafyzickú nesmrteľnosť s prijateľnejšou predstavou literárnej nesmrteľnosti“ ([14], 150). Svet, ktorý Nabokov ukrýva, nie je nejaký iný svet *za* naším svetom, je to náš svet, ktorý spriesvitňuje, je to on sám, kto spriesvitňuje seba samého – a takto ho dokážu zazrieť len tí, ktorí sú súčasťou malej skupiny literárnej aristokracie. Kým Rorty vníma

³ Rozprávač príbehu o ňom hovorí: „Všetchno, dokonce i to nejsmutnější a nejostudnější v jeho minulém životě, bylo překryto klamným kouzlem barev. Hrozil se, když si uvědomil, jak málo dříve používal svých očí – neboť tyto barvy se pohybovaly na příliš prázdném pozadí a jejich linie byly neobyčejně rozmazané“ ([11], 188 – 189).

⁴ Niekoľko ich nájdeme na konci *Lolity*. Niekedy sú ľahko čitateľné, napríklad „P. O. Temkin, Odessa, Texas“ ([7], 255), inokedy sú zložitejšie, napríklad „Vivian Darkbloom“ (anagramatický pseudonym, ktorý možno rozložiť a naspäť poskladať do podoby „Vladimir Nabokov“).

Nabokovovu metafyziku len literárne (ako druh estetizmu), zdá sa, že Nabokov mal nutkanie chápať literárne spriesvitnenie ako zrkadlový obraz skutočnejšieho, akoby chcel „tieto riedke okamihy vnímania iracionálna [len ťažko vyjadriteľnej, ale „skutočnejšej skutočností“ – A. V.] sprostredkovať čitateľovi“ ([15], 56). Samozrejme, na tieto predstavy má právo, hoci nie je vôbec isté, či boli zároveň aj jeho presvedčeniami.

Záver. „Existujú dva druhy vizuálnej pamäti – prvý, keď si s otvorenými očami šikovne zrekonštruujete v laboratóriu mozgu obraz..., a druhý, keď si so zatvorenými očami v mihu vybavíte na temnom vnútre viečok objektívnu, absolútne vernú optickú reprodukciu milovanej tváre, akýsi maličký príznak v prirodzených farbách (a takto vidím Lolitu)“ ([7], 12). Tým ostatným nech pomôžu Balthusove malé dámy. Ako to však uchopiť slovami?

LITERATÚRA

- [1] BARBARAS, R.: *Vnímání*. Praha: Filosofia 2002.
- [2] CALVINO, I.: *Americké přednášky. Šest poznámek pro příští tisíciletí*. Praha: Prostor 1999.
- [3] CONNOLLY, J. W.: The major Russian novels. In: CONNOLLY, J. W. (ed.): *The Cambridge Companion to Nabokov*. Cambridge: Cambridge University Press 2005, pp. 135 – 150.
- [4] KARLINSKY, S.: Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays. In: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. 8, 1967, No 2, pp. 268 – 179.
- [5] MARION, J.-L.: *Dieu sans l'être: Hors-Texte*. Paris: Librairie Arthème Fayard 1982.
- [6] NABOKOV, V.: *Dar*. Preložil Pavel Dominik. Praha: Paseka 2007.
- [7] NABOKOV, V.: *Lolita*. Preložil Otakar Kořínek. Bratislava: Slovart 2001.
- [8] NABOKOV, V.: *Pnin – Zúfalstvo*. Preložila Adriana Matejovová-Richterová. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1991.
- [9] NABOKOV, V.: *Pozvanie na popravu*. Preložila Soňa Čechová. Bratislava: Tatran 1990.
- [10] NABOKOV, V.: *Priezračné veci*. Preložil Otakar Kořínek. Bratislava: Slovart 2004.
- [11] NABOKOV, V.: *Smích ve tmě*. Preložil Josef Moník. Praha: Winston Smith 1993.
- [12] NANCY, J.-L.: Distinct Oscillation. In: NANCY, J.-L.: *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press 2005, pp. 63 – 79.
- [13] PECHAL, Z.: *Hra v románu Vladimíra Nabokova*. Olomouc: Univerzita Palackého 1999.
- [14] RORTY, R.: *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press 1989.
- [15] SÝKORA, M.: *Vladimír Nabokov – „Americká“ témata*. Brno: Host 2004.
- [16] WAITE, S. T.: On the Linear Structure of Nabokov's *Dar*: Three Keys, Six Chapters. In: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 39, 1995, No. 1, pp. 54 – 72.

Príspevok vznikol ako súčasť grantového projektu č. 2/0168/08.

Mgr. Anton Vydra, PhD.
Katedra filozofie FF UCM
Námestie J. Herdu 2
917 01 Trnava
SR
tonovydra@gmail.com